Songlexikon. Encyclopedia of Songs

Eine Netzpublikation des Zentrums für Populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg in Kooperation mit Schott Music und der HS Düsseldorf

About

English version

Das Songlexikon analysiert internationale Songs ab Beginn der Tonaufzeichnung in ihrem populärkulturellen Kontext. Es enthält Informationen zu den Musikern, zur Entstehung des Songs sowie zu dessen Kontext, Inhalt und Rezeption. Alle Genres populärer Musik sollen berücksichtigt werden. Im Zentrum steht neben der Analyse von Text, Melodie und Harmonie die Frage nach der audiovisuellen Inszenierung der Interpreten/Band durch Sound, Image und Performanz.
Die Artikel enthalten in dieser Reihenfolge Informationen zur

1. Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des Songs mit Angaben zu Bandbesetzung, Aufnahmeumständen, Produzenten, etwaiger Single-Auskopplung, Musikclips, erstmaliger Live-Aufführung;
2. Einordnung in den historischen, politischen oder soziokulturellen Kontext, welche die möglichen textuellen oder musikalischen Referenzen interpretierend erläutert sowie Produktion und Rezeption des Songs vor diesem Hintergrund beleuchtet;
3. Analyse des Songs hinsichtlich Text, Musik, Sound, Audiovisualität und Image der Band / des Musikers, wobei von einem untrennbaren Zusammenspiel dieser Elemente ausgegangen wird;
4. Rezeption hinsichtlich seines kommerziellen Erfolgs oder seiner (Nach)-Wirkungen (Charts, Radio-Airplay, Musikkritik, Bedeutung für Subkulturen, Anthologisierung durch Wiederveröffentlichung, Compilations etc.), seiner Weiterverarbeitung (als Cover, Sample, Filmmusik etc.) und seiner Bedeutung für andere Songs;
5. Bibliographie, Diskographie und Verlinkung.

Das Zentrum für Populäre Kultur und Musik ist im Interesse einer engen Verzahnung von Forschung und Lehre bestrebt, ausgewählte studentische Arbeiten in den Bestand des Songlexikons zu integrieren.

Das Songlexikon wird veröffentlicht vom Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Albert- Ludwigs-Universität Freiburg in Kooperation mit der Hochschule Düsseldorf, Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften. Die Herausgeber sind: Dr. Dr. Michael Fischer, Prof. Dr. Fernand Hörner, PD Dr. Christofer Jost.

The Encyclopedia of Songs analyses international songs from the beginnings of recording. You will find information about the band, the origin of the song, its context, contents and reception. It covers all genres. The Encyclopedia of Songs not only analyses lyrics and music, but also gives consideration to the ´ r's/band's audiovisual orchestration through sound, image, and performance.The commentaries deal ssively with the following aspects:

1. the genesis of the song (idea, composition, recording), including details in regard to band credits, recording, producers, release as a single and/or music video, and important live performances;
2. the historical, political or socio-cultural context which can enhance our understanding of the production and reception of the song and its textual, visual or musical references;
3. analysis of the song's intermedial dimension in regard to lyrics, music, sound, image and audiovisual aspects;
4. the reception of the song in terms of commercial success (charts, airplay, compilations, music criticism, representation of subcultures etc.), its representation in other media (cover version, sample, film score, computer games etc.) and its influence on other songs/musicians;
5. Credits, discography, bibliography, links.

In the interest of a close relationship between research and teaching, the Deutsches Volksliedarchiv aims to integrate selected student works into the Encyclopedia of Songs.

The Encyclopedia of Songs is published by Zentrum für Populäre Kultur und Musik (University of Freiburg) in cooperation with Hochschule Düsseldorf, Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften. Editors: Dr. Dr. Michael Fischer, Prof. Dr. Fernand Hörner, PD Dr. Christofer Jost.

Print

Songs in alphabetical order
Articles written in English (E), French (F) or German (G)

1. 18 And Life (Skid Row) G
2. 36 Grad (2raumwohnung) G
3. 99 Problems (Jay Z) E
4. A Day in the Life (The Beatles) G
5. A Song for the Lovers (Richard Ashcroft) G
6. A View to a Kill (Duran Duran) G
7. Aber (Eko Fresh) G
8. Africa (Africa) (D)
9. All Along the Watchtower (Bob Dylan) D
10. All the Small Things (blink-182) G
11. All You Need Is Love (The Beatles) D
12. Am Tag als der Regen kam (Dalida) D
13. American Pie (Don McLean) D
14. American Skin (41 Shots) (Bruce Springsteen) D
15. An Tagen wie diesen (Fettes Brot) G
16. Andere Hände (Alin Coen Band) G
17. Another Brick in the Wall (Pink Floyd) G
18. Another Day in Paradise (Phil Collins) G
19. Ashes to Ashes (David Bowie) E
20. Atemlos durch die Nacht (Helene Fischer) G
21. Authentik (Suprême NTM) G
22. Baby One More Time (Britney Spears) G
23. Bachelorette (Björk) G
24. Back in the U.S.S.R. (The Beatles) G
25. Bayern (Die Toten Hosen) G
26. Be My Baby (The Ronettes) G
27. Beautiful Day (U 2) G
28. Because the Night (Patti Smith) G
29. Belfast Child (Simple Minds) G
30. Black Sabbath (Black Sabbath) G
31. Blitzkrieg Bop (Ramones) G
32. Blowin' in the Wind (Bob Dylan) G
33. Blue Monday (New Order) E
34. Bohemian Rhapsody (Queen) G
35. Bonnie & Clyde (Die Toten Hosen) G
36. Boombastic (Shaggy) G
37. Born in the U.S.A. (Bruce Springsteen) E
38. Born to Run (Bruce Springsteen) G
39. Boy With Luv (BTS) G
40. Boys Don't Cry (The Cure) G
41. Breaking the Law (Judas Priest) G
42. Brenna tuats guat (Hubert von Goisern) G
43. Bridge over Troubled Water (Simon & Garfunkel) G
44. Buddy Holly (Weezer) G
45. Cabaret (Liza Minnelli) G
46. California Love (Tupac Shakur) G
47. Californication (Red Hot Chili Peppers) G
48. Carbonara (Spliff) E
49. Carmen (Stromae) G
50. Chicago (Clueso) G
51. Child in Time (Deep Purple) G
52. Cold Sweat (James Brown & The James Brown Orchestra) G

53. Comfortably Numb (Pink Floyd) G
54. Concrete Jungle (Bob Marley & The Wailers) G
55. Crazy Train (Ozzy Osbourne) G
56. Cry (Johnnie Ray) G
57. Darling Nikki (Prince) G
58. Das Boot ist voll (Faber) G
59. Das Lied ist aus- Frag' nicht, warum ich gehe (Robert Stolz ,Walter Reisch, Armin Robinson) G
60. Der Huaba (Hans Söllner) G
61. Der Kommissar (Falco) G
62. Der Mann im Mond (Gus Backus) G
63. Der Weg (Herbert Grönemeyer) G
64. Der Wind hat mir ein Lied erzählt - La Habanera (Zarah Leander) G
65. Deutschland (Rammstein) G
66. Diamonds Are Forever (Shirley Bassey) E
67. Die da! (Die Fantastischen Vier) G
68. Die Wacht am Rhein (Walter Mossmann) G
69. Dirty Old Town (Ewan McColl) E
70. Do They Know It's Christmas (Band Aid) G
71. Don't Know Why (Norah Jones) G
72. Don't Look Back in Anger (Oasis) G
73. Don't Stop Believin' (Journey) G
74. Douce France (Charles Trenet) G
75. Down Under (Men at Work) G
76. Downtown (Petula Clark) E
77. Draußen hinterm Fenster (Element of Crime) G
78. Drei Kugeln auf Rudi Dutschke (Wolf Biermann - Walter Mossmann) G
79. Dschinghis Khan (Dschinghis Khan) E
80. Ebony and Ivory (Paul McCartney & Stevie Wonder) G
81. Ein Schwein namens Männer (Die Ärzte) G
82. Eiszeit (Ideal) G
83. El Salvador (Stern Meißen) G
84. Englishman in New York (Sting) G
85. Ermutigung (Du, lass dich nicht verhärten) (Wolf Biermann) G
86. Évangéline (Michel Conte - Isabelle Pierre) G
87. Every Breath You Take (The Police) G
88. Everything in Its Right Place (Radiohead) G
89. Feel Good Inc. (Gorillaz) G
90. Fernando (ABBA) G
91. Folsom Prison Blues (Johnny Cash) G
92. Fremd im eigenen Land (Advanced Chemistry) G
93. Frijolero (Molotov) G
94. Fuck tha Police (N.W.A.) G
95. Gelernt (Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi) G
96. Genre Humain (Brigitte Fontaine) F
97. Gimme Shelter (The Rolling Stones) G
98. Give Peace a Chance (John Lennon & Yoko Ono) G
99. Given Up (Linkin Park) G
100. Gloomy Sunday (Billie Holiday) G
101. Go West (Village People - Pet Shop Boys) G
102. GoldenEye (Tina Turner) G
103. Goldfinger (Shirley Bassey) G
104. Good Rockin' Tonight (Roy Brown - Wynonie Harris - Carl Perkins - Elvis Presley - Jerry Lee Lewis) G
105. Good Vibrations (The Beach Boys) G
106. Goodnight Irene (Huddie 'Lead Belly' Ledbetter) G
107. Göttingen (Barbara) G

108. Griechischer Wein (Udo Jürgens) G
109. Hallelujah (Leonard Cohen) E
110. Hard Times (No One Knows Better Than I) (Ray Charles) G
111. Heal the World (Michael Jackson) G
112. Hedonism (Just Because You Feel Good) (Skunk Anansie) G
113. Heimweh nach St. Pauli (Freddy Quinn) G
114. Hell Awaits (Slayer) G
115. Here Comes the Flood (Peter Gabriel) G
116. Heroes (David Bowie) E
117. Heute hier, morgen dort (Hannes Wader) G
118. Hey Joe (The Jimi Hendrix Experience) G
119. Hey Jude (The Beatles) G
120. Hier kommt Alex (Die Toten Hosen) G
121. Himbeereis im heißen Tee (Reise nach Amerika) (Die Conditors) G
122. Himbeereis zum Frühstück (Hoffmann & Hoffmann) G
123. Hound Dog (Elvis Presley) G
124. Hump De Bump (Red Hot Chili Peppers) G
125. Hung Up (Madonna) G
126. I Could Have Danced All Night (Julie Andrews - Marni Nixon) G
127. I Don't Wanna Grow Up (Tom Waits) G
128. I Don't Want to Miss a Thing (Aerosmith) G
129. I Feel Love (Donna Summer) G
130. I Still Haven't Found What I'm Looking For (U 2) G
131. Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (Friedrich Hollaender) G
132. Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt (Jan Delay) G
133. Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (Tocotronic) G
134. Ich steh mit Ruth gut (Fred Raymond - Robert Gilbert) G
135. Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n (Zarah Leander) G
136. Ich will 'nen Cowboy als Mann (Gitte Haenning) G
137. If I Had a Hammer (Pete Seeger - Peter, Paul & Mary - Trini Lopez) G
138. I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag - Fish Cheer (Country Joe Mc Donald) G
139. Imagine (John Lennon) G
140. In the End (Linkin Park) G
141. Insieme1992 (Toto Cutugno) G
142. It's Like That (Run-D.M.C) G
143. I've Got a Woman (Ray Charles) G
144. Je danse le Mia (IAM) G
145. Je t'aime ... moi non plus (Serge Gainsbourg & Jane Birkin) G
146. Je veux (Zaz) G
147. Jeanny (Falco) G
148. Journey to Jah (Gentleman ft. Alborosie) G
149. Kathaarian Life Code (Darkthrone) G
150. Kebabträume (DAF) G
151. Kiss (Prince and the Revolution) G
152. Knights of Cydonia (Muse) G
153. Kolomyika (Ruslana) E
154. Kristallnaach (BAP) G
155. La complainte du partisan - The Partisan (Anna Marly - Leonard Cohen) E
156. La Paloma (Hans Albers) G
157. La Tortura (Shakira feat. Alejandro Sanz) G
158. Lady Sunshine & Mister Moon (Conny) G
159. Last Christmas (Wham!) G
160. Latinoamerica (Calle 13) G
161. Layla (Eric Clapton - Derek and the Dominos) G
162. Le déserteur (Boris Vian) G
163. Le Poinçonneur des Lilas (Serge Gainsbourg) E

164. Leberkäs mit Ei (Idina Menzel) G
165. Let It Go (Idina Menzel) G
166. Liebe (Sido) G
167. Liebes Lied (Absolute Beginner) G
168. Like a Prayer (Madonna) G
169. Like a Rolling Stone (Bob Dylan) G
170. Like a Virgin (Madonna) G
171. Lili Marleen (Lale Andersen) G
172. Links 2 3 4 (Rammstein) G
173. Live and Let Die (Paul McCartney & Wings) G
174. Live Forever (Oasis) E
175. Locomotive Breath (Jethro Tull) G
176. London Calling (The Clash) G
177. Long Tall Sally (Little Richard) G
178. Losing My Religion (R.E.M.) G
179. Louie Louie (The Kingsmen) G
180. Love Lockdown (Kanye West) G
181. Love Me Do (The Beatles) G
182. Love Will Tear Us Apart (Joy Division) G
183. Madness (Muse) G
184. Man in Black (Johnny Cash) G
185. Man in the Mirror (Michael Jackson) G
186. Männer (Herbert Grönemeyer) G
187. May there always be sunshine (Pete Seeger) G
188. Maybellene (Chuck Berry) G
189. Meet the Flintstones (Hoyt Curtin) G
190. Mein Block (Sido) E
191. Mississippi Goddam (Nina Simone) G
192. Money (Pink Floyd) G
193. Monotonie (Ideal) G
194. Monster (Ali Neumann) G
195. Mr. Blue Sky (Electric Light Orchestra) G
196. My Boy Lollipop (Millie Small) G
197. My Heart Will Go On (Céline Dion) G
198. Mystery Train (Elvis Presley; Junior Parker & The Blue Flames) G
199. Nackert (LaBrassBanda) G
200. Ne dufte Stadt ist mein Berlin (Friedrich Wilhelm Hardt - Walter Kollo. Claire Waldoff) G
201. Ne me quitte pas (Jacques Brel) G
202. Nebo Slavian (Alisa) E
203. Nein, meine Söhne geb’ ich nicht (Reinhard Mey) G
204. Neue Nikes (Marteria) G
205. No Woman, No Cry (Bob Marley & The Wailers) G
206. Not Yet Free (The Coup) G
207. Nothing Compares 2 U (Sinéad O'Connor) G
208. Nothing Else Matters (Metallica) G
209. Nowhere Man (The Beatles) G
210. One (U 2) G
211. Operation Heartbreak (Aretha Franklin) G
212. Original (Sens Unik vs. Die Fantastischen Vier) G
213. Oye como va (Carlos Santana) G
214. Papaoutai (Stromae) G
215. Penny Lane (The Beatles) E
216. People Are People (Depeche Mode) G
217. Piece of My Heart (Janis Joplin) G
218. Pilot (The Notwist) G
219. Pinball Wizard (The Who) G

220. Poupée de cire, poupée de son (France Gall) G
221. Power to the People (John Lennon) G
222. Puff the Magic Dragon (Peter, Paul & Mary) G
223. Racing in the Street (Bruce Springsteen) E
224. Raus mit den Männern aus dem Reichstag (Friedrich Hollaender, Claire Waldoff) G
225. Red House (The Jimi Hendrix Experience) G
226. Redbone (Childish Gambino) G
227. Reflection (Lea Salonga) G
228. Relax (Frankie Goes to Hollywood) G
229. Rescue Me (Fontella Bass) G
230. Respect (Otis Redding) G
231. Retrograde (James Blake) G
232. Revolution (The Beatles) G
233. River Deep – Mountain High (Ike & Tina Turner) G
234. Rock Around the Clock (Bill Haley And His Comets) G
235. Rock Me Amadeus (Falco) G
236. Rosanna (Toto) G
237. Running Up That Hill (A Deal with God) (Kate Bush) E
238. Russians (Sting) G
239. S.O.S. (ABBA) G
240. San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair) (Scott McKenzie) G
241. Sans pitié pour le cheval (Jean-Louis Murat) G
242. Sarangga (sEODo band - 사랑가) E
243. Satellite (Lena Meyer-Landrut) G
244. Schrei nach Liebe (Die Ärzte) G
245. Schuld war nur der Bossa Nova (1963) - Manuela G
246. Schunder-Song (Die Ärzte) G
247. Sdelan v SSSR (Oleg Gazmanov) E
248. Self Esteem (The Offspring) G
249. Sh-Boom (The Chords) G
250. Shine On Me (The Soul Stirrers) G
251. Shiny Happy People (R.E.M.) G
252. Shut Em Down (Public Enemy) G
253. Siebzehn Jahr, blondes Haar (Udo Jürgens) G
254. Since I've Been Loving You (Led Zeppelin) G
255. Since U Been Gone (Kelly Clarkson) G
256. Sittin' on The Dock of the Bay (Otis Redding) G
257. Skin (Boy) G
258. Sledgehammer (Peter Gabriel) G
259. Sloop John B. (The Beach Boys) G
260. Smells Like Teen Spirit (Nirvana) G
261. Soldatenmelodie (Soldat Soldat) (Wolf Biermann) G
262. Sonderzug nach Pankow (Udo Lindenberg) G
263. Soul On Fire (LaVern Baker) G
264. Souvenirs (Bill Ramsey) G
265. Space Oddity (David Bowie) G
266. Spiel nicht mit den Schmuddelkindern (Franz-Josef Degenhardt) G
267. Stan (Eminem) G
268. Stand by Me (Ben E. King) E
269. Strange Fruit (Billie Holiday) G
270. Stronger Than You (Estelle) G
271. Suddd (Almamegretta) G
272. Sumisu (Farin Urlaub) G
273. Sun City (Artists United Against Apartheid) G
274. Sunday Bloody Sunday (U 2) G

275. Sunshine of Your Love (Cream) G
276. Survival (Muse) G
277. Sweet Lullaby (Deep Forest) G
278. Tainted Love (Soft Cell) E
279. Taxman (The Beatles) G
280. Tennessee Waltz (Patti Page) G
281. That's All Right (Elvis Presley) G
282. The Fly (U 2) G
283. The Living Daylights (a-ha) G
284. The Night They Drove Old Dixie Down (The Band) G
285. The Number of the Beast (Iron Maiden) G
286. The Partisan (Anna Marly - Leonard Cohen) E
287. The Passenger (Iggy Pop) G
288. The Sounds of Science (Beastie Boys) G
289. The Times They Are A-Changin' (Bob Dylan) G
290. The Wild Boys (Duran Duran) G
291. There Is a Light That Never Goes Out (The Smiths) G
292. These Boots Are Made for Walkin' (Nancy Sinatra) G
293. Think (Aretha Franklin) G
294. This Is What You Came For (Calvin Harris feat. Rihanna) G
295. This Land is Your Land (Woody Guthrie) G
296. This One's for You (David Guetta feat. Zara Larsson) G
297. Thriller (Michael Jackson) G
298. Tom Pillibi (Jaqueline Boyer (André Popp - Pierre Cour) G
299. Tutti Frutti (Little Richard) G
300. Über sieben Brücken musst Du gehn (Karat) G
301. Unbeschreiblich Weiblich (Nina Hagen) G
302. Veronika, der Lenz ist da (Comedian Harmonists) G
303. Video Killed the Radio Star (Buggles) G
304. Vogue (Madonna) G
305. Walk on the Wild Side (Lou Reed) G
306. We Are the World (USA for Africa) G
307. Weiße Rosen aus Athen (Nana Mouskouri) G
308. Well Respected Man (The Kinks) E
309. Wenn ein Mensch lebt (Die Puhdys) G
310. Where Are We Now (David Bowie) E
311. Where Have All the Flowers Gone (Pete Seeger) G
312. Where the Wild Roses Grow (Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue) G
313. White Christmas (Bing Crosby) G
314. Whole Lotta Love (Led Zeppelin) G
315. Willy (Konstantin Wecker) G
316. Wind of Change (Scorpions) G
317. Wir waren mal Stars (Torch ft. Toni-L) G
318. Wir werden alle sterben (Knorkator) G
319. Wish You Were Here (Pink Floyd) G
320. You Only Cross My Mind in Winter (Sting) G
321. You Send Me (Sam Cooke) G
322. You're My Heart, You're My Soul (Modern Talking) G
323. Zuckerpuppe (aus der Bauchtanz-Truppe) (Bill Ramsey) G
324. Zuhause (Fynn Kliemann) G
325. Zwei kleine Italiener (Conny) E

Artists in alphabetical order
Articles written in English (E), French (F) or German (G)

0-9

2raumwohnung - 36 Grad (2007) G

A

a-ha - The Living Daylights (1987) G
ABBA - S.O.S. (1975) G
ABBA - Fernando (1976) G
Absolute Beginner - Liebes Lied (1998) G
Advanced Chemistry - Fremd im eigenen Land (1992) G
Aerosmith - I Don't Want to Miss a Thing (1998) G
Ali Neumann - Monster (2018) G
Alin Coen Band - Andere Hände (2011) G
Alisa - Nebo Slavian (2003) E
Almamegretta - Suddd (1993) G
Anna Marly / Leonard Cohen - La complainte du partisan / The Partisan (1943) E
Aretha Franklin - Think (1968) G
Aretha Franklin - Operation Heartbreak (1961) G
Artists United Against Apartheid - Sun City (1985) G

B

Band Aid - Do They Know It's Christmas? (1984) G
BAP - Kristallnaach (1982) G
Barbara - Göttingen (1964) G
Beastie Boys - The Sounds of Science (1989) G
Ben E. King - Stand by Me (1960) E
Bill Haley And His Comets - Rock Around the Clock (1954) G
Bill Ramsey - Zuckerpuppe (aus der Bauchtanz-Truppe) (1961) G
Bill Ramsey - Souvenirs (1959) G
Billie Holiday - Strange Fruit (1939) G
Billie Holiday - Gloomy Sunday (1941) G
Bing Crosby - White Christmas (1942) G
Björk - Bachelorette (1997) G
Black Sabbath - Black Sabbath (1970) G
blink-182 - All the Small Things (1999) G
Bob Dylan - Blowin' in the Wind (1963) G
Bob Dylan - Like a Rolling Stone (1965) G
Bob Dylan - All Along the Watchtower (1967) G
Bob Dylan - The Times They Are A-Changin' (1964) G
Bob Marley & The Wailers - No Woman, No Cry (1974) G
Bob Marley & The Wailers - Concrete Jungle (1972) G
Boris Vian - Le Déserteur (1956) G
Boy - Skin (2011) G
Brigitte Fontaine - Genre Humain (1995) F
Britney Spears - ... Baby One More Time (1998) G
Bruce Springsteen - American Skin (41 Shots) (2001) G
Bruce Springsteen - Born in the U.S.A. (1984) E
Bruce Springsteen - Racing in the Street (1978) E
Bruce Springsteen - Born to Run (1975) G
BTS - Boy With Luv (2019) G
Buggles - Video Killed the Radio Star (1979) G

C

Calle 13 - Latinoamerica (2011) G
Calvin Harris feat. Rihanna - This Is What You Came For (2016) G
Carlos Santana - Oye Como Va (1970) G
Charles Trenet - Douce France (1947) G
Childish Gambino - Redbone (2016) G
Chuck Berry - Maybellene (1955) G
Clueso - Chicago (2006) G
Comedian Harmonists - Veronika, der Lenz ist da (1930) G
Conny - Lady Sunshine & Mister Moon (1962) G
Conny - Zwei kleine Italiener (1961) E
Country Joe Mc Donald - I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag / Fish Cheer (1965) G
Cream - Sunshine of Your Love (1968) G
Céline Dion - My Heart Will Go On (1997) G

D

DAF - Kebabträume (1980) G
Dalida - Am Tag als der Regen kam (1958) G
Darkthrone - Kathaarian Life Code (1992) G
David Bowie - Space Oddity (1969) G
David Bowie - Ashes to Ashes (1980) E
David Bowie - "Heroes" (1977) E
David Bowie - Where Are We Now? (2013) E
David Guetta feat. Zara Larsson - This One's for You (2016) G
Deep Forest - Sweet Lullaby (1992) G
Deep Purple - Child in Time (1970) G
Depeche Mode - People Are People (1984) G
Die Conditors - Himbeereis im heißen Tee (Reise nach Amerika) (1984) G
Die Fantastischen Vier - Die da!?! (1992) G
Die Puhdys - Wenn ein Mensch lebt (1973) G
Die Toten Hosen - Bayern (1999) G
Die Toten Hosen - Bonnie & Clyde (1996) G
Die Toten Hosen - Hier kommt Alex (1988) G
Die Ärzte - Schrei nach Liebe (1993) G
Die Ärzte - Ein Schwein namens Männer (1998) G
Die Ärzte - Schunder-Song (1995) G
Don McLean - American Pie (1971) G
Donna Summer - I Feel Love (1977) G
Dschinghis Khan - Dschinghis Khan (1979) E
Duran Duran - A View to a Kill (1985) G
Duran Duran - The Wild Boys (1984) G

E

Eko Fresh - Aber (2018) G
Electric Light Orchestra - Mr. Blue Sky (1978) G
Element of Crime - Draußen hinterm Fenster (1993) G
Elvis Presley - That's All Right (1954) G
Elvis Presley - Hound Dog (1956) G
Elvis Presley / Junior Parker & The Blue Flames - Mystery Train (1955) G
Eminem - Stan (2000) G
Eric Clapton / Derek and the Dominos - Layla (1970) G
Estelle - Stronger Than You (2015) G

Ewan McColl - Dirty Old Town (1956) E

F

Faber - Das Boot ist voll (2019) G
Falco - Rock Me Amadeus (1985) G
Falco - Jeanny (1985) G
Falco - Der Kommissar (1981) G
Farin Urlaub - Sumisu (2001) G
Fettes Brot - An Tagen wie diesen (2005) G
Fontella Bass - Rescue Me (1965) G
France Gall - Poupée de Cire, Poupée de Son (1965) G
Frankie Goes to Hollywood - Relax (1983) G
Franz-Josef Degenhardt - Spiel nicht mit den Schmuddelkindern (1965) G
Fred Raymond / Robert Gilbert - Ich steh mit Ruth gut (1928) G
Freddy Quinn - Heimweh nach St. Pauli (1962) G
Friedrich Hollaender - Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (1930) G
Friedrich Hollaender / Claire Waldoff - Raus mit den Männern aus dem Reichstag (1926) G
Fynn Kliemann - Zuhause (2018) G

G

Gentleman ft. Alborosie - Journey to Jah (2014) G
Gitte Haenning - Ich will 'nen Cowboy als Mann (1963) G
Gorillaz - Feel Good Inc. (2005) G
Gus Backus - Der Mann im Mond (1961) G

H

Hannes Wader - Heute hier, morgen dort (1972) G
Hans Albers - La Paloma (1945) G
Hans Söllner - Der Huaba (1989) G
Hansi - Leberkäs mit Ei (1983) G
Helene Fischer - Atemlos durch die Nacht (2013) G
Herbert Grönemeyer - Der Weg (2002) G
Herbert Grönemeyer - Männer (1984) G
Hoffmann & Hoffmann - Himbeereis zum Frühstück (1977) G
Hoyt Curtin - Meet the Flintstones (1960) G
Hubert von Goisern - Brenna tuats guat (2011) G
Huddie "Lead Belly" Ledbetter - Goodnight Irene (1943) G

I

IAM - Je danse le Mia (1994) G
Ideal - Monotonie (1981) G
Ideal - Eiszeit (1981) G
Idina Menzel - Let It Go (2013) G
Iggy Pop - The Passenger (1977) G
Ike & Tina Turner - River Deep – Mountain High (1966) G
Iron Maiden - The Number of the Beast (1982) G

J

Jacqueline Boyer (André Popp / Pierre Cour) - Tom Pillibi (1960) G
Jacques Brel - Ne Me Quitte Pas (1959) G
James Blake - Retrograde (2013) G

James Brown & The James Brown Orchestra - Cold Sweat (1967) G
Jan Delay - Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt (2001) G
Janis Joplin - Piece of My Heart (1968) G
Jay Z - 99 Problems (2004) E
Jean-Louis Murat - Sans Pitié Pour Le Cheval (2011) G
Jethro Tull - Locomotive Breath (1971) G
John Lennon - Imagine (1971) G
John Lennon - Power to the People (1971) G
John Lennon & Yoko Ono - Give Peace a Chance (1969) G
Johnnie Ray - Cry (1951) G
Johnny Cash - Folsom Prison Blues (1957) G
Johnny Cash - Man in Black (1971) G
Journey - Don't Stop Believin' (1981) G
Joy Division - Love Will Tear Us Apart (1980) G
Judas Priest - Breaking the Law (1980) G
Julie Andrews / Marni Nixon - I Could Have Danced All Night (1956) G

K

Kanye West - Love Lockdown (2008) G
Karat - Über sieben Brücken musst Du gehn (1978) G
Kate Bush - Running Up That Hill (A Deal with God) (1985) E
Kelly Clarkson - Since U Been Gone (2004) G
Knorkator - Wir werden alle sterben (2006) G
Konstantin Wecker - Willy (1977) G
Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi - Gelernt (2017) G

L

LaBrassBanda - Nackert (2013) G
Lale Andersen - Lili Marleen (1939) G
LaVern Baker - Soul On Fire (1953) G
Lea Salonga - Reflection (1997) G
Led Zeppelin - Since I've Been Loving You (1970) G
Led Zeppelin - Whole Lotta Love (1969) G
Lena Meyer-Landrut - Satellite (2010) G
Leonard Cohen - Hallelujah (1984) E
The Partisan / La complainte du partisan (1969) - Anna Marly / Leonard Cohen E
Linkin Park - In the End (2001) G
Linkin Park - Given Up (2008) G
Little Richard - Tutti Frutti (1955) G
Little Richard - Long Tall Sally (1956) G
Liza Minnelli - Cabaret (1967) G
Lou Reed - Walk on the Wild Side (1972) G

M

Madonna - Hung Up (2005) G
Madonna - Like a Virgin (1984) G
Madonna - Like a Prayer (1989) G
Madonna - Vogue (1990) G
Manuela - Schuld war nur der Bossa Nova (1963) G
Marteria - Neue Nikes (2010) G
Men at Work - Down Under (1982) G
Metallica - Nothing Else Matters (1991) G
Michael Jackson - Man in the Mirror (1987) G

Michael Jackson - Heal the World (1991) G
Michael Jackson - Thriller (1982) G
Michel Conte / Isabelle Pierre - Évangéline (1971) G
Millie Small - My Boy Lollipop (1964) G
Modern Talking - You're My Heart, You're My Soul (1984) G
Molotov - Frijolero (2003) G
Muse - Survival (2012) G
Muse - Knights of Cydonia (2006) G
Muse - Madness (2012) G

N

N.W.A - Fuck tha Police (1988) G
Nana Mouskouri - Weiße Rosen aus Athen (1961) G
Nancy Sinatra - These Boots Are Made for Walkin' (1965) G
New Order - Blue Monday (1983) E
Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue - Where the Wild Roses Grow (1995) G
Nina Hagen - Unbeschreiblich weiblich (1978) G
Nina Simone - Mississippi Goddam (1964) G
Nirvana - Smells Like Teen Spirit (1991) G
Norah Jones - Don't Know Why (2002) G

O

Oasis - Live Forever (1994) E
Oasis - Don't Look Back in Anger (1996) G
Oleg Gazmanov - Sdelan v SSSR (2005) E
Otis Redding - Respect (1965) G
Otis Redding - Sittin' on The Dock of the Bay (1968) G
Ozzy Osbourne - Crazy Train (1980) G

P

Patti Page - Tennessee Waltz (1950) G
Patti Smith - Because the Night (1978) G
Paul McCartney & Stevie Wonder - Ebony and Ivory (1982) G
Paul McCartney & Wings - Live and Let Die (1973) G
Pete Seeger - Where Have All the Flowers Gone? (1960) G
Pete Seeger - May there always be sunshine (1965) G
Pete Seeger/Peter, Paul & Mary/Trini Lopez - If I Had a Hammer (1949) G
Peter Gabriel - Here Comes the Flood (1977) G
Peter Gabriel - Sledgehammer (1986) G
Peter, Paul & Mary - Puff the Magic Dragon (1962) G
Petula Clark - Downtown (1964) E
Phil Collins - Another Day in Paradise (1989) G
Pink Floyd - Comfortably Numb (1979) G
Pink Floyd - Another Brick in the Wall (1979) G
Pink Floyd - Money (1973) G
Pink Floyd - Wish You Were Here (1975) G
Prince - Darling Nikki (1984) G
Prince and the Revolution - Kiss (1986) G
Public Enemy - Shut Em Down (1991) G

Q

Queen - Bohemian Rhapsody (1975) G

R

R.E.M. - Shiny Happy People (1991) G
R.E.M. - Losing My Religion (1991) G
Radiohead - Everything in Its Right Place (2000) G
Rammstein - Deutschland (2019) G
Rammstein - Links 2 3 4 (2001) G
Ramones - Blitzkrieg Bop (1976) G
Ray Charles - I've Got a Woman (1954) G
Ray Charles - Hard Times (No One Knows Better Than I) (1955) G
Red Hot Chili Peppers - Hump De Bump (2006) G
Red Hot Chili Peppers - Californication (2000) G
Reinhard Mey - Nein, meine Söhne geb' ich nicht (1986) G
Richard Ashcroft - A Song for the Lovers (2000) G
Robert Stolz / Walter Reisch / Armin Robinson - Das Lied ist aus: Frag' nicht, warum ich gehe (1930) G
Roy Brown / Wynonie Harris / Carl Perkins / Elvis Presley / Jerry Lee Lewis - Good Rockin' Tonight (1947) G
Run-D.M.C - It's Like That (1983) G
Ruslana - Kolomyika (2003) E

S

Sam Cooke - You Send Me (1957) G
Scorpions - Wind of Change (1990) G
Scott McKenzie - San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair) (1967) G
Sens Unik vs. Die Fantastischen Vier - Original (1997) G
sEODo band / 서도밴드 - Sarangga / 사랑가 (2019) E
Serge Gainsbourg - Le Poinçonneur des Lilas (1958) E
Serge Gainsbourg & Jane Birkin - Je t'aime ... moi non plus (1969) G
Shaggy - Boombastic (1995) G
Shakira feat. Alejandro Sanz - La Tortura (2005) G
Shirley Bassey - Goldfinger (1964) G
Shirley Bassey - Diamonds Are Forever (1971) E
Sido - Liebe (2014) G
Sido - Mein Block (2004) E
Simon & Garfunkel - Bridge over Troubled Water (1970) G
Simple Minds - Belfast Child (1989) G
Sinéad O'Connor - Nothing Compares 2 U (1990) G
Skid Row - 18 And Life (1989) G
Skunk Anansie - Hedonism (Just Because You Feel Good) (1996) G
Slayer - Hell Awaits (1985) G
Soft Cell - Tainted Love (1981) E
Spliff - Carbonara (1982) E
Stern Meißen - El Salvador (1982) G
Sting - You Only Cross My Mind in Winter (2009) G
Sting - Russians (1985) G
Sting - Englishman in New York (1987) G
Stromae - Carmen (2013) G
Stromae - Papaoutai (2013) G
Suprême NTM - Authentik (1991) G

T

The Band - The Night They Drove Old Dixie Down (1969) G

The Beach Boys - Good Vibrations (1966) G
The Beach Boys - Sloop John B. (1966) G
The Beatles - Penny Lane (1967) E
The Beatles - Nowhere Man (1965) G
The Beatles - Revolution (1968) G
The Beatles - Taxman (1966) G
The Beatles - All You Need Is Love (1967) G
The Beatles - Hey Jude (1968) G
The Beatles - Love Me Do (1962) G
The Beatles - A Day in the Life (1967) G
The Beatles - Back in the U.S.S.R. (1968) G
The Chords - Sh-Boom (1954) G
The Clash - London Calling (1979) G
The Coup - Not Yet Free (1993) G
The Cure - Boys Don't Cry (1979) G
The Jimi Hendrix Experience - Hey Joe (1966) G
The Jimi Hendrix Experience - Red House (1967) G
The Kingsmen - Louie Louie (1963) G
The Kinks - Well Respected Man (1965) E
The Notwist - Pilot (2001) G
The Offspring - Self Esteem (1994) G
The Police - Every Breath You Take (1983) G
The Rolling Stones - Gimme Shelter (1969) G
The Ronettes - Be My Baby (1963) G
The Smiths - There Is a Light That Never Goes Out (1986) G
The Soul Stirrers - Shine On Me (1950) G
The Who - Pinball Wizard (1969) G
Tina Turner - GoldenEye (1995) G
Tocotronic - Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (1995) G
Tom Waits - I Don't Wanna Grow Up (1992) G
Torch ft. Toni-L - Wir waren mal Stars (2000) G
Toto - Rosanna (1982) G
Toto - Africa (1982) G
Toto Cutugno - Insieme: 1992 (1990) G
Tupac Shakur - California Love (1995) G

U

U2 - One (1991) G
U2 - Beautiful Day (2000) G
U2 - I Still Haven't Found What I'm Looking For (1987) G
U2 - The Fly (1991) G
U2 - Sunday Bloody Sunday (1983) G
Udo Jürgens - Griechischer Wein (1974) G
Udo Jürgens - Siebzehn Jahr, blondes Haar (1965) G
Udo Lindenberg - Sonderzug nach Pankow (1983) G
USA for Africa - We Are the World (1985) G

V

Village People / Pet Shop Boys - Go West (1979/1993) G

W

Walter Kollo / Friedrich Wilhelm Hardt / Claire Waldoff - Ne dufte Stadt ist mein Berlin (1911) G
Walter Mossmann - Die Wacht am Rhein (1974) G

Weezer - Buddy Holly (1994) G
Wham! - Last Christmas (1984) G
Wolf Biermann - Soldatenmelodie (Soldat Soldat) (1963) G
Wolf Biermann - Ermutigung (Du, lass dich nicht verhärten) (1968) G
Wolf Biermann / Walter Mossmann - Drei Kugeln auf Rudi Dutschke (1968) G
Woody Guthrie - This Land is Your Land (1946) G

Z

Zarah Leander - Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh'n (1942) G
Zarah Leander - Der Wind hat mir ein Lied erzählt / La Habanera (1937) G
Zaz - Je veux (2010) G

Songs in chronological order
Articles written in English (E), French (F) or German (G)

1910s

Ne dufte Stadt ist mein Berlin (1911) - Walter Kollo / Friedrich Wilhelm Hardt / Claire Waldoff G

1920s

Raus mit den Männern aus dem Reichstag (1926) - Friedrich Hollaender / Claire Waldoff G
Ich steh mit Ruth gut (1928) - Fred Raymond / Robert Gilbert G

1930s

Veronika, der Lenz ist da (1930) - Comedian Harmonists G
Das Lied ist aus: Frag' nicht, warum ich gehe (1930) - Robert Stolz / Walter Reisch / Armin Robinson G
Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (1930) - Friedrich Hollaender G
Der Wind hat mir ein Lied erzählt / La Habanera (1937) - Zarah Leander G
Strange Fruit (1939) - Billie Holiday G
Lili Marleen (1939) - Lale Andersen G

1940s

Gloomy Sunday (1941) - Billie Holiday G
Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh'n (1942) - Zarah Leander G
White Christmas (1942) - Bing Crosby G
Goodnight Irene (1943) - Huddie "Lead Belly" Ledbetter G
La complainte du partisan / The Partisan (1943) - Anna Marly / Leonard Cohen E
La Paloma (1945) - Hans Albers G
This Land is Your Land (1946) - Woody Guthrie G
Douce France (1947) - Charles Trenet G
Good Rockin' Tonight (1947) - Roy Brown / Wynonie Harris / Carl Perkins / Elvis Presley / Jerry Lee Lewis G
If I Had a Hammer (1949) - Pete Seeger/Peter, Paul & Mary/Trini Lopez G

1950s

Shine On Me (1950) - The Soul Stirrers G
Tennessee Waltz (1950) - Patti Page G
Cry (1951) - Johnnie Ray G
Soul On Fire (1953) - LaVern Baker G
That's All Right (1954) - Elvis Presley G
Sh-Boom (1954) - The Chords G
Rock Around the Clock (1954) - Bill Haley And His Comets G
I've Got a Woman (1954) - Ray Charles G
Hard Times (No One Knows Better Than I) (1955) - Ray Charles G
Mystery Train (1955) - Elvis Presley / Junior Parker & The Blue Flames G
Maybellene (1955) - Chuck Berry G
Tutti Frutti (1955) - Little Richard G
Long Tall Sally (1956) - Little Richard G
Dirty Old Town (1956) - Ewan McColl E
Hound Dog (1956) - Elvis Presley G
Le Déserteur (1956) - Boris Vian G
I Could Have Danced All Night (1956) - Julie Andrews / Marni Nixon G
Folsom Prison Blues (1957) - Johnny Cash G
You Send Me (1957) - Sam Cooke G
Am Tag als der Regen kam (1958) - Dalida G

Le Poinçonneur des Lilas (1958) - Serge Gainsbourg E
Souvenirs (1959) - Bill Ramsey G
Ne Me Quitte Pas (1959) - Jacques Brel G

1960s

Tom Pillibi (1960) - Jacqueline Boyer (André Popp / Pierre Cour) G
Meet the Flintstones (1960) - Hoyt Curtin G
Stand by Me (1960) - Ben E. King E
Where Have All the Flowers Gone? (1960) - Pete Seeger G
Der Mann im Mond (1961) - Gus Backus G
Zuckerpuppe (aus der Bauchtanz-Truppe) (1961) - Bill Ramsey G
Zwei kleine Italiener (1961) - Conny E
Weiße Rosen aus Athen (1961) - Nana Mouskouri G
Operation Heartbreak (1961) - Aretha Franklin G
Love Me Do (1962) - The Beatles G
Puff the Magic Dragon (1962) - Peter, Paul & Mary G
Lady Sunshine & Mister Moon (1962) - Conny G
Heimweh nach St. Pauli (1962) - Freddy Quinn G
Be My Baby (1963) - The Ronettes G
Louie Louie (1963) - The Kingsmen G
Ich will 'nen Cowboy als Mann (1963) - Gitte Haenning G
Soldatenmelodie (Soldat Soldat) (1963) - Wolf Biermann G
Schuld war nur der Bossa Nova (1963) - Manuela G
Blowin' in the Wind (1963) - Bob Dylan G
Göttingen (1964) - Barbara G
Mississippi Goddam (1964) - Nina Simone G
The Times They Are A-Changin' (1964) - Bob Dylan G
Goldfinger (1964) - Shirley Bassey G
My Boy Lollipop (1964) - Millie Small G
Downtown (1964) - Petula Clark E
I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag / Fish Cheer (1965) - Country Joe Mc Donald G
These Boots Are Made for Walkin' (1965) - Nancy Sinatra G
Respect (1965) - Otis Redding G
Like a Rolling Stone (1965) - Bob Dylan G
Siebzehn Jahr, blondes Haar (1965) - Udo Jürgens G
Poupée de Cire, Poupée de Son (1965) - France Gall G
Nowhere Man (1965) - The Beatles G
May there always be sunshine (1965) - Pete Seeger G
Spiel nicht mit den Schmuddelkindern (1965) - Franz-Josef Degenhardt G
Well Respected Man (1965) - The Kinks E
Rescue Me (1965) - Fontella Bass G
Good Vibrations (1966) - The Beach Boys G
Hey Joe (1966) - The Jimi Hendrix Experience G
Taxman (1966) - The Beatles G
Sloop John B. (1966) - The Beach Boys G
River Deep – Mountain High (1966) - Ike & Tina Turner G
All You Need Is Love (1967) - The Beatles G
Red House (1967) - The Jimi Hendrix Experience G
Penny Lane (1967) - The Beatles E
All Along the Watchtower (1967) - Bob Dylan G
Cabaret (1967) - Liza Minnelli G
A Day in the Life (1967) - The Beatles G
San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair) (1967) - Scott McKenzie G
Cold Sweat (1967) - James Brown & The James Brown Orchestra G
Revolution (1968) - The Beatles G

Drei Kugeln auf Rudi Dutschke (1968) - Wolf Biermann / Walter Mossmann G
Think (1968) - Aretha Franklin G
Sittin' on The Dock of the Bay (1968) - Otis Redding G
Piece of My Heart (1968) - Janis Joplin G
Sunshine of Your Love (1968) - Cream G
Ermutigung (Du, lass dich nicht verhärten) (1968) - Wolf Biermann G
Hey Jude (1968) - The Beatles G
Back in the U.S.S.R. (1968) - The Beatles G
Pinball Wizard (1969) - The Who G
Space Oddity (1969) - David Bowie G
Whole Lotta Love (1969) - Led Zeppelin G
The Night They Drove Old Dixie Down (1969) - The Band G
Gimme Shelter (1969) - The Rolling Stones G
Give Peace a Chance (1969) - John Lennon & Yoko Ono G
Je t'aime ... moi non plus (1969) - Serge Gainsbourg & Jane Birkin G
The Partisan / La complainte du partisan (1969) - Anna Marly / Leonard Cohen E

1970s

Black Sabbath (1970) - Black Sabbath G
Since I've Been Loving You (1970) - Led Zeppelin G
Oye Como Va (1970) - Carlos Santana G
Child in Time (1970) - Deep Purple G
Bridge over Troubled Water (1970) - Simon & Garfunkel G
Layla (1970) - Eric Clapton / Derek and the Dominos G
Power to the People (1971) - John Lennon G
Diamonds Are Forever (1971) - Shirley Bassey E
American Pie (1971) - Don McLean G
Imagine (1971) - John Lennon G
Évangéline (1971) - Michel Conte / Isabelle Pierre G
Locomotive Breath (1971) - Jethro Tull G
Man in Black (1971) - Johnny Cash G
Concrete Jungle (1972) - Bob Marley & The Wailers G
Heute hier, morgen dort (1972) - Hannes Wader G
Walk on the Wild Side (1972) - Lou Reed G
Live and Let Die (1973) - Paul McCartney & Wings G
Wenn ein Mensch lebt (1973) - Die Puhdys G
Money (1973) - Pink Floyd G
No Woman, No Cry (1974) - Bob Marley & The Wailers G
Die Wacht am Rhein (1974) - Walter Mossmann G
Griechischer Wein (1974) - Udo Jürgens G
S.O.S. (1975) - ABBA G
Wish You Were Here (1975) - Pink Floyd G
Born to Run (1975) - Bruce Springsteen G
Bohemian Rhapsody (1975) - Queen G
Fernando (1976) - ABBA G
Blitzkrieg Bop (1976) - Ramones G
"Heroes" (1977) - David Bowie E
Willy (1977) - Konstantin Wecker G
Himbeereis zum Frühstück (1977) - Hoffmann & Hoffmann G
Here Comes the Flood (1977) - Peter Gabriel G
The Passenger (1977) - Iggy Pop G
I Feel Love (1977) - Donna Summer G
Unbeschreiblich weiblich (1978) - Nina Hagen G
Mr. Blue Sky (1978) - Electric Light Orchestra G
Über sieben Brücken musst Du gehn (1978) - Karat G

Racing in the Street (1978) - Bruce Springsteen E
Because the Night (1978) - Patti Smith G
Dschinghis Khan (1979) - Dschinghis Khan E
Video Killed the Radio Star (1979) - Buggles G
Comfortably Numb (1979) - Pink Floyd G
Another Brick in the Wall (1979) - Pink Floyd G
London Calling (1979) - The Clash G
Boys Don't Cry (1979) - The Cure G
Go West (1979/1993) - Village People / Pet Shop Boys G

1980s

Crazy Train (1980) - Ozzy Osbourne G
Kebabträume (1980) - DAF G
Love Will Tear Us Apart (1980) - Joy Division G
Breaking the Law (1980) - Judas Priest G
Ashes to Ashes (1980) - David Bowie E
Tainted Love (1981) - Soft Cell E
Eiszeit (1981) - Ideal G
Don't Stop Believin' (1981) - Journey G
Monotonie (1981) - Ideal G
Der Kommissar (1981) - Falco G
Carbonara (1982) - Spliff E
El Salvador (1982) - Stern Meißen G
Africa (1982) - Toto G
Down Under (1982) - Men at Work G
Kristallnaach (1982) - BAP G
Ebony and Ivory (1982) - Paul McCartney & Stevie Wonder G
Thriller (1982) - Michael Jackson G
The Number of the Beast (1982) - Iron Maiden G
Rosanna (1982) - Toto G
Sunday Bloody Sunday (1983) - U2 G
Blue Monday (1983) - New Order E
It's Like That (1983) - Run-D.M.C G
Relax (1983) - Frankie Goes to Hollywood G
Sonderzug nach Pankow (1983) - Udo Lindenberg G
Leberkäs mit Ei (1983) - Hansi G
Every Breath You Take (1983) - The Police G
Darling Nikki (1984) - Prince G
Born in the U.S.A. (1984) - Bruce Springsteen E
Männer (1984) - Herbert Grönemeyer G
The Wild Boys (1984) - Duran Duran G
Hallelujah (1984) - Leonard Cohen E
Last Christmas (1984) - Wham! G
You're My Heart, You're My Soul (1984) - Modern Talking G
Himbeereis im heißen Tee (Reise nach Amerika) (1984) - Die Conditors G
People Are People (1984) - Depeche Mode G
Do They Know It's Christmas? (1984) - Band Aid G
Like a Virgin (1984) - Madonna G
Rock Me Amadeus (1985) - Falco G
We Are the World (1985) - USA for Africa G
Jeanny (1985) - Falco G
Russians (1985) - Sting G
Running Up That Hill (A Deal with God) (1985) - Kate Bush E
A View to a Kill (1985) - Duran Duran G
Sun City (1985) - Artists United Against Apartheid G

Hell Awaits (1985) - Slayer G
Sledgehammer (1986) - Peter Gabriel G
Kiss (1986) - Prince and the Revolution G
There Is a Light That Never Goes Out (1986) - The Smiths G
Nein, meine Söhne geb' ich nicht (1986) - Reinhard Mey G
Man in the Mirror (1987) - Michael Jackson G
Englishman in New York (1987) - Sting G
I Still Haven't Found What I'm Looking For (1987) - U2 G
The Living Daylights (1987) - a-ha G
Hier kommt Alex (1988) - Die Toten Hosen G
Fuck tha Police (1988) - N.W.A G
Like a Prayer (1989) - Madonna G
Belfast Child (1989) - Simple Minds G
18 And Life (1989) - Skid Row G
Another Day in Paradise (1989) - Phil Collins G
The Sounds of Science (1989) - Beastie Boys G
Der Huaba (1989) - Hans Söllner G

1990s

Nothing Compares 2 U (1990) - Sinéad O'Connor G
Insieme: 1992 (1990) - Toto Cutugno G
Vogue (1990) - Madonna G
Wind of Change (1990) - Scorpions G
Losing My Religion (1991) - R.E.M. G
Nothing Else Matters (1991) - Metallica G
Smells Like Teen Spirit (1991) - Nirvana G
Shiny Happy People (1991) - R.E.M. G
Authentik (1991) - Suprême NTM G
Shut Em Down (1991) - Public Enemy G
One (1991) - U2 G
Heal the World (1991) - Michael Jackson G
The Fly (1991) - U2 G
I Don't Wanna Grow Up (1992) - Tom Waits G
Sweet Lullaby (1992) - Deep Forest G
Fremd im eigenen Land (1992) - Advanced Chemistry G
Die da!?! (1992) - Die Fantastischen Vier G
Kathaarian Life Code (1992) - Darkthrone G
Schrei nach Liebe (1993) - Die Ärzte G
Suddd (1993) - Almamegretta G
Not Yet Free (1993) - The Coup G
Draußen hinterm Fenster (1993) - Element of Crime G
Self Esteem (1994) - The Offspring G
Buddy Holly (1994) - Weezer G
Live Forever (1994) - Oasis E
Je danse le Mia (1994) - IAM G
California Love (1995) - Tupac Shakur G
Schunder-Song (1995) - Die Ärzte G
Boombastic (1995) - Shaggy G
Genre Humain (1995) - Brigitte Fontaine F
Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (1995) - Tocotronic G
GoldenEye (1995) - Tina Turner G
Where the Wild Roses Grow (1995) - Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue G
Hedonism (Just Because You Feel Good) (1996) - Skunk Anansie G
Don't Look Back in Anger (1996) - Oasis G
Bonnie & Clyde (1996) - Die Toten Hosen G

Reflection (1997) - Lea Salonga G
My Heart Will Go On (1997) - Céline Dion G
Original (1997) - Sens Unik vs. Die Fantastischen Vier G
Bachelorette (1997) - Björk G
Ein Schwein namens Männer (1998) - Die Ärzte G
... Baby One More Time (1998) - Britney Spears G
I Don't Want to Miss a Thing (1998) - Aerosmith G
Liebes Lied (1998) - Absolute Beginner G
Bayern (1999) - Die Toten Hosen G
All the Small Things (1999) - blink-182 G

2000s

Californication (2000) - Red Hot Chili Peppers G
Beautiful Day (2000) - U2 G
A Song for the Lovers (2000) - Richard Ashcroft G
Stan (2000) - Eminem G
Wir waren mal Stars (2000) - Torch ft. Toni-L G
Everything in Its Right Place (2000) - Radiohead G
Sumisu (2001) - Farin Urlaub G
American Skin (41 Shots) (2001) - Bruce Springsteen G
Links 2 3 4 (2001) - Rammstein G
Pilot (2001) - The Notwist G
Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt (2001) - Jan Delay G
In the End (2001) - Linkin Park G
Don't Know Why (2002) - Norah Jones G
Der Weg (2002) - Herbert Grönemeyer G
Nebo Slavian (2003) - Alisa E
Kolomyika (2003) - Ruslana E
Frijolero (2003) - Molotov G
99 Problems (2004) - Jay Z E
Mein Block (2004) - Sido E
Since U Been Gone (2004) - Kelly Clarkson G
An Tagen wie diesen (2005) - Fettes Brot G
Sdelan v SSSR (2005) - Oleg Gazmanov E
Hung Up (2005) - Madonna G
Feel Good Inc. (2005) - Gorillaz G
La Tortura (2005) - Shakira feat. Alejandro Sanz G
Knights of Cydonia (2006) - Muse G
Hump De Bump (2006) - Red Hot Chili Peppers G
Wir werden alle sterben (2006) - Knorkator G
Chicago (2006) - Clueso G
36 Grad (2007) - 2raumwohnung G
Love Lockdown (2008) - Kanye West G
Given Up (2008) - Linkin Park G
You Only Cross My Mind in Winter (2009) - Sting G

2010s

Je veux (2010) - Zaz G
Satellite (2010) - Lena Meyer-Landrut G
Neue Nikes (2010) - Marteria G
Latinoamerica (2011) - Calle 13 G
Sans Pitié Pour Le Cheval (2011) - Jean-Louis Murat G
Brenna tuats guat (2011) - Hubert von Goisern G
Andere Hände (2011) - Alin Coen Band G

Skin (2011) - Boy G
Survival (2012) - Muse G
Madness (2012) - Muse G
Atemlos durch die Nacht (2013) - Helene Fischer G
Let It Go (2013) - Idina Menzel G
Papaoutai (2013) - Stromae G
Retrograde (2013) - James Blake G
Carmen (2013) - Stromae G
Nackert (2013) - LaBrassBanda G
Where Are We Now? (2013) - David Bowie E
Liebe (2014) - Sido G
Journey to Jah (2014) - Gentleman ft. Alborosie G
Stronger Than You (2015) - Estelle G
This Is What You Came For (2016) - Calvin Harris feat. Rihanna G
Redbone (2016) - Childish Gambino G
This One's for You (2016) - David Guetta feat. Zara Larsson G
Gelernt (2017) - Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi G
Aber (2018) - Eko Fresh G
Monster (2018) - Ali Neumann G
Zuhause (2018) - Fynn Kliemann G
Boy With Luv (2019) - BTS G
Deutschland (2019) - Rammstein G
Sarangga / 사랑가 (2019) - sEODo band / 서도밴드 E
Das Boot ist voll (2019) - Faber G

Skid Row **1989**

18 And Life

Die Ballade 18 AND LIFE, einer der erfolgreichsten Songs der Hardrock Band Skid Row, schildert die tragische Geschichte eines Jugendlichen in den Elendsvierteln von Amerika. 18 AND LIFE vereint Dramatik, Eingängigkeit, einen herausstechenden Sänger und eine ausgefeilte Studioproduktion und entspricht dem Zeitgeist des Hardrocks der ausgehenden 1980er Jahre.

I. Entstehungsgeschichte

18 AND LIFE wurde als fünfter Track auf dem Debutalbum *Skid Row* am 24.01.1989 über Atlantic Records veröffentlicht und ist einer der eingängigsten Songs des Albums, das von Michael Wagener (Ozzy Osbourne, White Lion) im Jahr 1988 im Royal Recorders Studio in Lake Geneva produziert wurde. 18 AND LIFE ist die erfolgreichste Single des Albums und war maßgeblich für den rasanten internationalen Erfolg der Band verantwortlich.

II. Kontext

Skid Row wurden gegen Ende des Jahres 1986 von Dave “The Snake” Sabo (Gitarre) und Rachel Bolan (Bass) in Toms River (New Jersey) gegründet. Ein Jahr später stiegen Matt Fallon (Gesang, ehemals Anthrax), Scotti Hill (Gitarre) und Rob Affuso (Schlagzeug) in die Band ein. Doch die erfolgreichste und von vielen im Nachhinein als ‚klassisch’ bewertete Bandbesetzung entstand erst kurz darauf, als Sebastian Bach (ehemals Madam X) an Stelle Fallons den Posten des Leadsängers übernahm. Der Bandname Skid Row, welcher sich mit “heruntergekommenes Stadtviertel” übersetzen lässt, existierte allerdings schon vorher. Eine irische Bluesrock Band um Gitarrist Gary Moore trat zwischen 1968 und 1972 mit diesem Namen auf und so musste die Band um Sänger Sebastian Bach für 35.000$ die Namensrechte erwerben. Diese Summe war die Band bereit auszugeben, da der Name für ihre Musik passend erschien. Tatsächlich ist die ‚Gosse’ ein wiederkehrendes Thema in mehreren Liedern (18 AND LIFE, “Youth Gone Wild”, “Monkey Business”) und verdeutlicht die insbesondere auf dem zweiten Album *Slave to the Grind* (1991) stärker ausgeprägte Punkattitude der Band. Der frühe Stil kann als eine Mischung aus Hardrock, Heavy Metal und Hair Metal beschrieben werden. Als wesentliche Einflüsse gelten Bon Jovi, Mötley Crüe, Sex Pistols, Kiss und Guns N’ Roses.

Nachdem das Debutalbum *Skid Row* im Januar 1989 veröffentlicht wurde, gelang der Band ein rasanter Aufstieg. Das Album war ein unerwarteter Erfolg und erreichte Platz 6 in den Billboard Charts, Platz 30 im Vereinigten Königreich und Platz 22 in Deutschland. In den ersten 12 Monaten wurden 4 Millionen Platten v uft. Auch die Singles *18 and Life* (US #4) und *I Remember You* (US #6) stürmten die Charts. Rachel , der eng mit Jon Bon Jovi befreundet war, ermöglichte, dass Skid Row bei Doc McGhee, dem

Manager von Bon Jovi, unter Vertrag kam und als Support Act für Bon Jovi im Jahr 1989 auftreten konnte. Erst später stellten die Bandmitglieder, vom unerwarteten Erfolg überrascht, fest, dass die Verträge zu deren Ungunsten ausfielen. Durch einen Rechtsstreit mit Jon Bon Jovi und Richie Sambora gelang es Skid Row, einen Teil der Tantiemen für sich einzufordern.

Die radiotaugliche Mischung der Einflüsse von Bon Jovi bis Kiss verhalf Skid Row dazu, eine der angesagtesten Hard-Rock-Bands der frühen 1990er Jahre zu werden. Insbesondere der extrovertierte Sänger Sebastian Bach brachte der Band mit seinem außergewöhnlichen Gesang und seiner provokanten Art eine unvergleichliche Reputation in Sachen Live-Performance ein. Um ihr zweites Album *Slave to the Grind* zu promoten, gingen Skid Row 1991 über ein Jahr lang auf Welttournee und spielten Konzerte zusammen mit Bon Jovi, Mötley Crüe, Europe und Scorpions. Das härtere, stärker punkorientierte zweite Album überstieg sogar den Charterfolg des Debuts, reichte jedoch langfristig nicht mehr an dessen Verkaufszahlen heran. 1995 erschien das dritte Album *Subhuman Race*, welches trotz positiver Kritiken nur wenig Beachtung fand. Nach einem Streit mit Rachel Bolan im Jahr 1996 verließ Sebastian Bach die Band und die verbliebenen Mitglieder von Skid Row konzentrierten sich wenig erfolgreich auf ein Nebenprojekt namens Ozone Monday. 1999 reformierte sich Skid Row erneut mit Sänger Johnny Solinger, doch an den einstigen Erfolg konnten sie nicht mehr anknüpfen. Insgesamt veröffentlichten Skid Row fünf Studioalben, ein Livealbum, zwei Compilation-Alben, eine EP, zwölf Singles und vier Musikvideos.

III. Analyse

In 18 AND LIFE wird die Tragödie des 18-jährigen Ricky beschrieben, der von seinem Elternhaus verwiesen wird und der Kriminalität verfällt. Alkohol und Gewalt bestimmen sein Leben auf der Straße, bis er schließlich betrunken im Streit einen Freund erschießt und verhaftet wird. Auffällig in der lyrischen Umsetzung ist ein Perspektivenwechsel. Während die Handlung in der Strophe und im Pre-Chorus aus der dritten Person erzählt wird, wird der Zuhörer im Chorus direkt angesprochen. Der zweifach wiederholte Text “Eighteen and life, you got it. Eighteen and life, you know. Your crime is time, and it’s eighteen and life to go” könnte dahingehend interpretiert werden, dass an den vermutlich ebenfalls jugendlichen Zuhörer appelliert werden soll, das Leben nicht aufgrund von Drogen und Gewalt wegzuwerfen. Diese Interpretation würde jedoch mit der punkorientierten Attitude der Band im Konflikt stehen und kann durch den Text nicht zweifelsfrei belegt werden. Die Analyse des Musikvideos (s.u.) hilft allerdings bei der Interpretation der Botschaft des Songs.

Die tragische Geschichte wird auf musikalischer Ebene als Powerballade umgesetzt. Stiltypische Merkmale sind ein langsames Tempo (hier: Viertel = 92BPM), eine Kombination von verzerrten und unverzerrten Gitarrensounds, die Verwendung größerer Hallräume und ein mitreißender emotionaler Songtext, der eine Vielzahl emotionaler Sprachbilder beinhaltet. Das Stück steht durchgehend in der Tonart C#-Moll und verwendet keine alterierten Akkorde oder nichtdiatonischen Melodietöne. Formal hält sich 18 AND LIFE an konventionelle Strukturen und gliedert sich in Strophe, Pre-Chorus und Chorus [illegible]u. Deren Abfolge wird durch eine Bridge und einen anschließenden Soloteil aufgelockert.

Das Stück beginnt mit einem Intro, welches die gleiche Akkordprogression |: C#m B | % | % | Asus2 Bsus4

:| wie die nachfolgende Strophe enthält. Gespielt wird die Akkordfolge als Arpeggio von einer unverzerrten höhenreichen Gitarre, welche dem Soundideal der 1980er Jahre gemäß mit einem Halleffekt versehen ist und durch den Bass gestützt wird. Kleine melodische Einwürfe einer zweiten Gitarre und ein gehauchter Gesang, welche beide mit wesentlich mehr Hall unterlegt sind, erzeugen zu Beginn des Stückes eine mystische Stimmung. Die Begleitung wird nach dem achttaktigen Intro weitergeführt und der Gesang setzt ein. Das Phrasenende nach vier Takten wird durch eine verzerrte Gitarre, welche Powerchords auf A und B spielt, und dem einsetzenden Schlagzeug akzentuiert. Anschließend spielt die verzerrte Gitarre weitgehend nur Fills und es erklingt erneut die reduzierte Begleitung. Das Schlagzeug spielt ab der zweiten Hälfte der ersten Strophe einen ‚klassischen' Rockbeat mit Achtelimpulsen auf der Hi-Hat und unterstützt dadurch die sich entwickelnde Dramaturgie.

Im darauffolgenden Pre-Chorus spielen beide verzerrten Gitarren abgedämpfte Powerchords, die eine Steigerung zum Chorus bewirken. Auch harmonisch bewegt sich der viertaktige Pre-Chorus mit der Akkordfolge | A5 | F#5 | G#5 | A5 B5 | nicht um die Tonika, sondern leitet in den in der Grundtonart C#-Moll befindlichen Chorus ein. Dieser besteht aus einer vierfachen Wiederholung einer zweitaktigen Akkordfolge |: C#5 A5 | E5 B5 :| (=8 Takte). Erneut spielen die beiden Gitarren unterschiedliche Riffs. Eine Gitarre spielt langgehaltene Powerchords auf den Grundtönen, während die andere, ebenfalls verzerrt, diese arpeggiert, ohne dabei die Terz zu verwenden. Diese einfache Begleitung unterstützt die einprägsame Gesangsmelodie, die sich stark an den Tönen der zugrundeliegenden Dreiklänge orientiert. An den Chorus schließt ein viertaktiges Interlude an, das die Akkordfolge des Intros und der Strophen verwendet und mit gesanglichen ad libs verziert wird. Bezüglich der dynamischen Entwicklung hält es die Spannung des Chorus aufrecht und leitet durch die gleichbleibende Harmonik in die wieder ruhige zweite Strophe. Diese ist ähnlich wie die erste gehalten, doch die zweite Gitarre spielt nun durchgängig verzerrte Akkorde zur Intensivierung. Daran schließen erneut Pre-Chorus (jedoch mit anderem Text) und Chorus an. Darauf folgen zwei Takte auf der Tonika, die zur auflockernden Bridge führen.

Die viertaktige Bridge mit der simplen Harmonik | E | B | A | B | wechselt in die Durparallele E-Dur der Grundtonart C#-Moll. Dabei steht der klanglich aufhellende Charakter der Durparallele im Kontrast zur textlichen Handlung, die den Mord an Rickys Freund beschreibt. Die Gitarren hingegen unterstützen die Dramatik, indem sie akzetuierte Powerchords auf den Zählzeiten spielen, wodurch eine stampfende und energische Klangkulisse entsteht, die andeutet, dass etwas passieren wird. Eine weitere Gitarre verziert auf den tiefen Saiten das Riff mit einem Lauf, der sich tonal an der Gesangsmelodie orientiert.

Das anschließende Solo erklingt über die Akkordfolge des Chorus und bezieht ihr Tonmaterial ausschließlich aus C#-Moll. Die Phrasierung entspricht dem Ideal der 1980er Jahre mit vielen Bendings (Saitenziehen), Legatotechniken und dem Einsatz eines Vibratohebels. Ein rasanter 32tel-Lauf am Ende des Solos bildet den Abschluss und leitet in den letzten, unveränderten Chorus über. Das Outro setzt die Harmonik und Struktur des Chorus fort. Gesanglich beschränkt sich Sebastian Bach auf gelegentliche Einwürfe ohne Text. Stattdessen steht eine verzierende Gitarrenmelodie im Fokus, die ein zweitaktives melodisches Motiv viermal wiederholt; (die letzten zwei Durchgänge um eine Oktave erhöht). 18 AND LIFE endet auf der Tonika C#-Moll und hinterlässt einen schmerzlichen Eindruck, der dem Schicksal Rickys entspricht, welcher sein noch junges Leben buchstäblich weggeworfen hat.

Betrachtet man die songbestimmenden musikstrukturellen Parameter Harmonik, Melodik und Rhythmik,

lässt sich schnell feststellen, dass dort stark auf stiltypische Konventionen zurückgegriffen wurde. Die Form ist standardisiert, die Harmonik einfach und rhythmisch ist das Stück ohne größere Raffinessen. Daher lässt sich nach dem Grund des Erfolgs fragen. Dass kommerzieller Erfolg häufig nicht auf musikstrukturellen Innovationen basiert, zeigt schon die Entwicklung populärmusikalischer Formen und Genres (wie beispielsweise der Bluesform). Meistens gibt es andere Gründe – Image, Aussehen, Ausstrahlung, Performanz, Werbung, Stimmklang oder Sound –, die mindestens gleichermaßen wichtig sind. Bei 18 AND LIFE lässt sich der Erfolg sicherlich auch an der Person Sebastian Bachs festmachen. Durch seine provokative Art und sein wildes Auftreten verhalf er Skid Row zu einer mitreißenden Liveshow. Doch auch seine herausragenden Gesangskünste, die sich mit erfolgreichen Musikern wie Jon Bon Jovi messen lassen konnten, trugen maßgeblich zum Erfolg, insbesondere auch der Albumverkäufe, bei. Bachs Gesangsstil zeichnet sich durch eine sehr hohe Tonlage und ein kräftiges Vibrato aus, und entspricht damit in hohem Maße dem Klangideal des Hardrock und Heavy Metal der 1980er Jahre. Auch die Beschränkung auf eine rein diatonische und leicht mitsingbare, prägnante Melodie trägt sicherlich zum kommerziellen Erfolg von 18 AND LIFE bei. Ein weiterer Hinweis auf die Relevanz Bachs zeigt sich darin, dass Skid Row mit dem neuen Sänger Johnny Solinger nicht mehr an alte Erfolge anknüpfen konnte, während Sebastian Bach Karriere sowohl als Broadwaysänger als auch mit seinem gleichnamigen Soloprojekt machte.

Ein weiterer Grund für den kommerziellen Erfolg von 18 AND LIFE kann in der Produktion vermutet werden. Diese ist mit Blick auf die Entstehungszeit (Ende der 1980er Jahre) und den damaligen Status der Band (Newcomer) auffallend gut und besticht durch einen dynamischen, kraftvollen und transparenten Sound, der einen Kompromiss aus bombastischer Wirkung und der Inszenierung eines Livesounds darstellt. Die beiden Hauptgitarren sind im Panorama strikt getrennt und spielen in der Regel unterschiedliche Riffs. Auch die Gitarrensounds und -phrasierungen unterscheiden sich, sodass der Eindruck entsteht, dass dort wirklich zwei verschiedene Gitarristen spielen. Dagegen gibt es zahlreiche verzierende Overdubs, die einerseits für Abwechslung über die harmonisch repetitiven Riffs sorgen und andererseits durch melodische Fragmente die Stimmung des Songs unterstützen. Insbesondere hervorzuheben ist allerdings die dynamische Bandbreite der Produktion. Im Gegensatz zu Produktionen seit den 1990er Jahren, die zunehmend stärker komprimiert werden, um eine größere Lautheit zu erreichen, ‚atmet' und ‚lebt' 18 AND LIFE, da auf eine übertriebene Kompression verzichtet wurde. Nicht zuletzt dadurch klingt die Produktion kraftvoll und mitreißend – denn nur wenn es leise und ruhige Stellen gibt, können die lauten als solche und intensiv wahrgenommen werden.

18 AND LIFE ist eines von vier Stücken der Bandgeschichte, das auch als Musikvideo verfilmt wurde. Das Video ist eine Mischung aus Konzeptperformance und narrativen wie episodischen Konzeptclips (vgl. Maas & Schudack 2008, S. 296). Durchgängig werden einzelne Bandmitglieder beim Spielen vor einem schwarzen Hintergrund in Großaufnahme dargestellt. Diese Aufnahmen werden durch narrative und episodische Szenen unterbrochen, welche die Handlung des Textes darstellen. Die eröffnende Szene des Clips zeigt Ricky im Gefängnis (zur Verdeutlichung werden Gitterstäbe in einer langen Kamerafahrt gezeigt), wodurch sie das Ende der Handlung – die Verhaftung – vorwegnimmt. Intro und Strophe stellen die Musiker einzeln vor; auf die szenische Darstellung der Handlung wird verzichtet. Im Laufe der ersten [illegible]he und des Pre-Chorus erfährt der Zuschauer, wie Ricky von seinem Vater des Hauses verwiesen [illegible]nd sich auf der Straße wiederfindet. Er ist sauer und möchte nicht zurückkehren. Die zweite Strophe

zeigt eine Szene in der Nacht: ein großes Feuer und Ricky, der sich – wie im Text erzählt – mit Tequila betrinkt. Ricky bricht in ein Haus ein und stiehlt eine Pistole. Anschließend sieht man ihn, wie er betrunken mit einem Freund auf Flaschen schießt. Er albert mit der Pistole rum und erschießt –parallel zur Bridge – nach einem Streit seinen Freund. Das Solo zeigt die beteiligten Musiker, insbesondere den Solisten, bei der Performance, die allerdings diesmal nicht ausschließlich vor einem schwarzen Hintergrund stattfindet, sondern auf einer realen Bühne. Ergänzend werden zur Verstärkung der Wirkung Aufnahmen der Straße und des dortigen Feuers gezeigt. Die Einstellungen nach dem Solo schließen den Kreis und zeigen Ricky erneut im Gefängnis.

Unter Berücksichtigung des Musikvideos kann die am Anfang der Analyse aufgeworfene Frage nach der Aussage des Liedes schlüssiger beantwortet werden. Die tragische Darstellung der Geschichte und die visuelle Inszenierung legen schlussendlich nahe, den Song als Appell gegen Gewalt, Drogen und das Leben auf der Straße zu verstehen.

IV. Rezeption

Das Debutalbum *Skid Row* wie auch die darauf enthaltene Single 18 AND LIFE stellen den größten Erfolg der Band dar. Skid Row erreichte Platz 6 in den US, Platz 11 in den kanadischen und Platz 12 in den australischen Charts. In den US-amerikanischen Hitlisten hielt es sich 78 Wochen, also anderthalb Jahre. Insgesamt erhielt das Album fünfmal Platin in den USA und Kanada und Gold im Vereinigten Königreich. Obwohl der Nachfolger *Slave to the Grind* im Hinblick auf die Chartplatzierungen erfolgreicher war, verkaufte er sich weniger häufig und bekam nur zweimal Platin. Die folgenden Albenveröffentlichungen erreichten die Charts nicht.

Skid Row gewann für das Debutalbum *Skid Row* den Preis als “Favorite Heavy Metal/Hard Rock New Artist” in den American Music Awards und wurde für das beste Heavy Metal/Hard Rock Album nominiert. Die erfolgreiche Single 18 AND LIFE trug mit ihrem Charterfolg mit 20 Wochen auf Platz 4 (US) und 6 Wochen auf Platz 12 (UK) maßgeblich zum Erfolg des Albums als Meilenstein der Bandgeschichte bei.

JAN-PETER HERBST

Credits

Komposition: Rachel Bolan, Dave Sabo
Lead Gesang: Sebastian Bach
Background Gesang: Rachel Bolan, Dave Sabo
Gitarre: Dave Sabo, Scott Hill
Bass: Rachel Bolan
Schlagzeug: Rob Affuso
Recording Engineer: David Kent, Michael Wagener

Mix: Michael Wagener
Produzent: Michael Wagener
Veröffentlichung: 24.01.1989 (Album)
Länge: 3:52

Recordings

- Skid Row. “18 And Life”, *Skid Row*, 1989, Atlantic, 781 936-2, Europe (CD/Album).
- Skid Row. “18 And Life”, *Skid Row*, 1989, Atlantic, A1-81936, US (LP/Album).
- Skid Row. “18 And Life”, *Skid Row*, 1989, Atlantic, 781 936- 4 (Cass/Album).
- Skid Row. *18 And Life*, 1990, Atlantic, 786 240-2, UK & Europe (CD/Single).
- Skid Row. *I remember you*, 1990, Atlantic, 7567-86215-2, Europe (CD/Maxi).
- Skid Row. *Slave to the Grind*, 1991, Atlantic, 7567-82242-2, Europe (CD/Album).
- Skid Row. *Subhuman Race*, 1995, Atlantic, 7567-82730-2, Europe (CD/Album).

References

- Bogdanov, Vladimir/Woodstra, Chris/Erlewine, Stephen Thomas: *All Music Guide to Rock. The Definitive Guide to Rock, Pop, and Soul.* San Francisco: Backbeat Books ^{2}1997.
- Graf, Christian/Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Amerika, Afrika, Asien, Australien.* Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Larkin, Colin: *The Guiness Encyclopedia of Popular Music.* Concise Edition. Middlesex: Guiness Publishing 1993.
- Maas, Georg & Schudack, Achim: *Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis.* Mainz: Schott 2008.

About the Author

Jan-Peter Herbst is currently a PhD student and lecturer at the University of Paderborn and a music and english teacher at the INI Berufskolleg in Lippstadt.
All contributions by Jan-Peter Herbst

Citation

Jan-Peter Herbst: “18 And Life (Skid Row)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/18andlife, 12/2012 [revised 02/2014].

Print

2raumwohnung **2007**

36 Grad

Der Song und das Musikvideo 36 GRAD beschreiben heiße Sommertage und -nächte mit sexuell-erotischen Spannungen zwischen Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen.

I. Entstehungsgeschichte

Die Band 2raumwohnung setzt sich zusammen aus der deutschen Sängerin und Texterin Inga Humpe und dem Musikproduzenten und Komponisten Tommi Eckart. Die beiden sind seit 1993 ein Paar und gründeten eher zufällig im Jahr 2000 eine gemeinsame Band; ursprünglich lediglich, um Musik für einen Werbespot zu produzieren. Diese kam jedoch so gut an, dass sie einfach weitermachten. Fünf Jahre nach der Gründung kam der Musiker Heinrich Schiffers dazu, der seitdem das Duo vor allem bei Liveauftritten begleitet. Alle drei Mitglieder spielen Keyboard wie auch Gitarre und singen. Inga Humpe ist jedoch stets die Frontsängerin. In den letzten 20 Jahren haben 2raumwohnung verschiedenste Preise gewonnen und wurden mit mehreren Goldenen Schallplatten ausgezeichnet. Außerdem haben sie mit weiteren unterschiedlichen Künstler*innen kooperiert, unter anderem mit dem bekannten deutschen Musiker Udo Lindenberg oder auch dem Schweizer Michael von der Heide, der bei 36 GRAD im Chorus mitgewirkt hat.

Der Song 36 GRAD entstand im Mai 2006 gemeinsam mit dem Musikproduzenten Ulf Leo Sommer und mit Peter Plate, dem Sänger von Rosenstolz. Die beiden sind Freunde von Humpe und Eckert und schrieben den Song mit ihnen zusammen auf einem Hoteldach in Barcelona “an einem Tag, an dem alles stimmte” (Belz 2010). Ein Jahr später, am 2. Februar 2007, wurde er auf dem fünften Album veröffentlicht, welches den gleichen Namen wie die Single trägt. Bis heute gilt es, inklusive der Single, aus kommerzieller Sicht als das erfolgreichste Album der Band. Am 7. März 2007 wurde der Song in Leipzig das erste Mal live aufgeführt, bei dem ersten Konzert der damaligen Tour. Das Musikvideo wurde im gleichen Jahr unter Regie von Matthias Freier mit Florian Buba als Herstellungsleiter gedreht und von der Firma freier.eckert produziert.

II. Kontext

Humpe und Eckart lernten sich kurz nach dem Mauerfall in Berlin kennen. Im sogenannten “Alten Osten” galt eine Zweiraumwohnung als etwas besonders Wertvolles, wonach sich viele sehnten, da der Wohnraum planmäßig vergeben wurde und demnach steter Mangel herrschte. Sehnsucht ist ein Gefühl, dass sich auch in ihren Liedern immer wieder finden lässt und besonders in dieser Zeit, Berlin in den 1990-Jahren, prägend war. Zu Zeiten der Veröffentlichung von 36 GRAD wohnten die beiden bereits in Berlin-Mitte und schwärmten dort vor allem von den verschiedenen kulturellen und geschichtlichen Hintergründen der Menschen, die dort zusammenkommen. Obwohl *36 Grad* ein regelrechtes Charts-Album war, beschreiben 2raumwohnung ihre Musik im Allgemeinen als individuell und nicht Mainstream.

Gleichwohl geht es ihnen darum, mit ihrer Musik – wie in Berlin-Mitte – verschiedenste Menschen, unabhängig von Alter oder Geschlecht, zusammenzubringen und zu verbinden. Deshalb wollten sie sich in ihrer Art des Musizierens und Produzierens auch niemals ganz festlegen, sondern immer wieder Neues ausprobieren. So lässt sich auf dem Album *36 Grad* beispielsweise ein Techno-, ein Jazz- und ein Popsong finden. Außerdem konstatiert die Frontsängerin Inga Humpe in einem Interview: “36 Grad, das steht auch für Körpertemperatur, für diesen Moment, wenn die Außentemperatur gleich ist wie die Innentemperatur, dieses wohlige Gefühl” (Ziegler 2007). Mit dem Klimawandel und der ansteigenden Erderwärmung hat der Song nichts zu tun.

III. Analyse

Der Song besteht aus vier Strophen und einer Bridge. Außerdem folgt nach jeweils zwei Strophen der sich wiederholende Refrain. Die klaren Stimmen von Inga Humpe und Michael von der Heide erklingen zu Beginn unterlegt mit einem Synthesizer und Umweltgeräuschen in Vokalisen. Es entsteht auf diese Weise eine harmonische Grundstimmung, die Assoziationen mit dem Aufwachen an einem unbeschwerten Tag weckt. Im Hintergrund hört man lediglich ein zartes Zirpen von Grillen. Bei den meisten Menschen der westlichen Hemisphäre wird dieses Geräusch gewissermaßen automatisch mit warmen Temperaturen und Sommer in Verbindung gebracht, da diese ausschließlich in warmen Jahreszeiten zu hören sind. Im Musikvideo wird der Gesang und das Zirpen von immer heller und wärmer werdenden Farben begleitet, sodass der Eindruck entsteht, die Sonne würde aufgehen – mit anderen Worten: Es beginnt nicht nur das Lied, sondern auch ein neuer Tag.

Zunächst ist ein illustriertes Haus zu sehen, in dem die Fenster hell erleuchtet sind, dann erscheinen weiß ausgefüllte Umrisse von verschiedenen Menschen, wie Schattenfiguren, die auf dem Boden liegen und sich langsam erheben und strecken. Zeitgleich wachsen im Hintergrund Bäume aus dem Boden und der Farbton wechselt von dunkelblau zu lila und nimmt seinen Verlauf bis neongelbe Sonnenstrahlen zu sehen sind. Diese werden mit sehr hellem Gelb und Blau kombiniert, wodurch zusätzlich der Eindruck eines neu beginnenden Tags hervorgerufen wird. Die zunächst mehrstimmig gesungenen Töne treffen sich auf einem gemeinsamen Ton, welcher viermal im Viervierteltakt wiederholt wird, bevor Schlagzeug und Gitarre einsetzen. Gleichzeitig erscheint im Video die abstrakte Form eines Regenbogens, der auch später im Liedtext eine Rolle spielt. Dieser Regenbogen scheint zu wachsen und sich einen Weg zu bahnen, bis hin zu einer Aufnahme der Sängerin Inga Humpe, die lediglich ein Top trägt und vor weißem Hintergrund zu sehen ist. So wird sommerliche Stimmung durch Helligkeit erzeugt und durch Humpes Outfit unterstrichen. Humpe blickt direkt in die Kamera und unterstützt dadurch den Effekt, den der Text allein auslöst – die Hörenden werden scheinbar direkt angesprochen: “Guck mal was die Jungs da hinten tun und sag ihnen: ‘Das will ich auch.'” Zusätzlich wird hier eine Spannung aufgebaut, da zunächst nicht konkreter beschrieben wird, was die Jungs denn tun. In der zweiten Strophe wird das Wort sogar noch konkreter an den/die Hörende/n gerichtet, indem er/sie aufgefordert wird: “Ich geb dir ein Geschenk, mach es bitte auf”, sodass er/sie sich als Teil des Geschehens verstehen kann. Der gesamte Text ist im Präsens verfasst, wodurch der Effekt ebenfalls ausgelöst wird, dass alles Genannte jetzt gerade passiert und man

atisch in die beschriebenen Momente gleichsam hineingleitet.

Der Refrain baut den Spannungsbogen, der ab dem ersten Vers angesetzt wurde, weiter auf, indem versprochen wird, dass es noch heißer werden würde, als es ohnehin schon sei und der konkrete Zusammenhang zwischen Hitze, Sommer und Musik wird offensichtlich dargestellt. Auch hier lässt sich die direkte “Ansprache” wiederfinden: “Mach den Beat nie wieder leiser”, und das entspannte, unkomplizierte Gefühl, dass vor allem von Jugendlichen im Sommer wahrgenommen wird, ist im letzten Vers des Refrains (“das Leben kommt mir gar nicht hart vor”) zusammengefasst. Außerdem lässt sich ein Parallelismus wiederfinden, da der Songtitel 36 GRAD immer wieder genannt wird und für eine rhythmische sowie eine wiederkehrende Satzstruktur sorgt, die es den Hörenden erleichtert, sich sowohl den Text als auch die Melodie einzuprägen.

In Strophe 4 wird anhand zweier Ellipsen ein Bild beschrieben, das sich klassischerweise mit Hitze, Schwimmbad und Sommer in Verbindung bringen lässt: “Schuhe aus, Bikini an.” Die Beschreibung geht noch weiter und aus dem vorherigen “Du” und “Ich” wird nun ein “Wir”, und ein potenzielles Gemeinschaftsgefühl unter den Hörenden, welches mit dem Beginn des Liedes angedeutet wird, findet dadurch sozusagen seine kraftvollste Bestätigung. Es wird im Regen bis zum Morgengrauen getanzt, wodurch der kulturelle Freiheitsaspekt der Nacht mit der romantischen Stimmung eines Sonnenaufgangs vereint und schließlich, anhand eines Regenbogens, die Vollendung der typischen Sommernacht erreicht wird. Wörter wie “sehen” werden abgekürzt in “sehn”, damit ein Reim zustande kommen kann und aus “ein” wird “n”, um zum einen dem Metrum gerecht zu werden, zum anderen den jugendlichen Sprachstil wieder aufzugreifen, der sich wie ein roter Faden durch das Stück zieht.

Passend zu dem Inhalt des Liedtextes sind auch die stilistischen resp. rhetorischen Mittel sowie die Reimformen. Variierend zwischen Kreuz- und unregelmäßigem Reim in den Strophen und der Bridge, ist der Refrain gleichbleibend in Form eines Paarreims verfasst, welcher die erotisch-romantische Thematik unterstützt. Durch Wortabkürzungen wie “Jungs” oder englische Begriffe wie “Beat” oder “Girls” bekommt der Songtext eine jugendkulturelle Färbung, welche sich auch im Musikvideo wiederfinden lässt, da alle zu sehenden Schattenfiguren anhand ihrer Bewegungen jung bzw. jugendlich erscheinen. Auch Humpe und Eckert, die beiden einzigen Realfiguren im Video, haben einen jugendlichen Kleidungsstil und bewegen sich in rhythmisch-tänzerischer Weise, wodurch sie deutlich jünger erscheinen, als sie sind.

In der Bridge werden viele der bereits genannten stilistischen Mittel vereint. Diesmal spricht die Sängerin jedoch eine Gruppe und nicht mehr die einzelne Person an. Genau genommen sind es zunächst zwei Gruppen, da sie “Girls” und “Jungs” voneinander unterscheidet. Durch die Reihung “weiter, weiter, weiter” werden diese Gruppen förmlich angefeuert und die darauffolgende Aufforderung “gebt alles und mehr als ihr könnt” findet dadurch zusätzlichen Nachdruck. Außerdem wird mit den Worten “keiner weiß, was gleich passiert” noch einmal zusätzliche Spannung aufgebaut, welche ihren Höhepunkt mit der Metapher der brennenden Luft findet, die etwa für sexuell erregte Stimmung stehen kann. Diese Annahme wird verstärkt, wenn man die Bewegungen der Schattenfiguren im Musikvideo beachtet, die eng zusammen tanzen, auf dem Boden aufeinanderliegen und teilweise zu verschmelzen scheinen. Zusätzlich ist ein erotisch konnotiertes Stöhnen von Inga Humpe vor dem letzten Refrain zu hören.

Die Hintergrundfarbe im Video verändert sich weiter und findet seinen Weg von sehr hellen, [illegible]farbenen Tönen zurück in kräftige, warme Farben, die schließlich die Assoziation eines [illegible]enuntergangs hervorrufen. Das Stück endet abrupt und im Video sieht man, wie die verschiedenen

männlichen und weiblichen Figuren sich in einer Reihe stehend an den Händen halten, und über ihnen erscheint ein funkelnder Sternenhimmel vor dunklem, pink-blauen Himmel – wie in einer klaren Sommernacht.

IV. Rezeption

36 GRAD war eine Woche lang auf Platz 17 der deutschen Charts. Nach wie vor gilt der Song als einer der bekanntesten deutschen Sommerhits. Die Band selbst hat den Song schon mehrfach neu interpretiert. So gibt es auch eine Son-Version, die im Rahmen des Projekts Rhythms Del Mundo kreiert wurde, und auch eine englische Version mit dem Titel “95 Degrees” wurde verfasst, jedoch nie veröffentlicht. Außerdem gibt es eine Akustikversion und mehrere Remixe, u.a. von Paul Van Dyk. Anders als andere Lieder von 2raumwohnung, wurde 36 GRAD nie als Werbesong eingesetzt.

LAURA WEINS

Credits

Guitar: Heinrich Schiffers
Vocals: Inga Humpe
Keyboard: Inga Humpe, Tommi Eckart, Heinrich Schiffers
Bass: Tommi Eckart
Music/Songwriting: Peter Plate, Ulf Leo Sommer, Inga Humpe, Tommi Eckart
Producer: Inga Humpe, Tommi Eckart
Label: It.sounds, EMI
Published: 2007
Length: 3:45

Recordings

- 2raumwohnung. “36 Gra”. On: *36 Grad*, 2007, It.sounds/EMI/Labels, 0946 3 9422 9 2 0, 3942292, Germany (CD, Maxi).
- Rhythms Del Mundo Featuring 2raumwohnung. “36 Grad”. On: *36 Grad*, 2008, APE Vision, Universal Music Group, 06024 1783071, Europe (CD, Single).

Covers

aul van Dyk’s Vandit Clubmix. “36grad”. On: *36grad Remixe*, 2007, EMI, Gala Records (5), 50999

5190312 1, Russia (CD, Album).

References

- Belz, Nina: “Im Gespräch: Inga Humpe über ’36 Grad’: ‘Dann verlangsamt sich alles so ein bisschen'”. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.07.2010. URL: https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/jugend-schreibt/im-gespraech-inga-humpe-ueber-36-grad-dann-verlangsamt-man-so-ein-bisschen-11009279.html [09.02.2020].
- Buhre, Jakob: “2raumwohnung: Wir sind kein Badezusatz”. In: Planet Interview, 05.03.2007. URL: http://www.planet-interview.de/interviews/2raumwohnung/34345/ [09.02.2020].
- Cordes, Niklas: “2raumwohnung: Tommi Eckart und Inga Humpe: Zwei wie Nacht und Tag”. In: Berliner Morgenpost, 03.06.2017. URL: https://www.morgenpost.de/berlin/leute/article210782779/Tommi-Eckart-und-Inga-Humpe-Zwei-wie-Nacht-und-Tag.html [09.02.2020].
- Pilz, Michael: “Die ‘heißen’ 36 Grad von 2raumwohnung”. In: Welt, 01.02.2007. URL: https://www.welt.de/kultur/article716017/Die-heissen-36-Grad-von-2raumwohnung.html [10.02.2020].
- Reder, Christian: “2raumwohnung sind …”. In: deutsche-mugge.de. URL: http://www.deutsche-mugge.de/index.php/portraits/6865-2raumwohnung.html [10.02.2020].
- Ziegler, Michelle: “2RAUMWOHNUNG”. In: students.ch, 01.02.2007. URL: https://www.students.ch/magazin/details/249/2raumwohnung [10.02.2020].

Links

- Bandhomepage: https://www.2raumwohnung.de [12.02.2020].
- http://www.lieblingsplatte-festival.de/2017/07/18/2raumwohnung/ [10.02.2020].
- https://hitparade.ch/song/2raumwohnung/36grad-275889 [12.02.2020].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Laura Weins

Citation

Laura Weins: “36 Grad (2raumwohnung)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/36-grad, 11/2024.

Print

Jay Z **2004**

99 Problems

In 99 PROBLEMS, released in 2004, US-American Rapper Jay Z (real name: Shawn Corey Carter; born 1969 in New York, USA) raps about his experiences with critics, a racist police officer and imprisonment. In the song, he condemns racial stereotypes and racial profiling. According to the *Rolling Stone*, 99 PROBLEMS is the second best song of the first decade of the 2000s (see “100 Best Songs of the 2000s”).

I. Origin

99 PROBLEMS was the third single released from Jay-Z’s eighth studio album *The Black Album* (2003), which was promoted as his last album, but in fact was not: Up to today, Jay Z has released another four albums. On *The Black Album*, the rapper collaborated with a number of producers including The Neptunes, Kanye West, Timbaland and Eminem. In a short documentary about the recording of 99 PROBLEMS, Jay Z says that he is a fan of old-school hip hop (see “Jay-Z, Rick Rubin recording ’99 Problems’”), which might be one of the reasons why he hired Rick Rubin as a producer for 99 PROBLEMS. Rubin is known for his work on hip hop-classics for LL Cool J and The Beastie Boys. His trademarks – guitar riffs and stripped-down beats – are all used in 99 PROBLEMS. The song was recorded at the Akademie Mathematique of Philosophical Sound Research in Los Angeles.

II. Context

The lyrics of 99 PROBLEMS are inspired by Jay Z’s personal experiences. He grew up in extreme poverty in a housing project in Brooklyn. The second verse of the song refers to Jay Z’s confrontation with a police officer. As the rapper explained in a radio interview, there was a lot of drug traffic on the turnpike from New York to the South of the United States in the 1980s and 1990s (see “Jay-Z: The Fresh Air Interview”). During that time, based on racist presumptions, the police checked every car driven by an African American, as they were suspected to deal with drugs more frequently. As a young man, Jay Z had dealt with drugs himself. In his autobiography, he writes about how he was once pulled over by the police when he was carrying drugs in his car. Ultimately, the police had to let him go because it took too long to get the police dogs which were supposed to search his car (see Carter 2010: 59). In 99 PROBLEMS, Jay Z also reflects on other personal experiences, for example the trial he had to face in 1999 in which he was accused of stabbing record executive Lance Rivera (see “When Jay-Z Almost Ethered Himself”).

As racism and the police’s racial profiling practices are still intensely discussed topics in the USA, 99 PROBLEMS has retained its potential to encourage debates about these issues. It can therefore be [illegible]ed that this song is an example of how hip hop artists are able to communicate social injustices to a [illegible]udience.

III. Analysis

Jay Z has called *The Black Album* an autobiographical album (see "Jay-Z, Rick Rubin recording '99 Problems'"). Apart from the specific events of his life addressed in 99 PROBLEMS, Jay Z also raps about his mother and his late father in other songs of the record. In a review, the *Rolling Stone* states that on *The Black Album* Album Jay-Z lets the listener "deeper into his life than ever" (Toure 2003). Moreover, the record as a whole is supposed to be an inspiration for his fans, as Jay Z points out in the album's booklet: "I have no regrets in my career, I'm very proud of what I've accomplished. I hope to serve as an inspiration to anyone who wants to be in the music business or any other business for that matter" (Carter 2003).

Jay Z stated that 99 PROBLEMS is a song which takes real events and reimagines them (see Carter 2010: 54). As the song clearly reflects on the rapper's personal experiences, real person, performance persona and the character of the song seem to melt together. 99 PROBLEMS consists of three verses, each one dealing with different topics, and the hook "I got 99 problems but a bitch ain't one", which is repeated fifteen times. The hook is taken from Ice-T's "99 Problems", which was released in 1993.

In the first verse, Jay Z raps about his enemies, who want him dead ("Foes that wanna make sure my casket's closed"). However, he does not name these enemies more precisely. He then goes on to respond to rap critics who say that he focuses too much on money in his lyrics. The rapper justifies this by explaining that he grew up without having any money and that it is only natural for him to rap about money now that he has it. In the last line of the verse, Jay Z says "I'm from rags to riches", thus summarising his life by using the popular idiom. He stages himself as what Dietmar Elflein calls the prototypical figure of hip hop culture, namely the man born in a socially deprived area who openly addresses his economic rise (see Elflein 2014: 173). In the first verse, Jay Z also criticises rap publications which are eager to use his face and his fame to increase the prices for advertisements in their magazines. By calling the according publishers "fuckers", he employs the rhetorical technique called "dissin'" (Rappe 2010: 26), which is frequently used in hip hop lyrics to insult opponents. Jay Z underlines his status as a talented, rich and famous rapper throughout the first verse and he verbally attacks people who criticise him or want to exploit him. After all, Jay Z's confidence does not come as a surprise at all. He is immensely famed in hip hop culture, not only for his skills as a rapper, but also for his skills as a business man (see Elflein 2014: 171).

In the second verse, Jay Z retells an incident from his past, which happened before he became a successful rapper. He raps about a crime he committed in the past, while at the same time he raises awareness for the injustice of racial profiling. In his autobiography, he underlines that this incident is "based on a true story" (Carter 2010: 59). It is about the day he brought drugs from New York to the South of the USA and a police officer pulled him over. By slightly changing his voice and accent, Jay Z impersonates the police officer who asks him: "Son, do you know what I'm stopping you for?" Jay Z responds: "'Cause I'm young and I'm black and my hat's real low / Do I look like a mind reader, sir, I don't know". The Black Album's cover shows a black and white image of Jay Z; his eyes covered by a dark cap he pulls deep down into his face with both hands. The expression in his face seems defiant and challenging. It could be argued that this is an illustration of what Jay Z looked like when the police officer stopped him. Jay Z is certain that he only got pulled over because he is black, as the police officer does ow that he is actually transporting drugs. However, he does not help to ease the tense situation with ı. ..ıswer. It quickly becomes clear that the police officer indeed stopped Jay Z's car because of his skin

colour. The police officer says that Jay-Z was pulled over because he was “doing fifty-five in a fifty-four”, i.e. because he exceeded the speed limit by one mile per hour. The police officer asks Jay Z to step out of the car because he would like to “look around the car a little bit”. He reveals his racist attitude by asking Jay Z whether he is carrying a gun because he knows “a lot of you are”. The “you” is referring to all black people. Jay Z knows his rights and says: “Well, my glove compartment is locked, so is the trunk in the back / And I know my rights, so you gon’ need a warrant for that”. In his autobiography, Jay Z comments on this situation saying that both his younger self and the police officer knew they were in the wrong and that this is why “they’re playing this cat-and-mouse game, taking sarcastic shots at each other, arguing over the law” (Carter 2010: 59). The verse ends with the officer saying: “We’ll see how smart you are when the K-9 come”. K-9 is a homophone of canine, the Latin word for dog and a term used for police dogs. In 99 PROBLEMS, the outcome of the police check remains open. The listener does not find out whether the dogs actually come or not and whether the drugs in the car are found. In 1994, when Jay Z was in the situation he raps about in 99 PROBLEMS, the dogs did not show up and the police officer had to let him go eventually.

The third verse of 99 PROBLEMS opens with a quote from Bun B’s opening verse of the track “Touched” by UGK (“Now once upon a time not too long ago, a nigga like myself had to strong arm a ho”). In this verse, Jay Z raps about a man who was bothering him “not too long ago”. Again, he uses the rhetorical strategy dissin’ to insult an opponent. Jay Z says about the man: “You know the type, loud as a motorbike, but wouldn’t bust a grape in a fruit fight”. The line “wouldn’t bust a grape in a fruit fight” is taken from LL Cool J’s “To Da Break of Dawn” and refers to Jay Z’s impression that the man he raps about might act strong, but is in fact a weakling. The next lines hint at a fight between Jay Z and the man, which results in Jay Z being imprisoned, as the lines “And there I go, trapped in the Kit-Kat again / Back through the system with the riff-raff again” suggest. Riff-raff is an expression for people with a bad reputation or for people of a low social class (see “Riff-Raff”). Here it refers to people in prison. By using this derogatory term, Jay Z distances himself from his fellow inmates. “Kit Kat” can be interpreted in two different ways. Jay Z might use the association of chocolate bars which “Kit Kat” evokes as a means to indirectly refer to the bars of a prison cell. He might also use “Kit Kat” as a reference to the Kit Kat Club in Manhattan where he stabbed record executive Lance Rivera in 1999. Lance Rivera most likely is the man Jay Z raps about in the third verse. Moreover, just like in verse two, Jay Z addresses racist practices in the US-American legal system. He says “Half a mil’ for bail ’cause I’m African”, thus criticising that the judge set his bail higher than usual because he is an African American. All in all, in the third verse, Jay Z alludes to the violent incident he was involved in at Manhattan’s Kit Kat Club in 1999 and he presents himself as a rough rapper who does not put up with men who bother him.

Each verse closes with the hook “I got 99 problems but a bitch ain’t one”. In each verse, “bitch” might refer to something different: in the first verse to critics, in the second verse to police dogs (“bitch” is the English word for “female dog”) and in the third to a man who annoys him. It is also in the last verse where Jay Z slightly alters the hook saying “I got 99 problems being a bitch ain’t one”, thus showing that he is not like the man he raps about in the verse. Jay-Z has been criticised for the usage of the word “bitch” in 99 PROBLEMS. This is discussed in more detail in the chapter “Reception”.

ɜ musical level, 99 PROBLEMS is characterised by the usage of numerous samples. This is typical for hip hop productions, which often focus on the reuse of material that has already been released (see

Elflein 2014: 171). The song is built on two of the most sampled songs in hip hop history. The massive drum beat is taken from “The Big Beat” by Billy Squire. The two-chord guitar riff is taken from “Long Red” by Mountain.

The song starts with the hook performed a capella by Jay Z. To lay emphasis on it, the line “I’ve got 99 problems” is supported by another, lower-pitched voice. Jay Z’s rendition of the hook supports its defiant and potentially aggressive character.

Overall, the sound and mixing of 99 PROBLEMS has an industrial and aggressive feel to it. This is due to the pounding two-chord guitar riff taken from Mountain’s “Long Red” and the constant clapping sound on counts two and four (backbeat), which results in an impression of the beat being pushed forward. Another musical element, which is repeated throughout the song, is a cowbell. Although at the beginning of the song it can hardly be heard, this changes in the course of it. The cowbell is a sample taken from Wilson Pickett’s “Get Me Back on Time, Engine Number 9”.

In the first verse, certain lines are audibly highlighted through different techniques. For example, the line “whole asshole” is rapped with a lower second voice. Additionally, the line “They don’t play my hits, well, I don’t give a shit” stands out, because there is no sound on counts three and four. “Well, I don’t give a shit” is clearly emphasised as it is performed with hardly any accompaniment.

A high triangle sound is added to the general sound mixture in the second verse, which creates a nervous and unsettling atmosphere. The second verse is much longer than the first, which is also due to the amount of text that is conveyed in it. Jay Z’s rapping is especially fast in the lines in which he imitates the police officer, which adds to the ridiculous tone of the rapper’s imitation. Just like in the first verse, the background sounds are reduced in order to give priority to some of the lyrics („’Cause I’m young and I’m black and my hat’s real low / Do I look like a mind reader, sir?”). Towards the end of the second verse, the cowbell can be heard quite obviously for the first time. After the second verse, the hook is repeated and therefore it is twice as long as after the first verse. As a result, the hook’s importance for the content and structure of the song is underlined and the start of the third verse is delayed.

At some points, the third verse differs musically from the other two verses. For example, in the first part of the verse the guitar riff is used more frequently. This intensifies the presence of the blunt and harsh elements within the song. It seems as if it is used to push forward Jay Z’s opinion on the man he raps about. The lines in which Jay Z addresses his imprisonment are accompanied by a light and airy beat, which contrasts with the content of the rapper’s lyrics. In the second part of the third verse the cowbell is very prominent again. Moreover, just like in the other two verses, a line is highlighted by muting the background sounds (“Half a mil’ for bail ’cause I’m African”).

The song ends with the hook and an outro. The hook is accompanied by drums which sound louder and more intense than the drums which were used earlier. Additionally, in the last bar of the hook, the guitar riff is used on all four counts, which again has an affirmative effect and almost seems to hammer Jay Z’s lyrics into the listener’s head. During the outro, the cowbell is still very prominent. The hook is sung one last time. However, this time Jay Z almost whispers it and laughs after he has sung the line. The rapper’s might be used to ironically undermine the seriousness of the lyrics. The outro ends with Jay Z praising the song’s producer Rick Rubin by saying “You crazy for this one, Rick”.

The musical production of 99 PROBLEMS translates Jay Z's lyrics into rough and urban sounds. Moreover, different techniques are used to emphasise certain words and lines, which highlights the priority placed on the rapper's lyrics.

IV. Reception

99 PROBLEMS achieved widespread acclaim. It reached number 30 on the Billboard Hot 100 and won a Grammy award for Best Rap Solo Performance. It was also listed at number 14 on Pitchfork Media's Top 500 Tracks of the 2000s (decade) and at number 24 on *NME's* 150 Best Tracks of the Past 15 Years in 2011. *The Black Album* has sold 3.5 million copies as of July 2013.

The usage of the word "bitch" in 99 PROBLEMS has been criticised as misogynist. However, in his autobiography, Jay Z makes clear that "at no point […] [he is] talking about a girl" (Carter 2010: 54). As has been stated previously, the word "bitch" refers to different things in every verse, but never to a woman. Nevertheless, "bitch" is most commonly used as a derogatory term for women, and by using this term Jay Z does not renounce sexist notions. In a radio interview Jay Z criticises that people hear the word "bitch" and immediately dismiss everything else they hear in a song (see "Jay-Z: The Fresh Air Interview"). Furthermore, he says that he uses the word "bitch" on purpose to lead the listener down a wrong path and that everything has to be put into context before it can be criticised. In his biography, Jay Z explains that using the word "bitch" was meant to be a "deliberate provocation to simpleminded listeners" (Carter 2010: 53).

The hook has been used in many songs. In 2009, rapper Kid Cudi quoted it in the lyrics of his song "Soundtrack 2 My Life" ("I got 99 problems and they [sic] all bitches"). Eminem used the hook in "So Much Better", which was released in 2013 ("I got 99 problems and the bitch ain't one / She's all 99 of 'em, I need a machine gun"). In 2014, Ariana Grande used the line in her song "Problem" ("I got 99 problems and you won't be one").

99 PROBLEMS has prompted the publication of a 19-page law review article, which analyses the second verse from a legal perspective. The article notes that the lyrics are incorrect when it comes to their representation of the law and that the police does not need a search warrant to search someone's car (see Mason 2012).

In 2012, Jay Z performed 99 PROBLEMS at a Barack Obama election campaign event in Columbus, Ohio (see Chen 2012). He changed the hook of the song into "I got 99 problems but a Mitt ain't one". Mitt Romney was Obama's challenger in the presidential election that year.

SEBASTIAN DANZ

C ..its

Vocals: Jay Z
Writers: Shawn Carter, Rick Rubin, Norman Landsberg, Felix Pappalardi, William Squier, John Ventura, Leslie Weinstein,Tracy Marrow, Alphonso Henderson
Producer: Rick Rubin
Sound engineering: Andrew Scheps at Akademie Mathematique of Philosophical Sound Research, Los Angeles, CA
Programming: Jason Lader
Mixing: Rick Rubin and Andrew Scheps
Label: Roc-A-Fella, Def Jam
Recorded: 2003
Published: 27 April 2004
Length: 3:54

Recordings

- Jay-Z. “99 Problems”. On: *The Black Album*, 2003, Roc-A-Fella-Records, B0001528-02, USA (CD, Album).
- Leslie West. “Long Red”. On: *Mountain*, 1969, Windfall Records, WINDFALL 4500, USA (LP, Album).
- Wilson Pickett. “Get Me Back On Time, Engine Number 9”. On: *Engine Number 9/International Playboy*, 1970, Atlantic, 45-2765, USA (7″, Single).
- Billy Squier. “The Big Beat”. On: *The Tale Of The Tape*, 1980, Capitol Records, ST-12062, USA (LP, Album).
- LL Cool J. “To Da Break of Dawn”. On: *Mama Said Knock You Out*, 1990, Def Jam Recordings, Columbia, Def Jam Recordings, Columbia, CK 46888, 46888, USA (CD, Album).
- Ice-T. “99 Problems”. On: *Home Invasion*, 1993, Rhyme $yndicate Records, Priority Records, P2 53858, USA (CD, Album).
- UGK. “Touched”. On: *Ridin’ Dirty*, 1996, Jive, 01241-41586-2, USA (CD, Album).
- Kid Cudi. “Soundtrack 2 My Life”. On: *Man On The Moon: The End Of The Day*, 2009, Universal Motown, B0013321-01, USA (2xLP, Album).
- Eminem. “So Much Better”. On: *The Marshall Mathers LP 2*, 2013, Aftermath Entertainment, Shady Records, Interscope Records, B0019488-02, USA (CD, Album).
- Ariana Grande. “Problem”. On: *My Everything*, 2014, Republic Records, B0021395-02, USA (CD, Album).

References

- Carter, Shawn: *Decoded*. New York: Spiegel & Grau 2010.
- Carter, Shawn: *The Black Album (booklet)*. Roc-A-Fella Records 2003.

Chen, Joyce: “Elections 2012: Jay-Z performs ’99 Problems But a Mitt Ain’t One’ at Obama campaign ıly in Ohio”. In: New York Daily News, 6 November 2012. URL: http://www.nydailynews.com/news/

election-2012/jay-z-sings-99-obama-campaign-rally-ohio-article-1.1197437 [22.01.2015].
- Mason, Caleb: Jay-Z's 99 Problems, Verse 2: A Close Reading with Fourth Amendment Guidance for Cops and Peers. In: *Saint Louis University Law Journal* 56 (2012), 567-586.
- Elflein, Dietmar: Hip Hop. In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*. Ed. by Ralf von Appen, Nils Grosch and Martin Pfleiderer. Laaber: Laaber 2014, 165-175.
- "100 Best Songs of the 2000s". In: *Rolling Stone*, 17 June 2011. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/100-best-songs-of-the-aughts-20110617 [05.01.2015].
- Rappe, Michael: *Under Construction*. *Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik.* Köln: Christoph Dohr 2010.
- "Riff-Raff". In: *Cambridge Dictionaries Online*. URL: http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/riff-raff [09.01.2015].
- Toure: "Jay-Z. The Black Album". In: *Rolling Stone*, 19 November 2003. URL: https://web.archive.org/web/20090401064837/http://www.rollingstone.com/artists/jayz/albums/album/294305/review/6067977/the_black_album [05.01.2015].

Links

- "Jay-Z, Rick Rubin recording '99 Problems'". YouTube, 26 November 2011. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FqNDYvsOZkc [05.01.2015].
- "Jay-Z: The Fresh Air Interview". In: NPR, 30 March 2012. URL: http://www.npr.org/player/v2/mediaPlayer.html?action=1&t=1&islist=false&id=131334322&m=131357245 [06.01.2015].
- "99 Problems". *Genius*. Genius. http://genius.com/Jay-z-99-problems-lyrics/ [04.01.2015].
- "When Jay-Z Almost Ethered Himself". In: Arte.tv. URL: http://nyminute.arte.tv/2009/11/19/jay-z-ethered-himsel/ [09.01.2015].

About the Author

Sebastian Danz studied English and Literature in Berlin and Jena. He now works as a journalist in Berlin. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Sebastian Danz

Citation

Sebastian Danz: "99 Problems (Jay Z)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/99problems, 03/2017.

Print

The Beatles **1967**

A Day in the Life

A DAY IN THE LIFE ist der Schlusstrack des Konzeptalbums *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band* der Beatles und war eine ihrer musikalisch ambitioniertesten und aufwändigsten Produktionen.

I. Entstehungsgeschichte

A DAY IN THE LIFE entstand während der mehrmonatigen Aufnahmesessions für das Album *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band* am 19. und 20. Januar sowie am 3. und 10. Februar 1967 in den Londoner EMI Studios. Begonnen wurde die Produktion mit einem Songentwurf John Lennons (1940-1980), dem allerdings der Mittelteil fehlte. Da Paul McCartney (*1942) ebenfalls einen halb fertigen Song zur Hand hatte, wurde der an diese Stelle gesetzt. Beide hatten miteinander zwar nichts zu tun, ergaben zusammengenommen aber ein rätselhaft surrealistisches Ganzes, das die Grenzen des traditionellen Popsongs weit hinter sich ließ. Bei der Aufnahme übernahmen Lennon und McCartney den Vokalpart jeweils ihres Teils. Die Produktion erfolgte auf zwei Vier-Spurmaschinen. Die vier Spuren der ersten Maschine wurden dabei jeweils auf eine Spur der zweiten Maschine heruntergemischt, sodass für die Aufnahme des komplexen Klangbildes mit insgesamt zwölf Spuren gearbeitet werden konnte. An die Tontechniker, insbesondere den leitenden Aufnahmeingenieur Geoff Emerick (*1946), stellte das hohe Anforderungen, denn mit dem Umkopieren nach jeder Zwischenmischung steigt der Rauschpegel. Als die Aufnahme der Songteile beendet war, fehlten noch immer die verbindenden Überleitungen zwischen ihnen. Die Idee, dafür ein Orchester-Glissando einspielen zu lassen, soll auf McCartney zurückgegangen sein, die Partitur erstellte George Martin (*1926), der langjährige Produzent der Band. Statt eines vollen, neunzigköpfigen Sinfonieorchesters tat es aus Kostengründen dann aber auch eine Gruppe von vierzig Orchestermusikern, die schon bei der Aufnahme durch das Zuspiel des Mikrofonsignals über Studiolautsprecher potenziert wurde. Die Session am 10. Februar war für die Beatles, die nie zuvor mit einem Orchesterapparat gearbeitet hatten, eine Premiere, aus der sie eine Art Happening machten. Im Studio waren mehr als vierzig Freunde und Kollegen als Gäste anwesend, darunter Mick Jagger von den Rolling Stones und Graham Nash, damals noch bei den Hollies, später mit Crosby, Stills, Nash and Young einer der einflussreichsten Vertreter des Folk Rock. Das Orchestereinspiel ist von sechs Kameras auf Film festgehalten worden, der für eine Fernsehdokumentation während der Produktion des *Sgt. Pepper* Albums gedreht wurde. Die Dokumentation kam nicht zustande und das bereits aufgenommene Material gelangte vollständig erst 1995 in Form eines Videoclips zum Song an die Öffentlichkeit. Die Aufnahme des Orchesterparts unter Leitung von George Martin erfolgte fünffach – sowohl auf einer noch freien Spur der vorliegenden Zwischenmischung wie auf einem dritten Vierspurband, das zum Abmischen dann mit dem zwischengemischten Spuren auf der zweiten Maschine synchronisiert werden musste. Ken Townshend (*1933), zweiter Ingenieur bei allen EMI-Aufnahmen der Beatles, entwickelte für diese, mit dem damaligen der Technik nahezu unlösbare Aufgabe, ein frequenzgesteuertes Verfahren, dass zwei Bandmaschinen in absoluten Gleichlauf brachte (normalerweise driften sie durch minimale

Laufzeitschwankungen nach kurzer Zeit hörbar auseinander). Der Schlussakkord wurde später hinzugefügt, nachdem sich der ursprünglich a-capella gesungene Schluss, am Ende, des Albums als nicht stark genug erwies.

II. Kontext

Der Song erschien mit dem Album *Stg. Pepper's Lonely Hearts Club Band* am 1. Juni 1967 auf dem Höhepunkt der Popularität der Beatles. Die Band hatte im August 1966 nach einer stressigen USA-Tournee das letzte Mal auf einer Bühne gestanden und war dann ab November 1966 für die Aufnahmen zum *Sgt. Pepper's* Album für fünf Monate im Studio verschwunden. Schon im Frühjahr 1967 begannen sich die ersten Anzeichen einer neuartigen Verbindung von Musik, Politik und Jugendkultur in der weltweiten Medienöffentlichkeit abzuzeichnen, die die von San Francisco und den dortigen Hippies ausgehende Version der Rockmusik und die sich vor dem Hintergrund der Vietnambewegung immer massiver Geltung verschaffende Protest- und Studentenbewegung zueinander führte. Im Januar 1967 versammelten sich in San Franciscos Golden Gate Park unter der Beteiligung von lokalen Bands über 30.000 Besucher zu einem Human Be-In, das zur ersten öffentlichen Manifestation der Hippie-Kultur wurde. Mitte Juni 1967 fand mit dem Monterey International Pop Music Festival das erste musikalische Großereignis in diesem Kontext statt, das zum Vorbild für mehrere ähnliche Veranstaltungen, darunter im August 1969 das berühmte Woodstock-Festival, wurde. Während des Sommers 1967 kam es in San Francisco dann zu den als "Summer of Love" zusammengefassten Ereignissen, bei denen über 100.000 Jugendliche aus vielen Teilen der Welt die Hippie-Erfahrung, begleitet von Musik und Drogen, als Basis für eine alternative Lebensweise und ein neues Bewusstsein von sich selbst suchten. Psychedelic Rock wurde zum Fixpunkt einer neuartigen Gegenkultur. Obwohl in einem Londoner Studio fernab von diesen Ereignissen entstanden, erwies sich A DAY IN THE LIFE mit den entgrenzenden Klangerfahrungen, die der Song bereithielt, als eine Art Brennspiegel, in der der Zeitgeist jener Jahre zu sich selbst gefunden zu haben schien.

III. Analyse

A DAY IN THE LIFE ist musikalisch und inhaltlich aus zwei, auf den ersten Blick scheinbar völlig disparaten Teilen aufgebaut, die in eine leicht modifizierte klassische ABA-Songarchitektur eingebaut sind. Teil I erzählt die Geschichte eines Glückspilzes ("a lucky man who made the grade…"), der durch Unachtsamkeit ("he didn't notice that the lights had changed…") bei einem tödlichen Autounfall ums Leben kommt. Lennon will den Text unter dem Eindruck der Zeitungsmeldung über den Unfalltod von Tara Browne geschrieben haben, einem Millionärssohn, Erbe des Guinness-Imperiums und Szenegänger, der mit den Beatles bekannt war. Der gesamte erste Teil ist mit akustischer Gitarre, Bassgitarre, Piano und Schlagzeug bzw. Maracas ausgesprochen sparsam instrumentiert und erhält durch ein kunstvolles Spiel mit ständig wechselnden Raumperspektiven im Klangdesign einen entrückten, sphärisch-unwirklichen Charakter – als könne das lyrische Ich des Erzählers mit der Stimme von John Lennon selbst nicht [illegible]en, was er da berichtet.

Das achttaktige Intro, das sich mit der dezent gespielten Akustikgitarre nahtlos aus dem Schluss des auf dem Album dem Song vorangehenden Titel herausentwickelt, antizipiert das musikalische Geschehen der folgenden drei Strophen. Jede der drei sechzehntaktigen Strophen besteht aus vier Viertaktgruppen in der Abfolge ABAC. Dieses klar gegliederte formale Gerüst gibt einem musikalischen Ablauf Halt, der voller raffiniert gesetzter Unschärfen ist. Während die Strophen musikalisch aus vier Teilen bestehen, läuft darin ein Text ab, der mit jeweils sechs Versen, fünf in der ersten Strophe, eine gegenläufige formale Gliederung aufweist. Die Melodik, die die divergierenden Gliederungen von Text und Musik verbinden muss, ist springend und eigentümlich sperrig, alles andere als dem Klischee von der Eingängigkeit einer Popmelodie entsprechend. Harmonisch changieren die Strophen zwischen der Grundtonart (G-Dur) und der parallelen Molltonart (e-Moll). Jede Viertaktgruppe der Strophen beginnt auf einem anderen Akkord (I, IV, I, iv), ohne die Grundtonart jedoch zu verlassen. Jede der drei Strophen schließt harmonisch mit einer anderen Akkordwendung (IV-V, IV-IV, i-I). So entsteht ein Schwebezustand, in dem die Hörerwartung zwar nicht wirklich verletzt, ihr aber auch nicht einfach entsprochen ist. Noch irritierender ist die aufnahmetechnische Strukturierung des Klangraums, da sie die Gesetze der Akustik völlig ignoriert. Jedes Instrument und die Singstimme sind in einem eigenen Raumambiente positioniert, was akustisch jedoch, wie im Song der Fall, unmöglich zur gleichen Zeit stattfinden kann. Der Gesang scheint durch eine starke Hallkomponente irgendwo aus der Ferne zu kommen. Die akustische Gitarre ist nahmikrofoniert und durch ihre vergleichsweise “trockene” Aufnahme mit einem engen Raumambiente versehen. Der Bass pendelt analog zu der auf- und absteigenden Bassfigur (Walking Bass) zwischen verschiedenen Nahdistanzen hin und her. Das Piano ist mit geringer räumlicher Distanz zum Hörer aufgenommen, die sich gegen Ende jeder Strophe durch schrittweise hinzugemischten Hall jedoch deutlich weitet. Die anstelle des Schlagzeugs in der ersten Strophe eingesetzten Maracas sind aufnahmetechnisch so nahe an den Hörer herangesetzt, dass sie nahezu in seinem Ohr platziert zu sein scheinen. Das ab der zweiten Strophe den Zweiviertel-Rhythmus markierende Schlagzeug trägt mit seinen unregelmäßigen Fill-Ins dagegen die klangliche Signatur einer großen Halle. In den dreimal sechzehn Takten dieses ersten Teils wird aufnahmetechnisch und musikalisch ein nachgerade atemberaubendes klangliches Panorama entfaltet, das dem Text mit seiner verstörenden Unglaublichkeit des geschilderten Geschehens – der Unfalltod eines Freundes – einerseits korrespondiert, den einer Zeitungsmeldung nachempfundenen nüchternen Erzählton der Textstrophen durch die komplexe Klangästhetik andererseits jedoch zugleich unterläuft.

An die unvermittelten Worte “I’d love to turn you on…” – wegen der Referenz auf den Drogenkonsum als Skandalon verstanden – schließt sich der Mittelteil an, der sich aus einem furiosen 24taktigen Orchester-Glissando entwickelt, unter dem in gleichmäßigen Achteln das Piano den Ton E in Oktaven repetiert. Auch hier ist aufnahmetechnisch mit zwei gegenläufigen Raumperspektiven gearbeitet. Das Piano rückt im Verlauf dieser 24 Takte immer näher an den Hörer heran, während das vierfach übereinandergelegte Orchester einem immer weiter und größer werdenden Raum zustrebt, bevor es abrupt abbricht und mit einem Weckerklingeln, das sowohl einen Tonartenwechsel (E-Dur) als auch einen Wechsel in den Viervierteltakt einläutet, der 19taktige Mittelteil des Songs einsetzt. Er ist im musikalischen Aufbau eigentlich ein eigenständiges Stück mit einer ganz anderen Thematik – dem morgendlichen Alltagsritual eines Durchschnittsbürgers (“Woke up, fell out of bed, dragged acomb across my head…”). Auch dieser steht aus vier Taktgruppen von dreimal fünf und einmal vier Takten in der Abfolge ABAB. Die kurz abgerissenen melodischen Floskeln und die irreguläre After-Beat-Betonung im Schlagzeug geben ihm

einen ausgesprochen atemlosen Charakter, wie er zur Morgenhektik eines Berufstätigen passt. Zugleich ist die Singstimme von Paul McCartney, der dieser Teil beigesteuert hat, aufnahmetechnisch unmittelbar an den Hörer heran gerückt und im Stereopanorama nicht mehr mittig, sondern auf dem rechten Kanal platziert. Dieses Aufnahmekonzept gibt ihr den informellen und intimen Charakter banaler Alltäglichkeit, der allerdings ebenso abrupt, wie er aufgetaucht ist, auch wieder verlassen wird. Auf das Stichwort “dream” (“Somebody spoke and I went into a dream…”) setzt die von breiten Orchesterakkorden getragene 20taktige Überleitung mit einer sphärisch entrückten, ausschwingenden Vokallinie zur Rückkehr an den Anfang des Songs ein.

Der abschließende A-Teil kehrt zwar tongetreu an den Beginn der ersten Strophe zurück. Doch diesmal ist ihr ein anderer, bizarr surrealer Text unterlegt, der zwar ebenfalls wieder mit dem Bezug auf eine Zeitungsmeldung beginnt (“I read the news today oh boy…”), dann aber von einer banalen Meldung über Schlaglöcher in den Straßen der Provinz berichtet, von denen es so viele gäbe, dass man damit die Londoner Albert Hall füllen könnte (“Now they know how many holes it takes to fill, the Albert Hall…”). Wieder folgt das skandalträchtige “I’d love to turn you on…”, das noch einmal in das Orchester-Glissando übergeht, unter dem diesmal jedoch die übrigen Begleitinstrumente verstummen. Der den Song beendende wohl berühmteste Schlussakkord in der Geschichte der Popmusik ist synchron auf drei Konzertflügeln und einem Harmonium eingespielt, mit einem Kompressor geglättet und der Ausschwingvorgang dann über eine Minute lang in den hörbaren Bereich hochgeregelt worden.

Kein anderer Song in der Geschichte der Popmusik weist eine auch nur annähernd vergleichbar komplexe Songarchitektur auf. Mit seinen übereinandergelegten drei Bildern – der Unfall, das morgendliche Ritual und die Provinzstraße mit ihren Löchern, die die Albert Hall füllen – ist er ein Kaleidoskop der Alltäglichkeit aus Banalität, Tragik und Komik, das mit den Worten “I’d love to turn you on…” zugleich die Möglichkeit des Ausbruchs, ein imaginäres Anderes projiziert.

Das von der EMI 1995 im Zusammenhang mit der Veröffentlichung der *Anthology* Alben veröffentlichte Video zum Song ist ein auf die Musik gelegter bloßer Zusammenschnitt von Material, das für eine Fernseh-Dokumentation während der Produktion des Songs aufgezeichnet, aber nicht veröffentlicht worden war.

IV. Rezeption

Obwohl A DAY IN THE LIFE Bestandteil eines Konzeptalbums ist, das als solches für Furore sorgte, geriet der Song mit seiner ungewöhnlichen Klanggestaltung und dem surrealen Text sofort in den Fokus der Öffentlichkeit. Die BBC belegte ihn mit einer Sperre, da die provokante Textzeile “I’d love to turn you on …” als Aufforderung zum Drogenkonsum verstanden wurde und löste damit einen zusätzlichen Medienhype aus. In Asien wurde er aus diesem Grund vor der Veröffentlichung des *Sgt. Pepper’s* Albums zusammen mit “Lucy In The Sky With Diamonds” aus dem Songzyklus herausgenommen. Ungeachtet dessen ist A DAY IN THE LIFE von den Plattenrezensenten und der Fachpresse als einer der besten Songs der Beatles gefeiert und 1967 für einen Grammy in der Kategorie “Best Instrumental Arrangement ıpanying Vocalist(s)” nominiert worden. Insbesondere das Klang-Design mit seinen wechselnden Raumperspektiven und das vielschichtige Arrangement haben ihn zu einem Markstein der

Popmusikgeschichte gemacht, der die Aufnahme in den Rang eines Kunstwerks eigener Art erhoben hat und damit den Stellenwert des Tonträgers in der Musikkultur für immer veränderte. A DAY IN THE LIFE findet sich in verschiedenen Zusammenhängen unter den wichtigsten Songs des Jahrzehnts gelistet, die Zeitschrift *Rolling Stone* führte ihn 2004 auf Platz 28 ihrer “500 Greatest Songs of All Time”. Der handgeschriebene Text Lennons, der sich im Nachlass ihres Roadmanagers und Assistenten Mal Evans (1935-1976) wiederfand, wechselte mehrmals auf Auktionen den Besitzer, letztmalig im Juni 2010 für 1,2 Mill. Dollar. Parlophone entschloss sich 1978 zum Kinostart des Musikfilms *Sgt.Peppers Lonely Hearts Club Band* (Universal, USA 1978) den Titel noch einmal als B-Seite einer EP gemeinsam mit dem Titelsong des Albums *Stg. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* und “With a Little Help From My Friends” zu veröffentlichen. Da aber war seine Zeit sichtlich vorbei, denn die Veröffentlichung brachte es gerade einmal auf Platz 63 der britischen Charts, wo sie sich auch nur 3 Wochen hielt.

Es gibt zahllose Cover-Versionen, die bekanntesten von José Feliciano, Eric Burdon, Sting und Jeff Beck.

PETER WICKE

Credits

Lead Vocals (Strophen), Akustikgitarre, Maracas, Piano (Schlussakkord): John Lennon
Piano, Lead Vocals (Mittelteil), Bassgitarre: Paul McCartney
Maracas: George Harrison
Schlagzeug, Congas, Piano (Schlussakkord): Ringo Starr
Violine: Erich Gruenberg, Granville Jones, Bill Monro, Jürgen Hess, Hans Geiger, D. Bradley, Lionel Bentley, David McCallum, Donald Weekes, Henry Datyner, Sidney Sax, Ernest Scott
Viola: John Underwood, Gwynne Edwards, Bernard Davis, John Meek
Cello: Francisco Gabarro, Dennis Vigay, Alan Delziel, Alex Nifosi
Kontrabass: Cyril Mac Arther, Gordon Pearce
Harfe: John Marston
Oboe: Roger Lord
Klarinette: Basil Tschaikov, Jack Brymer
Fagott: N. Fawcett, Alfred Waters
Flöte: Clifford Seville, David Sandeman
Horn: Alan Civil, Neil Sanders
Trompete: David Mason, Monty Montgomery, Harold Jackson
Posaune: Raymond Brown, Raymond Premru, T. Moore
Tuba: Michael Barnes
Pauken: Tristan Fry
Wecker, Geräusche, Piano (Schlussakkord): Mal Evans
Text: John Lennon, Paul McCartney
Produzent: George Martin

Engineering/Mixing: Geoff Emerick
Second Enginner: Ken Townshend
Assistent engineer: Richard Lush
Aufnahme: 19./20. Januar 1967, 3./10. Februar 1967
Veröffentlichung: 30. Mai 1967
Länge: 5:39 (Albumversion)

Recordings

- The Beatles. “A Day In The Life”, *The Beatles, Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967, Parlophone, PMC 7027/PCS 7027, UK (LP/Album).
- The Beatles. “A Day In The Life”, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band, With A Little Help From My Friends / A Day In The Life*, 1978, Capitol, SMAS 2653, USA (LP/RE/Album).
- The Beatles. “A Day in the Life (Takes 1, 2, 6 & Orchestra)”, *The Beatles Anthology 2*, 1996, Apple Records, CDP 72438344482, UK (2xCD/Comp).

Covers

- José Feliciano. “A Day in the Life”, *Alive Alive-o! Live At London Palladium*, 1969, RCA Victor, LSP 6021, USA (LP).
- Eric Burdon. “A Day in the Life”, *War Featuring Eric Burdon – Love Is All Around*, 1976, ABC Records, AB-988, USA (LP/Comp).
- Sting. “A Day in the Life”, *Demolition Man,* 1993, A&M Records, 31454 0162 2, USA (CD/MiniAlbum).
- Jeff Beck. “A Day in the Life”, *Performing This Week: Live at Ronnie Scott’s Jazz Club*, 2008, Eagle Records, ER201501, USA (2xVinyl/Album/Ltd.)

References

- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Recording Sessions.* London: Harmony Books 1988.
- Harry, Bill: *The Ultimate Beatles Encyclopedia*. London: Virgin Books 1992.
- Martin, George/Pearson, William: *Summer of Love. The Making of Sgt. Pepper.* London: Pan/ MacMillan 1995.
- Martin, George: *All You Need is Ears*. New York: St. Martin’s Griffin Press 1994.
- Ryan, Kevin/Kehew, Brian: *Recording the Beatles – The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*. Houston, TX: Curvebender Publishing 2008.
- Emerick, Geoff/Massey,Howard: *Here, There and Everywhere. My Life Recording the Music of the Beatles.* London: Gotham Books 2006.

Taylor, Derek: *It Was Twenty Years Ago Today.* New York, London: Bantam Press 1987, 17-54.

ıe 500 Greatest Songs of All Time, *Rolling Stone* 963 (2004).

Links

- Bandhomepage: http://www.thebeatles.com/ [18.01.2012].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “A Day in the Life (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/adayinthelife, 10/2013 [revised 04/2014].

Print

Richard Ashcroft **2000**

A Song for the Lovers

Richard Ashcroft galt von Beginn seiner Karriere an als schwierige Person, aber ebenso als genialer und feinfühliger Musiker sowie als Ikone der poetischen Seite des Britpop. In seiner Debut-Single A SONG FOR THE LOVERS gibt er persönliche Einblicke in die Kehrseite des Rock'n'Roll-Ruhms.

I. Entstehungsgeschichte

Richard Ashcroft (*1971) wurde Mitte der 1990er Jahre als Frontmann und Sänger der englischen Rockband The Verve bekannt, die vor allem mit ihrem Song "Bitter Sweet Symphony" (1997) einen großen Erfolg feiern konnte. Die Band war stets durch interne Unstimmigkeiten gezeichnet, was zu längeren kreativen Pausen und insgesamt drei Trennungen (1995, 1999 und 2009) führte, die im Prinzip alle Ashcroft angelastet werden. Bereits in dieser Zeit tat sich Ashcroft als Solokünstler hervor, so z.B. als Sänger auf Lonely Soul (1997) der Trip-Hop Formation U.N.K.L.E. oder auf *The Test* (2002) des Electronic-Duos The Chemical Brothers. Nach der zweiten Trennung von The Verve im Jahr 1999 veröffentlichte Richard Ashcroft sein erstes Soloalbum *Alone With Everybody* (2000) aus dem A SONG FOR THE LOVERS als erste Single ausgekoppelt wurde. Weitere Albumveröffentlichungen von Ashcroft sind bis dato *Human Conditions* (2002), *Keys To The World* (2006) und *United Nations of Sound* (2010) (unter dem Pseudoym RPA & The United Nations of Sound).

A SONG FOR THE LOVERS entstand bereits 1995/96 für das The Verve-Album *Urban Hymns* (1997), wurde aber nicht dafür verwendet. Der Song baut sich um ein getra-genes, mit markanten Streicherarrangements unterlegtes Grundmotiv herum auf, der Songtext behandelt in allgemeiner Metaphorik das Warten auf eine geliebte Person. Dieses Grundthema inszeniert Regisseur Jonathan Glazer auf eindrückliche und einzigartige Weise im dazu gehörigen Musikclip.

II. Kontext

Die (Über-)Länge der Single-Version von A SONG FOR THE LOVERS, dessen Komposition und die ungewöhnliche audiovisuelle Konzeption des Clips sind vor allem relevant, da es sich hierbei um die erste Solo-Veröffentlichung und den ersten Solo-Musikclip von Richard Ashcroft handelt. Beide Formate verweigern sich den zeitlichen und inszenatorischen Standards von Erstlingswerken und wollen einen bewussten Kontrast erzeugen. Dies bestätigt Richard Ashcroft auch im Interview auf der DVD The work of director Jonathan Glazer: "The constant bombardment with MTV and videos and advertising, you know a bit of silence, a bit of mood and atmosphere, I found would be interesting and run against almost [illegible]thing that was going on at the time." Im Kontext der genannten Selbstreflexivität thematisiert A [illegible] FOR THE LOVERS das einsame Leben nach der Show und die Trennung von Freunden und

Familie als eine sentimentale Kehrseite des Rock-/Popstar-Daseins. Der Musikclip kann aufgrund der Orientierung an den ersten Songtextzeilen als eine Form der visuellen Explikation dieser Kehrseite verstanden werden. Der Song zeigt somit die Differenz zwischen der Star-Person als Performer und der Privatperson auf, was im Musikclip insbesondere durch die akustische (Ver-)Doppelung der Stimme von Richard Ashcroft verdeutlicht wird.

III. Analyse

Der Songtext ist vornehmlich in floskelhaften bis kryptischen Umschreibungen gehalten. Die ersten Textzeilen “I spend the night, yeah looking for my insides in a hotel room, waiting for you” definieren hierbei die Grundthematik des Songs und letztlich auch die Ereignisse des dazugehörigen Musikclips, in welchem Ashcroft in einer geräumigen Hotelsuite umher wandert und den Song anhört. Die Beziehung zwischen der unbestimmt adressierten Person (“you”) und der adressierenden Person (“I”) wird zwar mit den nachfolgenden Zeilen “We’re gonna make it tonight, yeah something in the air tells me the time is right, so we’d better get it on” konkretisiert, die Umstände eines Zusammentreffens, sowie “it” und “something” bleiben jedoch ebenso offen, wie auch das angestrebte Ereignis, für das die Zeit reif ist (“the time is right”). Im Refrain erfolgt nun jedes Mal die ausgesprochene Bitte “DJ, play a song for the lovers, tonight”, die verschiedene Lesarten anbietet. So z.B. erstens die Aufforderung an einen bestimmten DJ, einen Song für Ashcroft und seine Geliebte als die “lovers” zu spielen, zweitens die Aufforderung ein Liebeslied für alle zuhörenden Liebespaare im Sinne von “lovers” zu spielen, drittens Ashcroft’s Wunsch an den imaginierten Radio-DJ ein Liebeslied für ihn und seine ebenfalls zuhörende, aber von ihm getrennte Geliebte zu spielen, viertens die Aufforderung den konkreten Song A SONG FOR THE LOVERS im Sinne einer der genannten Deutungen zu spielen. Der Refrain fungiert somit wie auch der Titel als Selbstreferenz des eigentlichen Songs, was entsprechend verschachtelte Deutungen zulässt. Das in den folgenden Strophenzeilen thematisierte Warten (“Don’t wanna wait, lord I’ve been waiting all my life but I’m too late again”) weist eher auf den Wunsch nach Erlösung aus der Situation aber auch auf Ausweglosigkeit hin, die mit Hilfe der göttlichen Anrufung (“lord”) bewältigt werden soll. Hinzu kommt schließlich noch die Metaphorik des Ungewissen (“I’m moving like a train into some foreign land”). Diesbezüglich kann die Refrainzeile “DJ, play a song for the Lovers” ebenso auf eine unglückliche, unerfüllte oder gar obsessive Liebe hindeuten, der SONG FOR THE LOVERS würde dann stellvertretend als Liebesgeständnis fungieren, das nicht erwidert wird. Der zwischen Verschlüsselung und Banalität schwankende Songtext lässt in der Folge weitere Ausdeutungen zu, unter anderem Hilferuf (“Oh brother won’t you lend a hand”), Verzweiflung (“I’m alone in a room and I’m waiting for love”) und Ungewissheit (“I don’t know when this train’s gonna stop”). In einem Interview mit MTV gibt Ashcroft an, dass es sich bei A SONG FOR THE LOVERS um einen teilweise autobiografischen Song handelt, der zum einen von der Beziehung zu seiner damaligen Frau und zum anderen durch einen Joy Division-Song inspiriert sei, den er mal in einem Hotelzimmer gehört hat (Basham 2000). Dieser persönliche Bezug wird auch durch die Gestaltung des Single-Covers hergestellt, auf dem ein Kuss zwischen Ashcroft und (s)einer Frau zu sehen ist.

ngle-Veröffentlichung von A SONG FOR THE LOVERS ist mit einer Dauer von 5.39 Minuten um 13 Sekunden länger als die Album-Version, der Musikclip dauert 5.52 Minuten, in denen der Song jedoch

insgesamt nur 4.27 Minuten zu hören ist. Der Song ist im Viervierteltakt bei einem Tempo von 154 bpm komponiert und basiert auf dem etwas ungewöhnlichen Schema Intro, Strophe, Refrain, Strophe, Refrain, Solo (auf Refrain), Refrain, Refrain (alternierender Gesang), Refrain (alternierender Gesang), Refrain (instrumental) und Outro. Das Strophenthema basiert auf Am / Em / F / E, das Refrainthema auf F / Em / Dm / E. Beide Themen werden im Songverlauf durch verschiedene Instrumentierungen variiert, das Strophenthema bildet die Grundlage für das Gitarrensolo, das Refrainthema wird zum Ende des Songs hin durch andere Gesangsparts und ergänzende Vokalisten abgewandelt. Generell ist der Song zwar in höherem Tempo, jedoch instrumental getragen gestaltet, so stehen die Schlagzeugbeats z.B. eher begleitend im Hintergrund. Gesang, Synthesizer und Gitarrenparts bilden die melodische und harmonische Grundlage und werden im Verlauf des Songs von Streicherelementen ergänzt bzw. verstärkt. Insgesamt wirkt der Song dadurch tendenziell melancholisch oder gar etwas düster, was vor allem an dem gezogenen und konträr zu dem schnelleren Beat gestalteten Gesang liegt.

Der Musikclip zu A SONG FOR THE LOVERS präsentiert ein bewusst untypisch inszeniertes Zusammenspiel von Musik und Bild. Die Idee hinter dem Musikclip beschreibt Ashcroft im Interview auf der DVD *The work of director Jonathan Glazer* folgendermaßen: “I think we’re approaching this video as a short film or (…) like a scene out of a film, that was never made, it’s the middle of a film, of a movie that should have been made, maybe who knows, maybe one day will be made”. Ausgehend von den ersten Zeilen des Songtexts wird Ashcroft in einer geräumigen, spärlich beleuchteten Hotelsuite inszeniert, in der er herumsitzt und -läuft, isst und das Bad benutzt. Das spektakuläre ist hierbei, dass Ashcroft den Song im Bildgeschehen zu Beginn aktiv einschaltet und in der Folge sowohl der Song wie auch alle weiteren, von Ashcroft verursachten Geräusche (z.B. Husten, ein laufender Wasserhahn) zu hören sind. Im Clip wird der Song somit nicht als musikalisch-klangliche Grundlage der Visualisierungen verwendet, sondern zu einem akustischen Element einer filmisch gestalteten Tonebene umfunktioniert. Dies gipfelt erstens darin, dass Ashcroft stellenweise seinen eigenen, laufenden Gesang des Musikstücks im Bildgeschehen deutlich hörbar mitsingt und somit verdoppelt, so dass im Clip zwei Gesangsparts einer Person zu hören sind. Zweitens stoppt Ashcroft den Song an zwei Stellen, was dazu führt, dass im Musikclip insgesamt 1.25 Minuten vollständige Stille herrschen, in denen Ashcroft langsam durch die Suite geht. Diese Stille symbolisiert unter anderem die Paranoia des alleine Wartens in großen Räumen und die Ungewissheit über die mögliche Anwesenheit anderer, deren Geräusche sich im Clip hinter dem laufenden Song verbergen könnten. Im Interview auf der DVD *The work of director Jonathan Glazer* kommentiert Ashcroft dies wie folgt: “The suspense and the paranoia was in the silence, so for there to be silence there had to be no music and for the whole thing to work, the music had to be very low and give a sense of paranoia.” Und bezüglich des Wartens sagt er: “Being on your own in large space, in an open room, we all know that feeling of waiting for someone, you know the song itself was about waiting in a hotel room for your lover, you know, for your life to change at the crossroads”.

IV. Rezeption

Richard Ashcroft’s Debut-Album *Alone With Everbody* wurde zwiespältig aufgenommen: zum einen wurde ihm eine mangelnde Abgrenzung zu den Werken von The Verve, Selbstverliebtheit und eine überhastete Veröffentlichung vorgeworfen, sowie eine Vernachlässigung seiner Qualitäten als Songwriter zu Gunsten

unnötiger Opulenz der Arrangements; zum anderen attestieren ihm seine Verehrer das Können eines Nick Drake und die Neu-Erfindung des Folk-Pop. A SONG FOR THE LOVERS wurde in diesem Zusammenhang als eher untypischer Song des Albums wahrgenommen, der als repräsentative erste Single nicht wirklich die eigentliche Qualität des Albums wiedergeben könne.

Das Album *Alone With Everybody* war aller Kritik zum Trotz ein großer Erfolg, es stieg in Großbritannien direkt auf Platz 1 der Charts ein, hielt sich insgesamt 22 Wochen in den Top 100 und ist bis dato Ashcrofts erfolgreichste Veröffentlichung nach dem Ende von The Verve. Die Single A SONG FOR THE LOVERS belegte bei Veröffentlichung Platz 3 und blieb lediglich 5 Wochen in den Single-Charts. Jedoch waren sowohl das Album, als auch die Single in anderen europäischen Ländern eher wenig erfolgreich, so konnten sich beide z.B. in Italien jeweils nur kurzzeitig in den Top 10 platzieren.

Das Musikvideo wurde insbesondere durch die bereits erwähnte DVD *The work of director Jonathan Glazer* als künstlerisch wertvoller Clip kanonisiert. Diese DVD ist insofern ungewöhnlich, da bei Musikvideos zumeist der Interpret als hauptsächlicher Autor rezipiert, hierbei jedoch, analog zu Spielfilmen, der Regisseur des Musikvideos.

DANIEL KLUG

Credits

Gesang, Songwriting: Richard Ashcroft
Schlagzeug: Peter Salisbury
Keyboard: Kate Radley, Richard Ashcroft
Bass: Pino Palladino
Gitarre: B. J. Cole, Richard Ashcroft
Strings: Will Malone
BPM: 154
Produktion: Chris Potter, Richard Ashcroft
Veröffentlichung: 2000
Länge: Single 5:39
Albumversion 5:26
Music Video: 5:52

Recordings

- Richard Ashcroft. “A Song For The Lovers”, *Alone With Everybody*, 2000, Hut Recordings, CDHUT , UK (CD/Album).
- Richard Ashcroft. “A Song For The Lovers”, *A Song For The Lovers*, 2000, Hut Recordings,

HUTCDF128, UK (CD/Single).

References

- The work of director Jonathan Glazer. Regie: Jonathan Glazer. Drehbuch: Juliette Larthe, 2005. (DVD/DIRDVD5).

Links

- Basham, David (2000): “Richard Ashcroft Draws Inspiration From Joy Division”. URL: http://www.mtv.com/news/articles/1425026/20000525/ashcroft_richard.jhtml [18.11.2011].
- Artist Homepage: http://www.richardashcroft.co.uk [18.11.2011].

About the Author

Dr. Daniel Klug teaches media sciences at the University of Basel.

Citation

Daniel Klug: “A Song for the Lovers (Richard Ashcroft)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/asongforthelovers, 11/2011 [revised 10/2013].

About the Author

Dr. Daniel Klug teaches media sciences at the University of Basel.
All contributions by Daniel Klug

Print

Duran Duran **1985**

A View to a Kill

A VIEW TO A KILL ist der Titelsong des vierzehnten James-Bond-Films (deutsche Übersetzung: *Im Angesicht des Todes*). Die britische Pop-Band Duran Duran erzielte mit ihm einen ihrer größten kommerziellen Erfolge.

I. Entstehungsgeschichte

Der Kinostart von *A View to a Kill* erfolgte am 22. Mai 1985 in den USA (in Europa drei Wochen später). Die gleichnamige Single wurde ebenfalls im Mai 1985 veröffentlicht. Der Song stellt eine Co-Produktion von Duran Duran und dem langjährigen Bond-Komponisten John Barry dar. Für die Aufnahmen wurden zwei Orte gewählt: Maison Rouge Studios und CTS Studios (beide London) – in letzterem wurden die Orchesterpassagen eingespielt. Die Zusammenarbeit zwischen Band und Filmkomponist gestaltete sich weitgehend harmonisch, da eine eindeutige Trennung der Aufgabengebiete vorlag: Während das eigentliche Songwriting von der Band übernommen wurde, konzentrierte sich Barry darauf, in ‚klassischer' Mentoren-Manier die vielversprechendsten Ideen herauszufiltern und auf ihrer Grundlage das finale Arrangement zu kreieren. Letzteres umfasste zudem das Schreiben der Orchesterparts. Die Anbahnung der Zusammenarbeit zwischen der Band und den Filmverantwortlichen gestaltete sich in informellen Bahnen. Nach Angaben von Duran-Duran-Biograph Steve Malins lernten sich Bassist John Taylor, seit jeher Bond-Fan, und Co-Produzent Albert R. Broccoli auf einer Party kennen. Der zwanglosen Konversation folgten schon rasch gemeinsame Arbeitstreffen, da die Produzenten darauf bedacht waren, ihren Film durch die damals überaus angesagte Star-Band aufwerten zu lassen.

II. Kontext

Den Bond-Titelsongs wird aufgrund ihrer kinematographischen Aufbereitung ein breiter Rezeptionskreis erschlossen. Nichtsdestotrotz handelt es sich in ihrem Fall um Filmmusik, d.h.: Funktionsmusik. Der Nutzungsaspekt manifestiert sich nicht zuletzt im Songtitel, der identisch mit dem englischsprachigen Originalfilmtitel ist. In der Regel geht der Komposition die Anfrage der Produzenten des jeweiligen Bond-Films voraus. Geschrieben werden die Musikstücke entweder von renommierten Songwritern resp. Filmkomponisten oder angesagten Pop-Künstlern (bis in die 1980er Jahre war oben genannter John Barry einer der wichtigsten (Co-)Autoren). Mitunter kommt es, wie im vorliegenden Fall, zur Kooperation von Filmkomponist und Popstar(s). Eine Folge der filmischen Funktionalisierung ist es aber auch, dass den Songs eine gewichtige Rolle im dramaturgischen Gesamtkonzept des Films zugerechnet wird. Schließlich laufen sie im Vorspann, der im effektvollen Zusammenspiel von Bild und Ton als opulenter Prolog [illegible]iert wird. Der Effekt dieser Prologsequenz ist vor allem atmosphärischer Art. Das bedeutet: In den [illegible] wird primär in assoziativer, affektiver und sprachbildlicher Weise eingeführt. Unstrittig ist, dass die

Bond-Vorspanne in der Popkultur inzwischen ikonischen Status erlangt haben. Sie spiegeln ein eigenständiges ästhetisches Konzept wider, das sich im Wesentlichen aus silhouettenhaften Darstellungen attraktiver Frauen, Waffen, fließend-wabernden Bildflächen (zumeist Flammen, Wasser und Nebel) und Bildüberlagerungen zusammensetzt. Im Fall von A VIEW TO A KILL bedeutet dies ein collagenartiges Gefüge bestehend aus attraktiven Frauen, die, mit fluoreszierender Farbe bemalt, in skifahrender Pose gezeigt werden (eine Anspielung auf die Ski-Verfolgungsjagd in der Einstiegssequenz), sowie einer Eisstatue in Form eines Frauenkörpers (auch dies eine Anspielung auf das winterliche Setting der Einstiegssequenz), Nebel- und Flammendarstellungen vor schwarzem Bildhintergrund, als auch James Bond selbst. Die sich im Folgenden entspinnende Filmhandlung fokussiert die Figur des Großindustriellen Max Zorin (gespielt von Christopher Walken), der den Plan verfolgt, Silicon Valley zu fluten und sich das weltweite Monopol in der Mikrochip-Produktion zu sichern, und dem (schließlich) erfolgreichen Bestreben von James Bond (gespielt von Roger Moore), diesen mörderischen Plan zu durchkreuzen.

Für die Band Duran Duran erwies sich die Mitwirkung am Bond-Film als großer kommerzieller Erfolg. Die Single erreichte in mehreren Ländern Platz 1 der Charts (u.a. in den USA). Aus heutiger Sicht markiert der Song den Höhepunkt der Erfolgswelle, auf der Duran Duran in den 1980er Jahren schwammen. Gegen Ende des Jahrzehnts und spätesten mit Eintritt in die 1990er Jahre ebbte der Zuspruch der Fans merklich ab. Maßgeblich hierfür waren zum einen das allgemein abflauende Interesse an Synthie-Popmusik und zum anderen ein Imagewandel der Band, der die Abkehr vom bis dahin prägenden Status als Teenie-Idole beinhaltete. Auch die im Jahr 2010 öffentlichkeitswirksam inszenierte Reunion der (nun merklich gealterten) Pop-Heroen konnte nicht an die großen Erfolge in den 1980er Jahren anknüpfen.

III. Analyse

Der Song dauert in der Singleversion 3:34 Minuten. In ihm kommen Stimme, Gitarre, Bass, Keyboard, Schlagzeug und Streichorchester zum Einsatz. Das Tempo beträgt ca. 125 bpm. Das Arrangement entspricht im Großen und Ganzen jenem durch Funk-Elemente geprägten Synthpop-Sound, der in den 1980er Jahren zum Markenzeichen der Band wurde. Der Formverlauf umfasst im Einzelnen die Abschnitte Intro, 1. Strophe, Zwischenspiel, 2. Strophe, Bridge, Refrain, Zwischenspiel, 3. Strophe, Zwischenspiel, 4. Strophe, Bridge, Refrain/Coda. Hierdurch ergibt sich in formaler Hinsicht eine ebenmäßige Grundordnung (lässt man Intro und Coda unberücksichtigt, liegt gar die Wiederholung ein und desselben Formblocks vor). Charakteristisch für den Song ist der Gebrauch des Fairlight CMI, dem ersten Synthesizer mit Sampling-Technik. Mit diesem wurden die scharfen, staccatohaften Orchesterschläge erzeugt, die in allen Abschnitten in Form von kurzen synkopischen Einschüben zu hören sind. Das ‚reale' Streichorchester spielt im Gegensatz dazu taktfüllende Töne in mittlerer Lage und kreiert dadurch einen ‚warmen' Klangteppich, der den Fairlight-Parts ein wenig von ihrer klanglichen Schärfe nimmt. Bemerkenswert ist die harmonische Struktur des Songs. Analog zu den drei Hauptteilen Strophe, Bridge und Refrain werden Tonartwechsel vorgenommen. Während die Strophe auf den Akkordfolgen Cm | Es | B | F und Cm | G/H | B / F aufbaut und damit Cm als tonales Zentrum aufweist, [illegible] der Bridge in das Pattern As | Esm | Ces | Des gewechselt (tonales Zentrum ist hier Des). Dem Refrain wiederum liegt die Akkordfolge E | Gism7 | Cism7 | Dism7 mit dem tonalen Zentrum E-Dur

zugrunde. Als verbindendes Element zwischen den Formteilen erweist sich der ganztaktig organisierte harmonische Rhythmus.

Textlich wird der Song durch den (singenden) Ich-Erzähler bestimmt. Auffallend ist die bildreiche Sprache, mit der eine mysteriöse Grundstimmung erzeugt wird (“Face to face in secret places”, “Night fall covers me, but you know the plans I’m making”). Von zentraler Bedeutung ist hierbei die intime bzw. erotische Beziehung zu einer nicht weiter explizierten Person. Es wird eine leidenschaftliche Vereinigung ‚Im Angesicht des Todes’ (so der deutschsprachige Filmtitel, s.o.) beschworen (“Until we dance into the fire / That fatal kiss is all we need”). Die Innigkeit der erotischen Beziehung wird durch sentimental anmutende Schilderungen unterstrichen (“The first crystal tears fall as snowflakes on your body”). Die unterschiedlichen Ebenen der dargestellten Beziehung werden durch Sänger Simon LeBon auch in expressiv-gesanglicher Weise wiedergegeben. Während sich die Strophen durch eine ebenmäßige Melodieführung und ein eher weiches Timbre auszeichnen, wechselt LeBon im Refrain und in den Bridge-Abschnitten in den Grenzbereich seiner Bruststimme, wodurch sein Gesang sowohl energisch als auch in einigen Momenten flehend bis japsend wirkt – ein Ausdrucksmoment, dass durchaus charakteristisch ist für seinen Gesangsstil.

IV. Rezeption

A VIEW TO A KILL stellt bis heute einen der größten Hits von Duran Duran dar. Der Song erreichte in zahlreichen Ländern Top-Ten-Platzierungen, in einigen Charts (etwa in den USA) stieg er bis auf Position 1. Unter den Bond-Songs, die stets eine gewisse Breitenwirkung erzielen, sich jedoch nicht zwangsläufig zu weltweiten Nummer-eins-Hits entwickeln, nimmt er damit eine Sonderstellung ein. Seit seiner Veröffentlichung gehört er zum Standard-Repertoire von Live-Konzerten der Band. Ein offizieller Konzertmitschnitt ist auf der Live-DVD *Live from London* (2005) enthalten. A VIEW TO A KILL wurde nachträglich auf mehreren Best-of-Zusammenstellungen der Band veröffentlicht, hierunter: *Decade: Greatest Hits* (1989), *Greatest* (1998), *Singles Box Set* 1981 – *1985* (2003) und *Encore Series 78 – 03* (2003). Größerer Beliebtheit erfreut sich der Song vor allem unter Bands, die einen ‚härteren’ Sound an den Tag legen. So coverten die finnischen Heavy-Metal-Bands Diablo und Northern Kings den Song ebenso wie die britische Nu-Metal-Band Lostprophets und die kanadischen Punk-Rocker von Gob. Dieses Interesse lässt sich mit dem martialischen Titel sowie dem auf den Motiven Erotik und Gewalt fußenden Songtext erklären, der die Nähe zu den ‚härteren’ Spielarten der populären Musik bereits angelegt hat.

CHRISTOFER JOST

Credits

- ‘gesang: Simon Le Bon
  e: Andy Taylor

Bass: John Taylor
Keyboards: Nick Rhodes
Schlagzeug: Roger Taylor
Arrangement und Dirigat: John Barry
Autoren: Simon Le Bon, Andy Taylor, John Taylor, Nick Rhodes, Roger Taylor und John Barry
Produzent: Bernard Edwards
Label: EMI, Capitol
Spieldauer: 3:34

Recordings

- Duran Duran. “A View to a Kill”, *A View to a Kill*, 1985, EMI, DURAN 007, UK (Vinyl/Single).
- Duran Duran. “A View to a Kill”, *A View to a Kill*, 1985, Capitol, B-5475, USA (Vinyl/Single).

Covers

- Lostprophets. “View to a Kill”, *The Fake Sound of Progress*, 2002, Visible Noise, 672284 1, UK (CD/Single).
- Nothern Kings. “A View to a Kill”, *Rethroned,* 2008, Warner Music Finland Oy, 5051865147725, Finland (CD/Album).

References

- Burlingame, John: *The Music of James Bond*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- Duncan, Paul: *The James Bond Archives*. Köln: Taschen 2012.
- Malins, Steve: *Notorious. Duran Duran – The Biography*. London: André Deutsch 2005.

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “A View to a Kill (Duran Duran)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael [illegible]r, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/aviewtoakill, 08/2013 [revised 03/2014].

Print

Eko Fresh **2018**

Aber

Der Kölner Rapper Eko Fresh (bürgerlich: Ekrem Bora), zu Beginn seiner Karriere entscheidend gefördert von Kool Savas, thematisiert in ABER das hybride Leben ‚zwischen den Stühlen' als deutscher Staatsbürger mit türkischer Migrationsgeschichte. Brisanz gewinnt ABER durch den Bezug auf Mesut Özil und die (medialen) Zugehörigkeits-Debatten, die durch dessen Foto mit dem türkischen Staatspräsidenten Erdogan vor der Fußball-WM 2018 ausgelöst wurden und in deren Zuge sich Özil rassistischen Anfeindungen ausgesetzt sah.

I. Entstehungsgeschichte

Am 20. Juli 2018 veröffentlichte Eko Fresh über YouTube (hier mit Musikvideo) und andere Streamingportale wie Spotify den Song ABER. Der vom Hamburger HipHop-Artist Samy Deluxe produzierte Single-Track war Vorbote des im August 2018 erschienenen Albums *Legende – The Best of Eko Fresh*, welches das zehnte Soloalbum und gleichzeitig die erste Hit-Kollektion des Rappers darstellt.

II. Kontext

ABER steht sowohl textlich als auch bezüglich des Veröffentlichungszeitpunkts im Kontext der Debatten um den Ausstieg Mesut Özils aus der deutschen Fußball-Nationalmannschaft. Zwei Tage vor Özils Twitter-Statement am 22. Juli 2018 (Özil 2018), in dem er aufgrund fehlenden Rückhalts und rassistischer Argumentationstendenzen seitens der DFB-Führung seinen Rücktritt aus der Nationalmannschaft erklärt („In the eyes of Grindel and his supporters, I am German when we win, but I am an immigrant when we lose"), erscheint ABER. Der Track greift die Diskussion um (nicht-)erlebte Integration und Anerkennung von Menschen mit internationaler Geschichte in Deutschland auf und setzt diese mit der zum Zeitpunkt des Releases aktuellen Diskussion um Mesut Özil in Beziehung.

Diese Debatte entfachte sich an einem Foto des Fußballers mit dem türkischen Staatspräsidenten Recep Tayyip Erdogan, das kurz vor dem Start der Weltmeisterschaft im Mai 2018 aufgenommen und über soziale Medien von Özil veröffentlicht wurde. Der Umgang der DFB-Leitungsebene kann in diesem Zusammenhang durchaus als unglücklich und diskriminierend bezeichnet werden, sprach doch der damalige Präsident Reinhard Grindel im Vorfeld der WM von einer Aussprache und nahm sowohl Özil als auch den ebenfalls auf dem Foto abgelichteten deutschen Nationalspieler Ilkay Gündogan in Schutz, nur um später das frühzeitige Ausscheiden der DFB-Elf latent rassistisch mit fehlender Leistung und Bekennungsbereitschaft zu Deutschland seitens Mesut Özil in Verbindung zu bringen. Die Diskussion um Foto und Ausstieg veranschaulicht auf großer Bühne eine rassistische Dimension des ationsdiskurses. Angeblich fehlende (physische) Leistung wird mit hybriden migrantischen Identitäten/(Mehrfach-)Zugehörigkeiten und vermeintlich fehlender Identifikation ‚mit Deutschland'

kulturalisierend – und damit rassistisch-diskriminierend – begründet (vgl. El-Mafalaani 2021: 119–128).

Die Auseinandersetzung mit natio-ethno-kulturellen Identitätsfragen und Diskriminierung (vgl. Mecheril 2016: 15–17) ist – verhandelt im türkisch-deutschen Rahmen – in diverser Schwerpunktsetzung ein wiederkehrendes Thema im Oeuvre Eko Freshs. So werden u.a. in „Der Gastarbeiter“ (2012), „Quotentürke“ (2013) oder „Orient Express feat. Sami Nasser“ (2014) teils ernsthaft und nachdenklich, teils ironisch-spielerisch Fragen nach Herkunft, Heimat, Identität und Zugehörigkeit in der Postmigrationsgesellschaft mehrperspektivisch bearbeitet. Auch ABER reiht sich in diese Songsparte ein, nimmt aber, wie sich unter III. zeigen wird, sowohl hinsichtlich der Form als auch der Verknüpfung von Text und Ton eine Sonderstellung ein.

III. Analyse

Bezüglich der Form besteht der Song aus einem viertaktigen instrumentalen Intro, drei Strophen, zwei Hooks, die sich jeweils an die ersten beiden Strophen anschließen sowie einem Instrumental-Outro, welches auf die dritte Strophe folgt. Der Track ist in drei voneinander abgegrenzte Abschnitte gegliedert, die mit einem thematischen Rollenwechsel einhergehen.

Der Rapper kondensiert in den beiden ersten Strophen Grundhaltungen des (rechts-)populistischen sowie des (muslimisch-)migrationsgeschichtlichen Lagers mit Bezug auf den Zeitgeist des Jahres 2018 – circa drei Jahre nach Beginn intensiver Fluchtbewegung und Migration nach Deutschland, Wahlerfolgen der AfD sowie dem Erstarken von Gruppierungen wie Pegida oder der Identitären Bewegung. Einige politisch konnotierte Wendungen dieser Strophen greifen auf polemische, medial präsente Äußerungen zurück. Als Beispiele seien für die erste Strophe die „Geister eines linksgrün versifften Masterplans“, „unser Abendland“, die „Ungläubigen“ und für die zweite die durch mangelnde Integration und Ausgeschlossen-Fühlen bedingte „symbolische inszenierte Ethnizität“ (Barth 2013: 48) („Ich werd‘ nie Deutscher sein, denn ich bin ein stolzer Türke“) zu nennen. Die Idee, einen Raptrack derart zu strukturieren, ist nicht neu. Eko Fresh markiert auch explizit die Anleihen zu Beginn des Musikvideos mit dem Schriftzug „Inspired by Joyner Lucas“ – recht sicher ein Verweis auf den Track „I’m not Racist“ von 2017. Dieser Song des US-amerikanischen Rappers Joyner Lucas arbeitet mit zwei Positionen (weißer Donald-Trump-Sympathisant vs. Schwarzer junger Mann) und lässt einige Sätze der beiden Strophen mit „I‘m not racist“ und dazugehörigen Einschränkungen beginnen. Noch deutlichere strukturelle und thematische Verwandtschaft weist ABER allerdings zum Track „Integration“ des Düsseldorfer Rappers Al-Gear auf. Hier setzt sich in der dritten Strophe der Charakter Abdel für eine Versöhnung der von (rassistischen) vorurteilsbehafteten Standpunkten von Ali (Muslim mit internationaler Geschichte) und Klaus Runkelmann (Neonazi) ein. Auch wenn Eko Freshs Innovation eindeutig darin besteht, die Argumentationslogik clever in den Hook-Sätzen „Ich bin kein Nazi, aber“ (Hook 1) bzw. „Ich liebe Deutschland, aber“ (Hook 2) aufzudecken und zu verdichten, sind Ähnlichkeiten unübersehbar. Gleiches gilt im Übrigen für die Gestaltung des Album-Covers von *Legende – The Best of Eko Fresh*. Dieses weist große Übereinstimmungen mit dem Album *Kein feat. für Spastis* von Al-Gear aus dem Jahr 2012 auf. Beide Rapper sind dort jeweils mit dunklen K[illegible]zen und Schatten im Gesicht zu sehen. Auch nehmen beide Tracks mit Blick auf die [illegible]entlichungsdaten und die intertextuellen Verweise im Musikvideo (Thilo Sarrazin bei Al-Gear) oder in

den Lyrics (Mesut Özil bei Eko Fresh) Bezug auf medial breit und kontrovers diskutierte Thesen über Rassismus und Integration in Deutschland im Kontext ehemaliger Arbeitsmigration.

Während Eko Fresh in Strophe 1 aus der Warte eines imaginierten AfD-Sympathisanten ohne Migrationshintergrund rappt, versetzt er sich in Strophe 2 in die Position eines Muslims mit türkischer Migrationsgeschichte. Der bereits umschriebene Rollenwechsel wird von Eko Fresh in Strophe 3 umgesetzt, da nun Ekrem Bora, das bürgerliche Ich des Künstlers, auf den Plan tritt und zwischen den beiden vorangegangenen Standpunkten vermitteln möchte. Dieser Eindruck wird auch durch die Gestaltung des Musikvideos untermauert. Hier haben in einer lediglich mit einem Tisch und (zuerst zwei, später drei) Stühlen ausgestatteten Lagerhalle vornan die Schauspieler Patrick Mölleken (Strophe 1) und Yunus Cumartpay (Strophe 2) ihren Auftritt im Stil einer Anklagerede. Eko Fresh/Ekrem Bora wird dann durch einen abrupten Kameraschwenk in Strophe 3 in die Szene eingeführt, sitzt nun zwischen den beiden Kontrahenten und performt seinen Part. Unterstützt wird sein Auftritt von abwechselnden Blicken und Gesten an beide Seiten, bevor er nach seinem Schlusssatz das Bild verlässt und die Widersacher einander beäugend zurücklässt.

Der entscheidende Wendepunkt vollzieht sich aber nicht nur auf textlicher Ebene, auch das verwendete musikalische Material, welches hier in Anlehnung an die TRX Studies (Ismaiel-Wendt 2011) analysiert wird, erfährt besonders vom Übergang der zweiten Hook zur dritten Strophe einen deutlichen Einschnitt, der sich in der modifizierten Verwendung des Beats und der Introduktion einer neuen, weniger ruppigen Sound-Atmosphäre niederschlägt (TRX Studies sind postkolonial ausgerichtete Musikanalysen, die musikalisch-ästhetisch dargestellte Zeiten und Räume mit Bezug auf die Kolonialgeschichte in den Blick nehmen). In Strophe 1 findet über weite Strecken ein Boombap-Beat (*Beat 1*) Verwendung, der neben Bassdrum und Snare von weiteren Synthesizer-Spuren begleitet wird. Zu diesen Spuren zählt eine acht Viertel lange *Melodie 1* (h-h-h-h-h-h-a-a), zu der sich immer wieder eine eingeschobene Synthesizer-Hi-Hat gesellt, die in Soundbild und Zweiunddreißigstel- bzw. Vierundsechzigstel-Rhythmik an Trap-Ästhetik erinnert. Zweimal in Strophe 1 (bei 00:56 und 01:07) erklingt zusätzlich eine kurze mikrotonale Melodiephrase, die an eine elektrische Saz denken lässt und deren Einsatz bei 00:56 außerdem mit dem Start von *Beat 1* zusammenfällt. *Beat 1* läuft, in Kombination mit *Melodie 1* weiter, bis bei 01:18 für vier Takte (bis 01:29) ein *Interlude* einsetzt. Dieses ist geprägt durch die Abwesenheit von Bassdrum und Snare. Anstelle dieser wird eine (durch Effekte verfremdete) Snare auf den Zählzeiten 1 und 3 verwendet. Hinzu kommt eine triolisch gespielte Synth-Hi-Hat sowie auf Zählzeit 1+ drei aufeinander folgende Achteln (d-dis-d). Zusätzlich wird im ersten *Interlude*-Takt eine dritte Snare-Figur auf Zählzeit 3 mit der Folge punktierte Achtel-Sechzehntel-Achtel-Achtel verarbeitet. Nach dem *Interlude* hört man für vier Takte noch einmal *Beat 1*, bevor die Hook beginnt. Strophe 2 gleicht bezüglich Beat-, Melodie- und Interlude-Struktur (weitgehend) Strophe 1.

Die beiden Hooks erscheinen im Vergleich zu den Strophen weniger dicht. Neben der mit Delay bearbeiteten Stimme („Ich bin kein Nazi, aber“ in Hook 1 bzw. „Ich liebe Deutschland, aber“ in Hook 2) erklingt auch hier durchgehend *Melodie 1*. Außerdem ist ein schwierig zu verstehendes „Aber“ zu hören, das taktabwechselnd auf den Zählzeiten 2+ und 4+ sowie auf Zählzeit 2+ erklingt. Die Überleitung zur zweiten Strophe (Hook 1) zeigt ein tonal nicht bestimmbarer Fanfaren-Sound an. Beim Übergang zur Strophe (Hook 2) erklingen statt des Fanfaren-Sounds Chimes. Diese zweite instrumentale Blende öffnet den Raum erstens für einen neuen *Beat 2*, zweitens für ein dynamisch-offenes Kulturverständnis

und drittens für einen weniger wütenden und drängenden Einsatz der Rapstimme, die nun ein weicheres Timbre und eine vergleichsweise zurückhaltende Dynamik aufweist. In Strophe 3 wird ein im Gegensatz zur Boombap-Beat-Verwendung der ersten und zweiten Strophe entspannter, beinahe meditativ wirkender *Beat 2* präsentiert, der nicht wie zuvor ein Achtel-Feel vermittelt, sondern in seinem Viertel-Feel reduziert wirkt. Die vormalige Synth-Hi-Hat ist verschwunden und auch die begleitenden Kurzmelodien kommen in der dritten Strophe nicht mehr zum Einsatz, ebenso wenig wie das *Interlude*. Stattdessen wird ein bogenartiger Aufbau präsentiert, der in den ersten acht und in den letzten vier Takten auf den Einsatz einer Snare komplett verzichtet. Ab dem ersten Takt der dritten Strophe werden hier jeweils zwei aufeinander folgende Takte als Einheit betrachtet. Eine verhalten erklingende Bassdrum, die vor allem die erste Viertel der Takte betont, wird mit einer Melodie kombiniert, die in Takt 2 einsetzt und b-b-es1-b (Achtel, Achtel, Halbe, Halbe) spielt. In dieser Beat-Struktur ist ab Takt 1 auf der Zählzeit 2+ durchgehend eine effektreich bearbeitete Stimme für eine Vier-Achtel-Kette lang zu hören. Dazu kommt für zehn Takte, ab Takt 2 beginnend, ein dumpfes synthetisches, zwei Achtel dauerndes Pochen. All diese Bestandteile der dritten Strophe markieren die besonnen-vermittelnde Alternative gegenüber den beiden ersten Strophen, welche Ekrem Bora, angereichert durch biografische Bezüge („Eigentlich ein Künstler, dem die Mucke durch sein Herz pumpt / Doch geh‘ ich in ‘ne Talkshow ist der Schwerpunkt meine Herkunft“), in der Funktion eines Friedensrichters („Zusammen in ‚nem Land zu wohn’n ist schwer, aber ihr macht das schon“) anbietet. In der Perspektive der TRX Studies lässt sich v.a. Strophe 3 als textliche und musikalische Verarbeitung eines offen-dynamischen, jenem der vorangegangenen Strophen entgegengesetzten Kulturverständnisses lesen.

Das Tempo wird mit ca. 86 bpm über den Track hinweg konstant durchgehalten. Eko Freshs Rap in ABER wird bezüglich der Reimverwendung, welche keinem festen Schema folgt, grundsätzlich von Reimen zum Taktende hin dominiert („Von kriminellen Migranten, die meinen Sohn falsch erzieh’n / Die ohne Ausbildung jetzt ‘n Haufen Kohle verdien’n“), die sowohl on- als auch off-beat betont werden. Hinzu kommen gelegentliche Mehrfachendreime („Guck, die Kurden in Berlin, Araber und Mafia-Clans / No-go-Areas, Terror wie im Bataclan“) sowie (Mehrfach-)Binnenreime (Aber ihr wollt Bomben legen oder Köpfe abhacken / Was möchtet ihr Kanaken? Geld und unsre Töchter anpacken?“). Der seltene Einsatz von Mikrotiming wird von der durch längere, rhythmisch präzise Sechzehntel-Silbenketten geprägten metrischen Bindung an das Beat-Pattern überstrahlt und formt den sprechähnlichen Flow entscheidend. Gegenüber anderen zeitgenössischen deutschsprachigen Rap-Artists (z.B. Juju, Megaloh) weist der Rap in ABER außerdem einen weniger spielerischen Umgang mit rhythmischer Varianz und Reimdichte auf und besticht eher durch seine Geradlinigkeit (Analyse orientiert an Kautny 2009).

Sowohl auf der Musik- als auch auf der Textebene des Tracks ABER zeigt sich, dass Eko Fresh bemüht ist, bestehende orts- bzw. ländergebundene natio-ethno-kulturelle Darstellungslogiken – im Sinne machtvoll erschaffener imaginärer Geographien (vgl. Said 2019: 70) – in ihrer vorgeblichen Eindeutigkeit zu überwinden. Außerdem unterminieren Text und Musik im Zusammenspiel sowohl das ethnische Kulturverständnis der ersten beiden Strophen als auch binäre Divergenzen bezüglich kultureller Positionierungen und schaffen dadurch „eine gewichtige Herausforderung kolonialer Repräsentation“ (Castro Varela/Dhawan 2020: 246).

IV. Rezeption

Weder ABER noch *Legende – The Best of Eko Fresh* konnten sich in den deutschen Charts positionieren. Bei YouTube zählt das Track-Video nach „Diese Zwei (feat. Bushido)“ und „Quotentürke“ allerdings mit knapp 12,5 Mio. Klicks zu den auf der Plattform meistaufgerufenen Titeln des Rappers. In der Medienlandschaft wurde ABER zumeist positiv diskutiert. So sieht beispielsweise die *Süddeutsche Zeitung* in dem Song ein „drastisches Rollenspiel“ (Rabe 2018), das unter den vielen Kommentaren zur Debatte um Mesut Özil einen besonders klugen darstelle. Auch das Web-Magazin *hiphop.de* äußert sich lobend über das Stück und hebt insbesondere die pointierte Darstellung rassistischer Motive im Integrationsdiskurs hervor (vgl. Rubach 2018). Die *taz* bemängelt hingegen, dass das Konzept des Songs vom bereits erwähnten „I’m not Racist“ von Joyner Lucas übernommen, dies aber nicht ausreichend kenntlich gemacht werde (vgl. Köhler 2018).

Das ABER-Musikvideo überzeugte zudem die Jury des *klicksafe**-Webvideopreises für gesellschaftliche Verantwortung (eine EU-Initiative, welche unter Berücksichtigung der Risiken und Chancen des Internets eine kompetente und kritische Web-Nutzung für Kinder und Jugendliche ermöglichen möchte) und konnte den Titel im Jahr 2018 gewinnen (vgl. klicksafe 2018).

FELIX HELPENSTEIN

Credits

Vocals: Eko Fresh
Music/Writer/Songwriting: Eko Fresh, Samy Deluxe
Producer: Samy Deluxe
Label: Sony Music/German Dream Empire
Recorded: 2018
Published: 2018
Length: 5:17

Recordings

- Al-Gear. „Integration”. On: *Kein feat. für Spastis*, 2012, Blackline, SM75001, Germany (CD/Album).
- Eko Fresh. „Aber”. On: *Legende – The Best of Eko Fresh*, 2018, Sony Music/German Dream Empire, Germany (CD/Album)
- Eko Fresh. „Aber”. On: *Aber*, 2018, Sony Music/German Dream Empire, Germany (Stream, Download/Single).
- Eko Fresh. „Der Gastarbeiter”. On: *Ek to the Roots*, 2012, Seven Days Music, 88725458172, Germany (CD/Album).

- Eko Fresh. „Orient Express feat. Sami Nasser". On: *Deutscher Traum*, 2014, Punchline, PUNCH 001, Germany (CD/Album).
- Eko Fresh. „Quotentürke". On: *Eksodus*, 2013, Seven Days Music, 88883746402, Germany (CD/Album).
- Joyner Lucas. „I'm Not Racist". On: *I'm Not Racist*, 2017, Atlantic Records, USA (Stream, Download/Single).

References

- Barth, Dorothee: „In Deutschland wirst du zum Türken gemacht!!" oder: Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los. In: *Diskussion Musikpädagogik* 57 (2013), 45–52.
- Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung* (= UTB 5362). Bielefeld: Transcript 2020.
- El-Mafaalani, Aladin: *Wozu Rassismus? Von der Erfindung der Menschenrassen bis zum rassismuskritischen Widerstand*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021.
- Ismaiel-Wendt, Johannes: *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*. Münster: Unrast 2011.
- Kautny, Oliver: Ridin' the beat. Annäherungen an das Phänomen Flow. In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens* (= Studien zur Popularmusik). Ed. by Fernand Hörner and Oliver Kautny. Bielefeld: Transcript 2009, 143-171.
- klicksafe: „Webvideopreis 2018: Eko Freshs ‚Aber' gewinnt klicksafe-Sonderpreis". In: klicksafe. URL: https://www.klicksafe.de/presse/2018/webvideopreis-2018-eko-freshs-aber-gewinnt-klicksafe-sonderpreis/ [16.03.2022].
- Köhler, Charlotte: Klug, aber abgeguckt. In: *taz*, 26.07.2018, 14. URL: https://taz.de/Neuer-Song-von-Rapper-Eko-Fresh/!5519902&SuchRahmen=Print/ [16.03.2022].
- Mecheril, Paul: Migrationspädagogik – ein Projekt. In: *Handbuch Migrationspädagogik*. Ed. by Paul Mecheril with the collaboration of Veronika Kourabas and Matthias Rangger. Weinheim und Basel: Beltz 2016, 8–30.
- Özil, Mesut: "The past couple of weeks have given me time to reflect and time to think over the events of the last few months. Consequently, I want to share my thoughts and feelings about what has happened". (Drei zusammenhängende Twitter-Posts, gepostet am 22.07.2018). In: Twitter. URL: https://twitter.com/MesutOzil1088 [13.02.2020].
- Rabe, Jens-Christian: „Aber" von Eko Fresh. Rapper der Stunde. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.07.2018. URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/aber-von-eko-fresh-rapper-der-stunde-1.4067403 [16.03.2022].
- Rubach, Michael: „Warum Eko Freshs ‚Aber' der beste Beitrag zur Integrationsdebatte ist". In: hiphop.de. URL: https://hiphop.de/magazin/meinung/warum-eko-freshs-aber-beste-beitrag-zur-integrations-debatte-ist-314373 [16.03.2022].
- Said, Edward: *Orientalismus*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2019.

Links

- Eko Fresh. *Aber (prod. by Samy Deluxe)*. Director: Can Özev, 2018. In: YouTube, 20.07.2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1A7Qw88As64 [12.10.2021].

About the Author

Felix Helpenstein is a research assistant at the music education department, University of Wuppertal.
All contributions by Felix Helpenstein

Citation

Felix Helpenstein: “Aber (Eko Fresh)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/aber, 02/2024.

Print

Toto **1982**

Africa

AFRICA gehört zu den bekanntesten Songs der Band Toto und wurde 1982 zu ihrem einzigen Nummer-Eins-Hit. Der Song zeichnet sich musikalisch, neben dem emphatischen Gesang, besonders durch den Klang und Rhythmus der afrikanischen Perkussionsinstrumente aus.

I. Entstehungsgeschichte

Komponiert wurde AFRICA von Schlagzeuger Jeff Porcaro und Keyboarder David Paich, der in diesem Song als Leadsänger zu hören ist.

Während Paich die Melodie eigenen Angaben zufolge innerhalb von 10 Minuten niederschrieb, benötigte er für den Text insgesamt sechs Monate (vgl. Ward 2004). Als er den ersten Entwurf an Porcaro weitergab, setzte sich dieser mit seinem Kollegen Lenny Castro im Studio zusammen und entschied sich beim Experimentieren mit mehreren Perkussionsinstrumenten für den Basisrhythmus. Die beiden Musiker starteten eine fünfminütige Aufnahme und suchten sich im Anschluss die gelungensten zwei Takte aus. Nachdem zusätzlich Shaker und Cowbell hinzugefügt wurden, konnte der vollständige Beat als Loop gespeichert werden. Dieser entstandene Basisgroove, der das ganze Lied hindurch zu hören ist, ist von typischen Merkmalen afrikanischer Trommelmusik inspiriert, die Porcaro als Elfjähriger zum ersten Mal in New York City live erlebt hatte (vgl. Flans 2005). Alle Musiker waren sich während der Produktion einig, dass die afrikanischen Perkussionsinstrumente das zentrale klangliche Element des Songs werden sollten. Der Basisgroove in AFRICA war einer der ersten Schlagzeug-Loops, die in einem Song verwendet wurden (vgl. Ward 2004).

Die Aufnahme von AFRICA entstand 1981 im Hollywood Sunset Sound Studio und erschien bei dem Label Columbia Records. Geleitet wurde sie vom Toningenieur Al Schmitt, der sich bereits für seine Zusammenarbeit u.a. mit Steely Dan und George Benson in Los Angeles einen Namen gemacht hatte. Produziert wurde das vierte Studioalbum *Toto IV* von der Band selbst. AFRICA entstand direkt als zweiter Song nach dem ebenfalls sehr bekannten Hit “Rosanna” und erschien als letzter Titel des Albums. Am 8. April 1982 wurde *Toto IV* veröffentlicht, die Single AFRICA im folgenden September. Im Rahmen der anschließenden Welttournee 1982 wurde der Song AFRICA in Tokio zum ersten Mal live aufgeführt (vgl. Flans 2005).

II. Kontext

1976 hatten zwei der begehrtesten Studiomusiker von Los Angeles, Jeff Porcaro und David Paich, die Toto gegründet. Seit der Veröffentlichung des ersten Albums *Toto* wurde der Band von der Presse immer wieder vorgeworfen, dass ihr Hang zur Perfektion auf Kosten der emotionalen Seite der Musik

gehen würde. Trotz des Charterfolgs “Hold the Line” blieb der materielle Gewinn gering, und auch die beiden nächsten Alben änderten nichts daran. Erst mit *Toto IV* und den drei erfolgreichen Songs “Rosanna”, “I Won’t Hold You Back” und AFRICA kam dann der internationale Durchbruch (vgl. Schmidt-Joos/ Kampmann 2009: 1835).

Inspiriert wurde David Paich durch einen UNICEF-TV-Spot, in dem hungernde Kinder in Afrika gezeigt wurden, und welcher ihn gleichermaßen berührte wie entsetzte. Mit dem Song wollte Paich die Aufmerksamkeit auf die Situation in Afrika lenken, obwohl er bis zu diesem Zeitpunkt noch nie auf diesem Kontinent gewesen war. Die immer wiederkehrenden Worte “I bless the rains down in Africa” in dem Song sind ein Resultat einiger Gespräche von David Paich und einem befreundeten Priester, der in Afrika missionierte und Paich von seiner Arbeit erzählte. Ansonsten konnte Paich nicht aus weiteren persönlichen Erfahrungen schöpfen und musste sich stattdessen auf Bücher über Afrika verlassen. Inhaltlich wurde die Perspektive eines von der ‚doppelten’ Liebe zu Afrika und einer Frau ergriffenen Mannes gewählt, doch wurde der Text im Einzelnen derart ausgestaltet, dass dem Hörer viel Interpretationsspielraum gegeben wird (vgl. Ward 2004).

Die beiden Mitglieder Bobby Kimball und David Paich äußerten in einem Interview, dass sie AFRICA für einen ihrer schwächsten Songs hielten und sie ihn deshalb ursprünglich nicht in das Album integrieren wollten. Außerdem gingen die Band und einige Mitarbeiter davon aus, dass AFRICA in den Charts nicht erfolgreich sein würde. Ein Mitarbeiter von CBS Records konnte die Musiker letztlich jedoch davon überzeugen, dass der Titel mit auf das Album gehörte (vgl. ebd.).

Das Musikvideo zu AFRICA, welches von dem bekannten Regisseur Steve Barron produziert wurde, zeigt einen Forscher (gespielt von David Paich) in einer Bibliothek, der nach einem Buch mit dem Titel “Africa” sucht. Außerdem wird die Band, während sie zusammen performt, auf einer vergrößerten Version dieses gesuchten Buches, welches als „Bühne“ fungiert, in Szene gesetzt. Zu Beginn bleibt die Szene ruhig. Ein Pass wird abgestempelt, ein Globus dreht sich und eine Bibliothekarin mit dunkler Hautfarbe arbeitet an einem Schreibtisch. Der Forscher sucht nach dem Ursprung einer zerrissenen Seite und findet das Bild eines afrikanischen Kriegers mit Schild im Buch “Africa”. Im Verlauf erscheint dieser Krieger und wirft einen Speer, der eine Lampe zum Umstürzen bringt und das Bild von ihm verbrennen lässt. Masken, ein Löwenkopf und Pflanzen werden im Video wie Symbole für das Land verwendet und durch die koloniale Vergangenheit Afrikas erinnert das Video auch an die ambivalente Verbindung zwischen westlichen Einflüssen und Traditionen.

Obwohl David Hungate den Bass auf der Aufnahme einspielte, ist im Video schon der neue Bassist Mike Porcaro zu sehen, da Hungate die Band noch vor der Veröffentlichung des Albums verließ (vgl. Flans 2005).

III. Analyse

Der Song hat eine Gesamtdauer von 4:58 Minuten und beginnt mit dem Schlagzeug-Loop. Nach den vier Takten setzen Keyboard und Bass ein, welche acht Takte lang im gleichen Rhythmus die onien A-Dur, G#-Moll und C#-Moll spielen. Auf dem letzten Akkord ist ein Keyboard-Fill zu hören, der

an das afrikanische Instrument Marimba erinnert.

Nach diesem zwölftaktigen Intro beginnt die erste Strophe mit den Worten “I hear the drums echoing tonight” (Minute 00:30) in der Tonart H-Dur. Auffallend an der Strophe ist ihre Länge von 19 Takten, die sich in drei fünftaktige und einen viertaktigen Abschnitt gliedert. Im vorletzten Takt der ersten drei Strophenabschnitte findet jeweils ein Taktartwechsel von 4/4 zu 2/4 statt – der letzte Takt der Abschnitte, welcher rhythmisch und harmonisch an das Intro erinnert, wechselt jedoch wieder ins 4/4-Metrum. Im letzten, vierten Strophenabschnitt (Minute 01:06) wird auf den Wechsel in den 2/4-Takt verzichtet. Während die ersten drei Strophenabschnitte harmonisch identisch sind, dient der vierte Abschnitt als Take Off (vgl. von Appen/Frei-Hauenschild 2012), der sich durch das Auslassen des 2/4-Taktes, das Festhalten der erniedrigten VII. Stufe (A-Dur) und einen Schlagzeug-Fill (01:13) von den vorherigen Strophenabschnitten abhebt.

Die Worte “hurry boy it’s waiting there for you” und ein kurzes Schlagzeug-Fill (Minute 01:13) leiten in den ersten Chorus über. Der neuntaktige Chorus steht in A-Dur und hat die Akkordverbindung VI-IV-I-V. Im Chorus wird David Paich gesanglich von drei seiner Bandkollegen abgelöst, und die Gitarre ist zum ersten Mal gut zu hören. Besonders durch das Schlagzeug und die verzerrte Gitarre im Chorus findet eine klangliche Steigerung statt.

Das folgende viertaktige Interlude hat den gleichen Aufbau des Intros, geht dynamisch wieder zurück und leitet die zweite Strophe sowie die alte Tonart H-Dur ein. Ab Minute 01:50 wurde eine Oberstimme hinzugefügt, die vom Saxophonisten Jim Horn auf der Blockflöte eingespielt wurde. Der anschließende Chorus sowie das Interlude sind mit dem ersten Chorus und Interlude identisch.

In 02:57 beginnt das zweistimmige Keyboard-Solo mit Kalimba-Sound, welches sieben Takte lang über die Akkorde der Strophe spielt und von den aus der ersten Strophe übernommenen Worten “hurry boy she’s waiting there for you” abgelöst wird.

Es folgt der letzte Chorus, der allerdings aufgrund einer viermaligen Wiederholung der Worte “I bless the rains down in Africa” acht Takte länger ist. Die Fills der verzerrten Gitarre sowie die zweite Gesangsstimme lassen diesen Abschnitt zum musikalischen Höhepunkt des Stückes werden.

Bei 04:03 beginnt das Outro, in welchem die Instrumente nacheinander aussetzen, bis der Schlagzeug-Loop, der zu Anfang alleine einsetzte, übrig bleibt und bis zur Minute 04:58 ausblendet.

Der Text von AFRICA ist aus der Sicht eines Mannes geschrieben, der von der Liebe zum Land und zu einer Frau erfüllt ist. Er beschreibt, dass ihr Flug um 12:30 ankommen wird und dass es unmöglich ist, ihn von ihr zu trennen. Ergänzend führt er einige Gedanken über sich selbst und über Entscheidungen auf, die er treffen muss. Mittels Textwiederholungen wird jedoch besonders die unausgesprochene Aufforderung eines alten Mannes “hurry boy she’s waiting there for you” und die Bedeutung des afrikanischen Regens “I bless the rains down in Africa” hervorgehoben.

zeption

Das Album *Toto IV* wurde mit sechs Grammys (u.a. Bestes Album des Jahres und Produzent des Jahres) ausgezeichnet. Viele Titel des Albums schafften es in die US-Charts, aber nur AFRICA wurde ein Nummer-Eins-Hit – nicht nur in den USA, sondern auch in den kanadischen und neuseeländischen Charts.

Obwohl der Zeitpunkt der Veröffentlichung schon über 30 Jahre zurückliegt, ist der Song gegenwärtig (2014) in den Medien immer noch sehr präsent und hat einige Coverversionen inspiriert. So war er in den zwei bekannten US-Serien *Scrubs* und *Family Guy* zu hören. Außerdem wurde der Titel für die Hintergrundmusik des beliebten Computerspiel *Grand Theft Auto: Vice City* ausgewählt.

Das erste Cover nahm ein Jahr nach der Veröffentlichung des Albums die Band The Shadows auf. Weitere Musiker, die diesen Titel coverten, waren u.a. Chris de Burgh, die amerikanische Sängerin JoJo (die AFRICA in ihrem Song “Anything” sampelte) und der Gitarrist Andy McKee. Die letztere, rein instrumentale Version benannte Paich in einem Interview als das für ihn schönste Cover des Songs.

Für Toto waren die zwei bedeutendsten Erlebnisse in Verbindung mit AFRICA eine Performance des Songs für die Vereinten Nationen und der gemeinsame erste Auftritt mit einem Gospelchor in Afrika (vgl. Ward 2004). Seit der Veröffentlichung von AFRICA wurde der Titel auf jedem Konzert von Toto gespielt.

LUKAS KARSTEN

Credits

Guitar: Steve Lukather
Vocals: Bobby Kimball, Steve Lukather, David Paich, Steve Porcaro, Timothy Schmitt
Bass: David Hungate
Keyboards: David Paich, Steve Porcaro
Drums & Percussion: Jeff Porcaro, Lenny Castro, Joe Porcaro
Recorders: Jim Horn
Music/ Writer/ Songwriting: David Paich, Jeff Porcaro
Producer: Toto
Label: Columbia Records
Recorded: 1981
Published: 1982
Length: 04:58

Recordings

- Toto. “Africa”, *Toto IV*, 1982, Columbia, FC 37728, US (Vinyl/LP/Album).
- Toto. *“Africa”*, 1982, Columbia, 38-03335, US (Vinyl/7”-Single).

to. “Africa”, *From Past Present 1977-1990*, 1990, CBS, 465998 4/01-465998, Europe (Kassette).

- Toto. “Africa”, *Toto XX*, 1998, Legacy, JK 65832, US (CD/Album).
- Toto. “Hold The Line”, *Hold The Line*, 1978, Columbia, CBS 6784, US (Vinyl/7”-Single).
- Toto. “Rosanna”, *Rosanna*, 1982, CBS, CBS A 2079 (Vinyl/7”-Single).
- Grand Theft Auto: Vice City: Rockstar Games 2002.

Covers

- Shadows, The. “Africa”, *XXV*, 1983, Polydor, 815 607-2, Germany (CD/Album).
- McKee, Andy. “Africa”, *Dreamcatcher*, 2004, Candyrat Records, USA & Canada (CD/Album).
- JoJo. “Anything”, *The High Road*, 2006, Blackground Records, 1713769, UK (CD/Album).
- De Burgh, Chris. “Africa”, *Footsteps*, 2008, V2 Records, VVNL20522, Benelux (CD/Album).

References

- Graf, Christian/Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Amerika, Afrika, Asien, Australien. Bd. 2*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Schmidt-Joos, Siegfried; Kampmann, Wolf: *Rock-Lexikon. Bd. 2.* 2. überarb. und erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009.
- Von Appen, Ralf/Frei-Hauenschild, Markus: AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Songformen und ihre historische Entwicklung. In: *Black Box Pop – Analysen populärerMusik*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2012, 105-107.

Links

- Flans, Robyn: “Classic Tracks: Toto’s Africa”. URL: http://mixonline.com/mag/audio_totos_africa/ [24.08.2013].
- Schaefer, Jason Brandz: “Toto’s ‚Africa’: An Analysis”. URL: http://jasonbrandt.blogspot.de/2011/08/totos-africa-analysis.html [24.08.2013].
- Ward, Marshall: “‚Africa’ by Toto Lives On After 30 Years”. URL: http://www.rockcellarmagazine.com/2013/02/04/africa-by-toto-lives-on-after-30-years/ [26.10.2014].

About the Author

Lukas Karsten studies Musicology at the Hanover University of Music, Drama and Media. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiß.
All contributions by Lukas Karsten

Citation

Lukas Karsten: “Africa (Toto)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/africabytoto, 10/2014 [revised11/2014].

Print

Bob Dylan **1967**

All Along the Watchtower

ALL ALONG THE WATCHTOWER ist ein Song aus Bob Dylans achtem Studioalbum John Wesley Harding.

I. Entstehungsgeschichte

ALL ALONG THE WATCHTOWER entstand im Herbst 1967 nach einem einschneidenden Erlebnis in Dylans Biografie. Am 30. Juni 1966 verunglückte er mit dem Motorrad und wurde dabei, wenn auch nicht lebensbedrohlich, so doch schwer verletzt. Anschließend zog er sich in sein Haus nahe Woodstock zurück, brach alle Brücken zur Öffentlichkeit ab und schien eine Zeit lang entschlossen, dem Musikgeschäft und dem enormen Druck, dem er sich als weltweit gefeierter Star inzwischen ausgesetzt sah, für immer den Rücken zu kehren. Dann aber verlängerte er im Sommer 1967 überraschend seinen Vertrag mit Columbia Records und begann im Keller seines Hauses mit der kanadischen Band The Hawks, die ihn schon bei seiner Tournee 1965/66 durch die USA, Australien und Europa begleitet hatte und später als The Band bekannt wurde, wieder zu proben. In diesen, als The Basement Tapes legendär gewordenen Sessions, die sich im Wesentlichen mit amerikanischer Folk und Country Music beschäftigten, fand Dylan zurück zur Musik, so dass er schließlich auch bereit war, wieder ins Studio zu gehen. Den Anstoß dazu hatte Bob Johnston (*1932) gegeben, der als Haus-Produzent von Columbia Records für die Aufnahmen der Dylan-Alben zwischen 1965 und 1970 zuständig war. Er besuchte den Sänger im September 1967 und überredete ihn zu einem neuen Album. Dylan begann eine Reihe von Songs zu schreiben, die sich mit ihrer rätselhaften Symbolik und einer Musiksprache, die an die Einfachheit der Lieder des von Dylan hochverehrten Folksängers Woody Guthrie (1912-1967) angelehnt war, deutlich von seinem früheren Schaffen unterschieden. Dylan stand dabei sichtlich unter dem Einfluss des Todes von Woody Guthrie, der am 3. Oktober 1967 mitten in diesem Neubeginn von Dylan gestorben war.

Die Aufnahmen zu Dylans achtem Studioalbum, John Wesley Harding, begannen am 17. Oktober 1967 in Columbias Studio A in Nashville, Tenn. ALL ALONG THE WATCHTOWER wurde in der zweiten Session am 6. November 1967 in fünf Takes, eingespielt. Die Endfassung ist aus dem dritten und fünften Take montiert. Mit Dylan standen zwei Session-Musiker aus Nashville im Studio, die schon an seinem vorherigem Album, Blonde on Blonde vom Frühjahr 1966, mitgewirkt hatten – Charlie McCoy (*1941) am Bass und Kenneth Buttrey (1945-2004) am Schlagzeug. Das Album erschien am 27. Dezember 1967. ALL ALONG THE WATCHTOWER war die zweite Single-Auskopplung und erschien mit I'll Be Your Baby Tonight , einem weiteren Song des Albums, auf der B-Seite fast ein Jahr später, am 22. November 1968 und nur in Europa.

II. Kontext

ALL ALONG THE WATCHTOWER erschien mit John Wesley Harding auf dem Höhepunkt der Antivietnamkriegs- und Studentenbewegung und gab mit seinen biblischen Referenzen und der Orientierung am balladesken Stil der Country Music deutlich zu erkennen, dass Dylan sich dem Zeitgeist komplett verweigerte. Während die Beach Boys mit Pet Sounds (1966) und die Beatles mit Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band Maßstäbe im Ausreizen der klanglichen Möglichkeiten des Studios setzten und die Rockmusik die Genregrenzen sowohl in Richtung Klassik als auch in Richtung außereuropäischer Musik durchbrach, veröffentlichte Dylan ein überaus sparsam instrumentiertes Album, das sowohl musikalisch als auch inhaltlich jeden direkten Zeitbezug vermissen ließ. Und er folgte diesem Weg auch mit dem nächsten Album, Nashville Skyline (1969), das zum Entsetzen vieler seiner Fans ein in Zusammenarbeit mit Johnny Cash entstandenes Country-Album war und damit einem Genre gewidmet war, das als der musikalische Ausdruck des konservativen amerikanischen Patriotismus galt. Für Dylan war es dagegen die Rückeroberung einer musikalischen Vergangenheit, die letztendlich auch die seine war. Doch die einstige Ikone des Protestsongs entzog sich damit dem Sockel, auf den ihn eine Generation junger Amerikaner gestellt hatte. Und sie entzog sich auch der Öffentlichkeit, denn abgesehen von einem Auftritt bei einem Gedenkkonzert zu Ehren Woody Guthries im Januar 1968 dauerte es bis 1974, dass Dylan sich nach dann siebjähriger Abstinenz wieder live auf der Bühne der Öffentlichkeit stellte. Vor allem aber behauptet Dylan mit der Wende zur subjektiven Innerlichkeit und der Rückbesinnung auf die musikalischen Traditionen seines Landes seine künstlerische Autonomie und leistete damit einen nicht unerheblichen Beitrag dazu, dass aus der Popmusik eine eigenständige zeitgenössische Kunstform werden konnte, nur dass das von den Zeitgenossen so nicht gesehen wurde.

III. Analyse

ALL ALONG THE WATCHTOWER ist auf den ersten Blick eine Folkballade im traditionellen Stil, musikalisch reduziert auf das pure Minimum. Die drei achtzeiligen Strophen sind auf zweitaktige musikalische Phrasen verteilt, die immer dieselben drei Akkorde (cis-Moll – H-Dur – A-Dur – cis-Moll) zyklisch wiederholen – ein Takt gesungen, ein Takt instrumental. Den sechzehntaktigen Strophen folgen jeweils achttaktige Mundharmonika-Zwischenspiele, die die Funktion des Refrains übernehmen und auch als Intro und Outro dem Song voran- bzw. nachgestellt sind. Die instrumentale Begleitung besteht aus Dylans Akustikgitarre mit den Begleitakkorden, einer in halben Noten punktierten Vierteln und Achteln auf- und absteigenden Bassfigur, die die Eins und Drei im Takt betont. Sie ist von der Kick-Drum rhythmisch gedoppelt, während die Snare-Drum die Achtel mit einer Afterbeat-Betonung (Betonung auf dem "und" der Zählzeit) durchspielt. Lediglich die Phrasenenden sind jeweils mit einem Wirbel markiert. Der Zirkularität, die von der Akkordfolge wie der Bassfigur ausgeht, korrespondiert auch die Melodik, die auf einer pentatonischen Leiter basiert (C♯-E-F♯-G♯-H) und in Sekundschritten um die Terz (D♯-E-D♯) und die Quinte (F♯-E-F♯) pendelt.

Über diese strikte Matrix aus metrisch-rhythmischen, harmonischen, melodischen und formalen [illegible]enten ist eine zweite stilistische Ebene gelegt, die sich insbesondere an Dylans Stimme festmachen Er singt diesen Song nämlich mit deutlichen Anklängen an den Missisippi-Blues, der durch die

Wiederentdeckung des Bluesmusikers Robert Johnson (1911-1938) Anfang der 1960er Jahre zu einer wichtigen Inspirationsquelle für die Rockmusik wurde. Dylans deklamatorischer Intonationsstil hat jedenfalls hier, wie auch in früheren Aufnahmen schon, eine frappierende Ähnlichkeit mit Robert Johnsons Gesangsstil. Gleiches gilt für die Mundharmonika-Zwischenspiele, die ein ausgeprägtes Blues-Feeling aufweisen. Aber auch auf der formalen Makro- wie Mikroebene sind Anleihen beim Blues erkennbar. Auf beiden Ebenen ist der Song von dem Call-and-Response-Prinzip des afroamerikanischen Blues durchzogen. Die zweitaktigen Phrasen, aus denen die Strophen zusammengesetzt sind, bilden mit dem gesungenen ersten Takt und dem von der Gitarre aufgenommenem zweiten Takt ebenso ein Call-and Response-Muster wie die Strophen und die nachfolgenden Mundharmoika-Zwischenspiele. Der Song oszillierte zwischen traditioneller Folkballade und Blues und von dieser Oszillation geht eine zwingende Wirkung aus.

Auch der Text ist von einer eigenwilligen stilistischen Ambivalenz geprägt. Er folgt mit dem Reimschema abcb und der Erzählung in der dritten Person sowie der dramatisierenden dialogischen Eröffnungssequenz “There must be some way out of here’ / Said the joker to the thief” dem klassischen Aufbau der Folkballade. Die beiden Figuren, an denen Dylan das dialogische Gerüst festmacht, der Spaßvogel und der Dieb, sind Außenseiter, die sich dem Zeitgeist widersetzen (There’s too much confusion / I can’t get no relief). Die dritte Strophe verlässt dann aber diese Erzählebene, um aus der Perspektive des Erzählers das Geschehen mit düsteren Worten zu kommentieren (Outside in the distance / A wildcat did growl / Two riders were approaching / The wind began to howl). Das dialogische Element wird im Verlauf des Textes immer nur andeutungsweise fortgeführt und geht dann in Sprachbilder voller Mystik und Rätselhaftigkeit über (All along the watchtower / Princes kept the view). Mit dem Bild der beiden sich nähernden Reiter erhält der Text dann einen apokalyptischen Zug, der von der traditionellen Erzählhaltung des Anfangs denkbar weit entfernt ist. Dylan selbst nannte als Grundmotiv für das gesamte Album das Thema “Angst”: “John Wesley Harding was a fearful album, just dealing with fear, but dealing with the devil in a fearful way.” (zit. n. Cott 1968, 60) Diese Erklärung liefert auch den Schlüssel zu ALL ALONG THE WATCHTOWER: Die fast hypnotische Wirkung, die von der Musik ausgeht, die wortkargen und rätselhaften Sprachbilder und die eisigen Harmonikaphrasen, mit denen der Song ausklingt, verkörpern ein Gefühl der Angst, wie es sich nur selten in der Popmusik findet.

IV. Rezeption

Als ALL ALONG THE WATCHTOWER im November 1968 erschien, fand er ein mehr als verhaltenes Echo. Ohnehin hatte Dylans Plattenfirma dieser zweiten Single-Auskopplung aus John Wesley Harding nur auf dem europäischen Markt eine Chance eingeräumt. Die Single erreichte jedoch weder die Charts noch fand er bei den Kommentatoren einen nennenswerten Widerhall. Auch Dylan selbst rührte den Song bis zum Januar 1974 nicht mehr an. Zur Eröffnung seiner Comeback Tour, der ersten richtiggehenden Tournee nach acht Jahren, spielte er ihn am 3. Januar 1974 in Chicago zum ersten Mal live. Seither hat er nach den Angaben auf seiner Homepage bis Ende 2014 den Song 2252 Mal gespielt, womit ALL ALONG THE WATCHTOWER der mit Abstand am häufigsten von ihm live aufgeführte Song ist. Er fehlt seitdem auf fast keiner der zahlreichen Kompilationsalben mehr, die mit Dylans Songs erschienen sind. Ab 1974 sind auch mehrere Live-Versionen erschienen, die sich von der Studiofassung insofern markant

unterschieden, als Dylan hier die erste Strophe am Ende noch einmal wiederholt, was dem Song ein versöhnlicheres Ende gibt. Zudem unterscheiden sich die Live-Versionen zum Teil erheblich voneinander, zumal Dylan als Referenz an Jimi Hendrix häufig auf dessen Version zurückgeht. Aber auch seine eigene hat über die Jahre sehr markante Wandlungen durchlaufen, einerseits von ihm in einem Tempo vorgetragen, die sie kaum wiedererkennbar macht, andererseits ohne das charakteristische Bluesfeeling, was die mystischen Sprachbilder in einem noch fahleren Licht erscheinen lässt.

Dass die Single-Auskopplung von ALL ALONG THE WATCHTOWER so auffällig resonanzlos blieb, war maßgeblich darauf zurückzuführen, dass das Original von einer immens populär gewordenen Cover-Version in den Schatten gestellt wurde. Jimi Hendrix (1942-1970) ist Anfang 1968 auf Dylans Album aufmerksam geworden und war von ALL ALONG THE WATCHTOWER derart fasziniert, dass er sofort mit der Aufnahme einer eigenen Version begann. Die ist über mehrere Monate hinweg immer wieder verändert worden und die Endfassung dann in Hendrix' drittem und letztem Studioalbum Electric Ladyland (1968) integriert worden. Die Single-Auskopplung seiner Version erschien am 21. September 1968 und erreichte Platz 5 in den britischen und Platz 20 in den US Charts. Der Song war dadurch in der Öffentlichkeit eher mit dem Namen von Jimi Hendrix als mit dem von Bob Dylan verbunden. Dylan selbst zollt bei der Live-Aufführung dieses Songs stets auch Jimi Hendrix seinen Tribut.

Jimi Hendrix' Aufnahme war nicht die erste Cover-Version, die erschien. Schon im März 1968 brachte die britische Beatgruppe The Nashville Teens eine Version des Songs heraus, der jedoch der kommerzielle Erfolg völlig versagt blieb. Auch Dave Mason, der an Hendrix' Version als Gitarrist (Akustik-Gitarre) mitgewirkt hatte, nahm 1974 eine eigene Version des Songs auf. Von den zahllosen Cover-Versionen, die über die Jahre entstanden sind – die meisten an der Hendrix-Version orientiert – ist insbesondere die Live-Version von U2 erwähnenswert, die sie in den 1980er Jahren in ihrem Repertoire hatten, erschienen auf dem Live-Doppelalbum *Rattle and Hum* (1988).

PETER WICKE

Credits

Komposition, Arrangement, Text: Bob Dylan
Gesang, Gitarre, Harmonika, Piano, Keyboards: Bob Dylan
Bassgitarre: Kenneth A. Buttrey
Toningenieur: Charlie Bragg
Produktion: Bob Johnston

Recordings

- Bob Dylan. "All Along the Watchtower" / "I'll Be Your Baby Tonight", 1968, Columbia CBS, 3872, NL/
  `ER (Vinyl-7"/Single).
  ob Dylan. "All Along the Watchtower" (live), *Before the Flood*, 1974, Asylum Records, AB 201, US

(2xVinyl/LP/Album).
- Bob Dylan. “All Along the Watchtower” (live), *Bob Dylan At Budokan*, 1979, Columbia, PC2 36067, US (2xVinyl/LP/Album).
- Bob Dylan. “All Along the Watchtower” (live), *Dylan & The Dead*, 1989, Columbia, CK 45056, US (CD/Album).
- Bob Dylan. “All Along the Watchtower” (live), *MTV Unplugged*, 1995, Columbia, CK 67000, US (CD/Album).
- Bob Dylan. “All Along the Watchtower” (Remastered), *John Wesley Harding*, 2003, Columbia, CH 90320, US (SACD/Album).

Covers

- Jimi Hendrix Experience. “All Along The Watchtower” / “Burning of the Midnight Lamp”, 1968, Reprise Records, 0767, US (Vinyl-7″/Single).
- The Nashville Teens. “All Along The Watchtower” / “Sun-Dog”, 1968, Decca, F12754, UK (Vinyl-7”/Promo).
- Dave Mason. “All Along the Watchtower”, *Dave Mason*, 1974, Columbia, PC 33096, US (Vinyl/LP/Album).
- U2. “All Along the Watchtower”, *Rattle and Hum*, 1988, Island Records, U27, UK (2xVinyl/LP/Album).
- Neil Young. “All Along the Watchtower”, *Various, Bob Dylan – The 30th Anniversary Concert Celebration*, 1993, Columbia, C2K 53230, US (2xCD).
- Chris de Burgh. “All Along the Watchtower”, *Footsteps*, 2008, Ferryman Productions, 5051865-1930-2-9, EU (CD/Album).
- Francis Cabrel. “D’En Haut De La Tour Du Guet (All Along The Watchtower)”, *Vise Le Ciel Ou Bob Dylan Revisité*, 2012, Chandelle Productions, MQMCD-2451, CA (CD/Album)

References

- Benzinger, Olaf: *Bob Dylan. Die Geschichte seiner Musik*. München: Deutscher Taschenbuchverlag 2011, 108-119.
- Cott, Jonathan: Bob Dylan: The Rolling Stone Interview, Part II. In: *Rolling Stone*, 16. November 1978, 58-60.
- Dylan, Bob: *Lyrics: 1962-2001*. New York: Simon & Schuster 2006.
- Gray, Michel: *The Bob Dylan Encyclopedia*. London, New York u.a.: Bloomsbury 2008, 70 ff.
- Kniola, Nick: *The Singles of Bob Dylan*. North Charleston, SC: CreateSpace 2012.
- Marqusee, Mike: *Chimes of Freedom: The Politics of Bob Dylan’s Art*. New York, London: The New Press 2003.

L...s

- Bob Dylan. All Along the Watchtower (live): https://www.youtube.com/watch?v=YuGkMu751K8, [17.02.2016].
- Bob Dylan. All Along the Watchtower (Woodstock 1994): ttps://www.youtube.com/watch?v=TYJN79ePvhI, [17.02.2016].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “All Along the Watchtower (Bob Dylan)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/watchtowerdylan, 01/2016 [revised 02/2016].

Print

blink-182 **1999**

All the Small Things

1999 veröffentlichte die Band blink-182 ihr drittes Studioalbum *Enema of the State*. ALL THE SMALL THINGS wurde als zweite Singleauskopplung ausgewählt und trug nicht zuletzt durch den Videoclip, in dem verschiedene Musikvideos von Boybands und weiteren Popmusikerinnen und Popmusikern parodiert werden, zum internationalen Durchbruch der Gruppe bei.

I. Entstehungsgeschichte

Der Autor des Songs ist Gründungsmitglied, Gitarrist und Sänger Tom DeLonge. Ihm zufolge hätten der Band zu Beginn der Aufnahmearbeiten am Album *Enema of the State* bereits genügend neue Songs zur Verfügung gestanden, er habe jedoch einen radiotauglichen Hit vermisst und infolgedessen ALL THE SMALL THINGS geschrieben: “I knew that I needed just one song that was really catchy and basic, so I wrote this” (zit. n. Browne 2005: 51). Wenngleich man den Song erst recht spät aufgenommen habe und er die Bandmitglieder anfangs eher gelangweilt habe, sei das Hitpotenzial nach der Aufnahme doch direkt erkennbar gewesen (vgl. Shooman 2010: 74). Hierzu Tom DeLonge: “Once we recorded this song and heard it, it gave us the chills. We just looked at each other and knew that we had this little piece of magic. We knew that this was going to be a gigantic thing” (zit. n. Browne 2005: 51).

II. Kontext

Blink-182 gehören zu den erfolgreichsten Punkbands der vergangenen drei Jahrzehnte und werden meist dem Subgenre Pop-Punk zugeordnet. Ihre Karriere begann 1992 und erreichte sieben Jahre später mit dem Album *Enema of the State* einen vorläufigen Höhepunkt. Dabei profitierten blink-182 vom immensen Erfolg von Bands wie Green Day und The Offspring, deren Wurzeln im Punkrock liegen, die sich aber in musikalischer und inszenatorischer Hinsicht von dessen provokativen, dilettantischen und nihilistischen Konventionen abwandten. Professionelle Tonstudio- und Videoclipproduktionen führten dazu, dass Punkbands nun international erfolgreich wurden und bisweilen Millionenseller veröffentlichten. Blink-182 fielen Ende der 1990er-Jahre insbesondere durch provokante Albernheit auf, beispielsweise durch das Front- und Back-Cover von *Enema of the State*, dessen Titel an den Film *Enemy of the State* (1998) angelehnt ist. “Enema” lässt sich mit “Einlauf” übersetzen, auf dem Frontcover ist die Pornodarstellerin Janine Lindemulder in Krankenschwesternkleidung und beim Überziehen eines blauen Latexhandschuhs zu sehen. Auf dem Backcover ist Lindenmulder sodann zusammen mit den drei Bandmitgliedern, ausgestattet mit einer Spritze und offenbar den im Titel des Albums erwähnten Einlauf vorbereitend in einer Arztpraxis abgebildet. Auch im Videoclip zur ersten Singleauskopplung “What’s My Age Again” ist ' nmulder kurz zu sehen. Das Musikvideo erregte in erster Linie durch die Nacktheit der Musiker ichende Aufmerksamkeit. Während des Clips laufen Tom DeLonge, Mark Hoppus und Travis Barker

unbekleidet durch die Straßen von Los Angeles, während ihre Genitalbereiche nur verpixelt zu sehen sind. Die Bandmitglieder selbst betonen, an der Pflege ihres jugendlichen bis kindlich-albernen Images stets großen Spaß gehabt zu haben: Hierzu Bassist und Sänger Mark Hoppus: “You only get a few years to act like an immature bastard and have a good time and get paid a ridiculous amount of money for it” (zit. n. Hoppus et al. 2001: 91). Jugendliche Albernheit ließe sich auch dem Videoclip zu ALL THE SMALL THINGS unterstellen, jedoch zeugt dessen Produktion ebenso von strategischem Geschick. In der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre feierten Boybands wie die Backstreet Boys und *NSYNC sowie Sängerinnen wie Britney Spears und Christina Aguilera unter dem Label Teen Pop enorme Erfolge. Deren Musikvideos wurden von blink-182 parodiert, Tom DeLonge weist darauf hin, dass es sich aufgrund der immensen Popularität der Teen-Pop-Acts schlicht um “perfect timing” (zit. n. Browne 2005: 51) gehandelt habe. Während sich die Band also in ironischer Weise von zeitgenössischen Popproduktionen zu distanzieren schien, wurde sie durch ALL THE SMALL THINGS mehr denn je in deren Nähe gerückt und profitierte zugleich vom Erfolg der Boybands und den sogenannten Pop-Sternchen. Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt Marcus Siega, der Regisseur des Clips: “I think that that video put blink at that sort of pop level with those other bands. We were making fun of them, but it kind of became [what it was making fun of]” (zit. n. Shooman 2010: 75).

III. Analyse

Tom DeLonges Intention, einen Song zu schreiben, der möglichst “catchy and basic” (zit. n. Browne 2005: 51) sein sollte, spiegelt sich in der musikalischen Struktur von ALL THE SMALL THINGS wider. In formaler Hinsicht folgt der Song einem übersichtlichen Schema: Intro, Verse, Prechorus und Chorus werden einmal in dieser Abfolge wiederholt, bevor ein instrumentales Zwischenspiel zum abschließenden Chorus überleitet. Abgesehen vom Verse basieren alle Formteile auf der Akkordfolge C | C | G | F, im Verse wird das Akkordschema variiert und lautet C | G | F | G. DeLonges Hauptstimme schreitet während des kompletten Songs einen vergleichsweise geringen Ambitus von einer kleinen Septime (g’ bis f”) aus. In den Verses fügt der Sänger gelegentlich, im Prechorus durchgehend zweite Stimmen hinzu und im Chorus sind etliche Stimmen zu hören. Die Instrumentierung beschränkt sich im Wesentlichen auf Schlagzeug, Bass und Gitarre, bisweilen ergänzt durch ein Klavier und einen Synthesizer. Der Songtext handle laut DeLonge von seiner damaligen Freundin und heutigen Ehefrau, die aufgrund seiner Arbeit im Tonstudio oftmals bis nachts auf ihn habe warten müssen. Die Zeilen “she left me roses by the stairs / surprises let me know she cares” referierten dabei auf eine wahre Begebenheit, da sie ihn einmal nach einem langen Arbeitstag tatsächlich mit Blumen überrascht habe (vgl. ebd.). Der Chorus, der lediglich auf einer Aneinanderreihung der Silbe “na” basiert, sei hingegen von den Ramones inspiriert. In deren Songs finde sich häufig “that ‘na-na-na-na’ thing” (zit. n. ebd.) und DeLonge empfinde die Band als großen Einfluss.

Der Videoclip zu ALL THE SMALL THINGS parodiert insgesamt zehn zeitgenössische Popmusikvideos, zudem findet sich eine Referenz auf den Clip zu “What’s My Age Again”. Die Abfolge der Clipelemente folgt keiner bestimmten Reihenfolge, die parodierten Videos werden im Folgenden in der Abfolge ihres [illegible]aligen Erscheinens im blink-182-Clip beschrieben. Der Anfang des Clips zeigt die drei [illegible]mitglieder vor einem vermeintlichen Privatjet, den das offizielle Logo der Band ziert. In weißen

Anzügen gekleidet schreiten die Musiker auf eine zentrale Szenerie zu: einen Flugzeughangar, in dem sie vor jubelnden Fans wahlweise an ihren Instrumenten performen oder tanzen. Diese Szenen sind dem Videoclip zu “I Want It That Way” (1999) der Backstreet Boys nachempfunden, in dem die Sänger der Boyband ebenfalls vor einem Flugzeug und anschließend in einem Hangar zu sehen sind. Selbst der Flugzeuglärm, der zu Beginn des Backstreet-Boys-Clips zu hören ist, wurde für ALL THE SMALL THINGS nachempfunden. Es handelt sich hierbei um die Szenerie, die im gesamten Clip am meisten Raum einnimmt. Die anschließenden Tanzszenen lassen klare Bezüge zum Musikvideo zu “Tearin’ Up My Heart” (1997) der Gruppe *NSYNC erkennen, was vor allem der Kameraperspektive sowie der Anordnung der Tänzerinnen und Tänzer geschuldet ist. Im selben Setting sind die Musiker von blink-182 später auch an ihren Instrumenten zu sehen. Später posieren die Bandmitglieder, gekleidet in bunten Satinhemden und teils mit geschminkten Zahnlücken, vor einem blauen Hintergrund. Vorbild für diese Szene ist der Clip zum Song “Creep”, den die R&B-Band TLC 1994 veröffentlichte. Die Aufnahmen, die blink-182 in Schwarz-Weiß gemeinsam am Strand zeigen, sind hingegen dem Clip zu “Someday” (1999) der Band Sugar Ray nachempfunden. Am Strand spielen auch mehrere Szenen, die Britney Spears’ “Sometimes” (1999) und 98°s “Because of You” (1999) parodieren. Einerseits wird Tom DeLonge mit einem Strandfernrohr gezeigt, das er im Verlauf des Clips auch küsst und durch das er Mark Hoppus beobachtet, der am Strand mit einem Hund spielt und anschließend von diesem gebissen wird. Zudem ist DeLonge mit blonder Perücke und einem Wasserball zu sehen. All diese Szenen finden sich in abgewandelter Form auch in Spears’ Videoclip, die Outfits der Musiker lehnen sich hingegen stark am Musikvideo von 98° an. Auf Christina Aguileras “Genie in a Bottle” (1999) verweist die Einstellung, in der wahlweise DeLonge alleine oder die Bandmitglieder zusammen wiederum am Strand, dieses Mal aber liegend und umgeben von Blumen zu sehen sind. An den bandeigenen Clip zu “What’s My Age Again” erinnert folgend eine Szene, in der die Bandmitglieder nackt am Strand entlanglaufen. Mark Hoppus wird im Folgenden gemeinsam mit zwei ihn umgarnenden Frauen in einem Lokal gezeigt, eine seiner Begleiterinnen überschüttet ihn dabei mit Kerzenwachs. Eine sehr ähnliche Szene enthält auch der Clip zu Ricky Martins Song “Livin’ La Vida Loca” (1999). Auf ein weiteres Musikvideo der Boyband 98°, “I Do (Cherish You)” (1999), nimmt eine Szene Bezug, in der Schlagzeuger Travis Barker gemeinsam mit seiner weiblichen Begleitung am Strand entlangläuft, bis die beiden zu Boden fallen, sich küssen, im Sand wälzen und schließlich fest umschlungen in die Brandung rollen. Im Original-Clip bestreitet 98°-Mitglied Jeff Timmons eine ähnliche Szene, in der der Musiker jedoch eleganter dargestellt wird und nicht ins Wasser rollt. Zudem werden die Musiker von blink-182 in verschiedenen Einstellungen in weißen Hemden gefilmt, wahlweise mit in künstlichem Wind wehenden Haaren oder übergossen von vermeintlichem Regen. Diese Einstellungen orientieren sich am Videoclip zum Backstreet-Boys-Song “Quit Playing Games (With My Heart)” (1997).

IV. Rezeption

ALL THE SMALL THINGS wurde ein großer Verkaufserfolg und erreichte unter anderem den zweiten Platz der britischen und den sechsten der US-amerikanischen Charts (vgl. Shooman 2010: 74). Zeitgleich konnten von dem Album *Enema of the State* weltweit mehr als sechs Millionen Einheiten verkauft werden, in den USA, Kanada, Australien, Neuseeland und Italien erreichte das Album Platinstatus (vgl. Hoppus et 01: 90). Im Jahr 2000 wurde der Videoclip im Rahmen der MTV Video Music Awards in der Kategorie “Best Group Video” ausgezeichnet.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Tom DeLonge
Gitarre: Tom DeLonge
Bass: Mark Hoppus
Schlagzeug: Travis Barker
Klavier/Synthesizer: Roger Joseph Manning Jr.
Songwriting: Tom DeLonge/Mark Hoppus
Produzent: Jerry Finn
Label: MCA
Aufgenommen: 1999
Veröffentlicht: 1999
Dauer: 2:54

Recordings

- 98°. “Because of You”, *Because of You*, 1999, Motown, 422860830-2, USA (CD/Single).
- 98°. “I Do (Cherish You)”, *I Do (Cherish You)*, 1999, Universal, USP-1574, USA (CD/Single).
- Backstreet Boys. “I Want It that Way”, *I Want It that Way*, 1999, Jive, Jdj-42595-2-X, USA (CD/Single).
- Backstreet Boys. “Quit Playing Games (With My Heart)”, *Quit Playing Games (With My Heart)*, 1997, Jive, JDJ-42488-2, USA (CD/Single).
- blink 182. “All the Small Things”, *All the Small Things*, 1999, MCA, 088 155 606-2, USA (CD/Single).
- blink 182. “All the Small Things”, *Enema of the State*, 1999, MCA, MCADE-11950, USA (CD/Album).
- blink 182. “What’s My Age Again”, *Enema of the State*, 1999, MCA, MCADE-11950, USA (CD/Album).
- Britney Spears. “Sometimes”, *Sometimes*, 1999, Jive, JDJ-42576-2, USA (CD/Single).
- Christina Aguilera. “Genie in a Bottle”, *Genie in a Bottle*, 1999, RCA, RCA 07863 65692-2, USA (CD/Single).
- *NSYNC. “Tearin’ Up My Heart”, *Tearin’ Up My Heart*, 1998, RCA, RDJ 65484-2, USA (CD/Single).
- One Direction. “What Makes You Beautiful”, *What Makes You Beautiful*, 2011, Syco, 88697860492, Europa (CD/Single).
- Ricky Martin. “Livin’ La Vida Loca”, *Livin’ La Vida Loca*, 1999, Columbia, 38K 79124, USA (CD/Single).
- Sugar Ray. “Someday”, *Someday*, 1999, Atlantic, 84536, USA (CD/Single).
- TLC. “Creep”, *Creep*, 1994, LaFace, 73008-24088-2, USA (CD/Single).

References

- Browne, Nichola: Punk Rock. Nudity. Filthy Sex. Tom DeLonge Looks Back on blink 182's Greates Moments. In: *Kerrang!* 1083 (2005), S. 50–53.
- Hoppus, Anne/Hoppus, Mark/DeLonge, Tom/Barker, Travis: *blink-182. Tales from Beneath your Mom*. New York: Pocket Books 2001.
- Shooman, Joe: *blink-182. The Bands, the Breakdowns & the Return*. Church Stretton: Independent Music Press 2010.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: "All the Small Things (blink-182)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/all-the-small-things, 12/2022.

Print

The Beatles **1967**

All You Need Is Love

Die Zahl der Beatles-Hits ist immens. Zu den populärsten Songs gehört fraglos ALL YOU NEED IS LOVE, eine Hymne des Summer Of Love 1967, die als musikalisches Signum einer ganzen Generation gelten kann. Die prägnante Titelzeile ist so geläufig, dass sie geradezu zum geflügelten Wort geworden ist.

I. Entstehungsgeschichte

Am 25. Juni 1967 erlebte die Welt eine Premiere. Erstmals wurde eine TV-Produktion über Satellit in weite Teile aller fünf Kontinente live ausgestrahlt. *Our World* lautete der Titel der Sendung. An dem vielgestaltigen Programm beteiligten sich 19 Fernsehstationen, deren Beiträge in rund dreißig Ländern über die Bildschirme flimmerten. Das deutsche Fernsehen übertrug Auszüge einer Probe von den Bayreuther Festspielen, traditionsbewusst und aller Ehren wert. Die BBC befand sich aber fraglos wesentlich näher am Puls der Zeit, indem sie der Weltöffentlichkeit den neuesten Song der Beatles vorstellte: Im Rahmen von *Our World* wurde ALL YOU NEED IS LOVE uraufgeführt. Nachdem die Beatles die Arbeiten an dem Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, das als herausragender Meilenstein in die Geschichte der Pop- und Rockmusik eingehen sollte, im April 1967 abgeschlossen hatten, wandten sie sich rasch neuen Aufgaben zu. Ehe die Pläne zur *Magical Mystery Tour* oder zum Zeichentrickfilm *Yellow Submarine* konkretere Gestalt annehmen konnten, erreichte die Beatles das Angebot, mit einer Aufnahmesession an dem TV-Projekt *Our World* mitzuwirken. Der Song ALL YOU NEED IS LOVE, den Lennon im Mai 1967 geschrieben hatte (vgl. Moers et al. 2000: 446), schien für dieses Vorhaben bestens geeignet zu sein – wesentlich besser jedenfalls als der etwas biedere McCartney-Titel "Your Mother Should Know", der als Alternative zur Debatte stand. Am 14. Juni fanden die ersten Aufnahmen zu ALL YOU NEED IS LOVE in den Londoner *Olympic Sound Studios* statt. Offenbar tastete man sich zunächst mehr oder weniger experimentierend an die klangliche Gestaltung des Titels heran. So versuchten sich die Beatles an Instrumenten, die sie bislang kaum oder noch nie gespielt hatten: John Lennon bediente das Cembalo, Paul McCartney griff zum Kontrabass und George Harrison musizierte erstmals in seinem Leben auf der Violine (vgl. Hertsgaard 1995: 154). Vom 23. bis zum 25. Juni wurden die Aufnahmen in den *Abbey Road Studios* fortgesetzt. Insgesamt war die ungewöhnlich hohe Zahl von 58 Takes erforderlich (vgl. Moers et al. 2000: 452-456), um die Voraussetzungen für die Ausstrahlung des Titels in *Our World* zu schaffen. In einer Mischung aus Playback-Zuspielungen und Live-Darbietungen wurde ALL YOU NEED IS LOVE am 25. Juni 1967 aus dem Studio 1 der *Abbey Road Studios* in die Welt gesendet. John Lennon sang die Leadstimme. Neben den Beatles wurde für die musikalische Realisierung eine stattliche Zahl an Orchestermusikern aufgeboten. Zudem hatte sich im Studio eine beträchtliche Zuhörerschar eingefunden, die letztlich in den Kehrvers mit einstimmte, von McCartney durch die Zwischenrufe "All together now" und "Everybody" animiert. "Die Popmusik hat nie einen schöneren

blick erlebt", stellte Derek Taylor, der einstige Assistent von Beatles-Manager Brian Epstein und Pressesagent der Beatles, zu diesem Schluss später fest (vgl. Hertsgaard 1995: 154).

Zahlreiche prominente Rockmusiker sollen an der Session teilgenommen haben – u.a. Eric Clapton, Graham Nash, Keith Moon, Marianne Faithfull (vgl. Moers et al. 2000: 455; MacDonald 2000: 278). Zweifelsfrei identifizieren kann man in den von der BBC ausgestrahlten Fernsehbildern Mick Jagger, der klatschend und singend in Großaufnahme gezeigt wird. Und in der Schlusseinstellung ist unschwer Keith Richards zu erkennen.

Bemerkenswert, dass zwei der Rolling Stones die Beatles bei den Aufnahmen unterstützten, wurden beide Bands von den Medien und einem Teil ihrer Fans doch gerne als Gegenspieler oder gar als unversöhnliche Antipoden stilisiert. Trotz ihrer konträren Images und ihrer zumeist gänzlich anders gearteten Musik waren sie einander aber in persönlicher Freundschaft verbunden. So hatten Lennon und McCartney bei dem Stones-Titel “We Love You” im Background gesungen. Die Aufnahmen dieses Songs wurden am 12. und 13. Juni 1967 abgeschlossen, unmittelbar bevor die Beatles am 14. Juni für ALL YOU NEED IS LOVE ins Studio gingen. Lennon und McCartney haben ebenfalls Backgroundstimmen beigetragen zu dem Stück “Sing This All Together”, das im Dezember 1967 auf dem Stones-Album *Their Satanic Majesties Request* veröffentlicht wurde. Auch derartige “Gastspiele” bei Aufnahmen der jeweils anderen Band bezeugen, dass die viel beschworene Rivalität zwischen den Beatles und den Rolling Stones eher einer medialen Inszenierung entsprungen als in einer realen Animosität begründet war.

Am 7. Juli 1967 kam die Single ALL YOU NEED IS LOVE schließlich in die englischen Plattenläden. Am 19. Juli stand sie auf dem Spitzenplatz der britischen Charts.

II. Kontext

Der Sommer des Jahres 1967 ist als “Summer of Love” in die Annalen eingegangen. Mit ALL YOU NEED IS LOVE lieferten die Beatles ihren musikalischen Beitrag zu jenem Sommer, den die amerikanischen Hippies unter die Maxime der alles bestimmenden Liebe gestellt hatten. Mark Hertsgaard (1995: 154) urteilt: “ALL YOU NEED IS LOVE wurde sofort als Hymne der Gegenkultur der sechziger Jahre verstanden und gab dem enthusiastischen Glauben Ausdruck, dass die Liebe mächtig genug sei, um die Welt zu verändern.” Damit hatten die Beatles “ihren bis dahin politischsten Song” (ebd.: 153) geschaffen, einen Song, dessen Aussage denkbar schlicht war: “‘Uns wurde erzählt, bei der Aufnahme habe die ganze Welt auf einmal zugeschaut’, sagte Paul. ‘Wir hatten also eine Botschaft für die Welt – Liebe. Wir brauchen mehr Liebe auf der Welt’” (Turner 2002:137).

III. Analyse

ALL YOU NEED IS LOVE beginnt mit einem musikalischen Zitat. Es erklingen die ersten vier Takte der *Marseillaise*, die uns heute als Nationalhymne Frankreichs vertraut ist. Text und Melodie stammen von dem französischen Offizier Claude Joseph Rouget de Lisle. Er verfasste das Lied in der Nacht vom 25. auf den 26. April 1792 in Straßburg unter dem Eindruck der wenige Tage zuvor erfolgten Kriegserklärung [illegible] Österreich, die den ersten Koalitionskrieg auslöste zwischen dem revolutionären Frankreich und einer [illegible]on aus Österreich, Preußen und einigen kleineren deutschen Staaten. Demgemäß handelt es sich

bei der *Marseillaise* um ein martialisches Kriegslied, dessen Kehrvers in die Aufforderungen mündet: “Zu den Waffen, Bürger! Schließt die Reihen! Vorwärts, marschieren wir! Das unreine Blut tränke unserer Äcker Furchen!” (“Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons! Marchons, marchons! Qu’un sang impur abreuve nos sillons!”)

Zur Nationalhymne wurde die Marseillaise am 14. Juli 1795 erklärt. Und obwohl das Lied nicht im unmittelbaren Kontext der französischen Revolution entstanden ist, beschwören die Klänge doch auch die revolutionäre Forderung nach Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit herauf.

Die Beatles setzen dem die Parole des Sommers 1967 entgegen: “Love, love, love”. Dem Intro, das die *Marseillaise* zitiert, schließt sich formal damit die erste Strophe an, die dreimal das Motto “Love, love, love” vorträgt. In den achttaktigen Strophen lösen sich je zweimal ein Vier-Viertel- und ein Drei-Viertel-Takt ab; es folgen drei Vier-Vierteltakte und ein abschließender Drei-Viertel-Takt. Im Unterschied zum kämpferischen Marschrhythmus der Marseillaise lässt diese ungewöhnliche metrische Struktur keinen Gleichschritt zu, sie bringt vielmehr aus dem Tritt. Im Kontrast dazu steht der durchgängige Vier-Viertel-Takt des Refrains, bei dem lediglich der letzte Takt zu einem Zwei-Viertel-Takt verkürzt ist. Den auch melodisch etwas sperrig wirkenden Gesangsstrophen steht der eingängige, aus einer Tonwiederholung sich entwickelnde Refrain gegenüber, der zum Mitsingen förmlich einlädt.

Harmonisch bietet ALL YOU NEED IS LOVE nichts Spektakuläres. Allein eine Zwischendominante im Refrain (G – H7 – Em – G) bringt ein wenig Farbe ins harmonische Geschehen.

Formal liegt ALL YOU NEED IS LOVE folgender Aufbau zugrunde:

Intro – Strophe (“Love…) – Strophe 1 (Leadgesang Lennon) – Strophe 2 (Leadgesang Lennon) – Refrain – Strophe (Gitarrensolo Harrison) – Refrain – Strophe 3 (Leadgesang Lennon) – Refrain – Refrain – Coda

Der hier als Coda bezeichnete Schlussteil stellt in künstlerischer Hinsicht den wohl bemerkenswertesten Abschnitt des Stückes dar. In den beharrlich wiederholten letzten Vers des Refrains (“love is all you need”) mischen sich diverse musikalische Zitate unterschiedlichster Provenienz. So entsteht eine Collage aus disparaten Versatzstücken, die bereits an anderer Stelle präexistent waren. (Dies der Unterschied zur Montagetechnik, die nicht zwingend auf vorgefertigte Bausteine zurückgreifen muss.) Neben dem ostinaten Schlussvers des Refrains, den sich auf einem Ton in hoher Lage festbeißenden Streichern und einigen ausgelassenen Juchzern sind folgende Zitate auszumachen:

1. Die Anfang der 1720er Jahre entstandene zweistimmige Invention Nr. 8 in F-Dur BWV 779 von Johann Sebastian Bach, eigentlich für ein Tasteninstrument komponiert, hier gespielt von zwei Piccolotrompeten; eine der Trompeten wird übrigens geblasen von David Mason (1926-2011), der Anfang des Jahres 1967 schon das brillante Trompetensolo zu “Penny Lane” beigesteuert hatte.
2. Das Saxophon-Intro von “In The Mood”, jener Swing-Nummer, die vor allem durch die Big Band von Glenn Miller berühmt wurde; der US-amerikanische Bandleader spielte dieses Stück am 1. August 1939, wenige Wochen vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, erstmals ein.
3. “Greensleeves”, ein englisches Volkslied aus dem 16. Jahrhundert, von tiefen Streichern intoniert.

, d kommen zwei vokal eingeworfene Selbstzitate der Beatles: “Yesterday” und “She Loves You Yeah,

Yeah, Yeah", ein Song, der zum einen die Liebe thematisiert und zum anderen mit dem Ausruf "Yeah Yeah Yeah" ein "Markenzeichen" der frühen Beatles kreiert hatte. Durch die Vielfalt dieser musikalischen Zutaten entsteht ein diffuses Klangbild, und bei Rundfunkübertragungen geschieht es nicht selten, dass der Titel bereits vor oder während des Schlussteils ausgeblendet wird.

Wie aber nun erklärt sich diese merkwürdige Collage so unterschiedlicher Zitate? Zunächst einmal könnte sie durch die reine Freude am Spiel mit dem musikalischen Material motiviert sein, so wie es bei dem in den Background-Vocals verborgenen Zitat von "Frère Jacques" in dem Song "Paperback Writer" wohl der Fall ist.

Produzent George Martin, der oft für artifiziell anspruchsvolle Impulse verantwortlich war, mag bei dem Schluss seine Hand entscheidend mit im Spiel gehabt haben.

Naheliegend wäre es, einen Zusammenhang herzustellen zu dem Anlass, bei dem ALL YOU NEED IS LOVE erstmals zu hören war. Die Zitate könnten eine Reminiszenz an die via Satellit in viele Länder ausgestrahlte Sendung *Our World* sein, durch die Menschen unterschiedlicher Nationalität erreicht wurden. Dies würde damit korrespondieren, dass die Schrifttafeln, die in dem Fernsehspot von Sandwich-Men – unter ihnen Keith Richards – durchs Studio getragen werden, die Worte "All you need is love" in verschiedenen Sprachen verkünden.

Bezieht man die *Marseillaise* aus dem Intro ein, so erklingen in ALL YOU NEED IS LOVE Zitate nicht nur aus der französischen, der deutschen, der englischen und der amerikanischen Musik, sondern auch aus dem 16. Jahrhundert, dem frühen sowie dem ausgehenden 18. Jahrhundert und den 1930er und 1960er Jahren. So sind sowohl der geographische als auch der historische Bogen weit gespannt, als solle die Botschaft der Beatles über alle Zeiten und nationalen Grenzen hinweg Gültigkeit beanspruchen.

Die Zitate der Schlusscollage könnten auch als ein selbstreferentieller Hinweis auf einige musikalische Wurzeln, denen sich die Beatles verpflichtet fühlten, interpretiert werden:

1. die Tradition des populären Liedes in England,
2. die zentraleuropäische Kunstmusik, mit der vor allem Paul McCartney seit dem Einsatz eines Streichquartetts in "Yesterday" immer wieder geliebäugelt hat,
3. die US-amerikanische Jazz- und Unterhaltungsmusik,
4. die eigene Musik mit "She Loves You" als reinem Beatstück und "Yesterday" als herausragendem Song, der den Beat bereits überwunden und das Tor für neue musikalische Entwicklungen aufgestoßen hat.

Die Coda endet in einem langsamen Fadeout.

IV. Rezeption

Mit ALL YOU NEED IS LOVE gelang den Beatles der Sprung auf die Spitzenplätze der internationalen . Zwar konnten Sie mit "Penny Lane" im Frühjahr 1967 beispielsweise in Deutschland und den USA noch einen Nummer-eins-Hit verbuchen, in Großbritannien jedoch hatten sie schon seit einem knappen

Jahr nicht mehr die Charts angeführt.

Von Kritikern wurde ALL YOU NEED IS LOVE hingegen wenig freundlich aufgenommen. Die Musik wurde als “schlicht und einfallslos” beurteilt, der Text als “naiv, selbstzufrieden und bedeutungslos” abqualifiziert (Hertsgaard 1995: 155). Der Song, den die Beatles nach Ansicht von Ian MacDonald (2000: 278) “zusammenschusterten”, sei “in seiner Struktur höchst unelegant”. MacDonald betrachtet es gar als Tatsache, dass die Beatles zu jener Zeit “wissentlich Ausschuss produzierten: Sie achteten kaum auf die Qualität der Musik und ließen sich beim Text auf das erstbeste [sic!] ein, was ihnen in den Sinn kam” (ebd.) Und ALL YOU NEED IS LOVE bezieht er hier ausdrücklich ein.

Nun bemisst sich künstlerische Qualität weder am kommerziellen Erfolg noch an der Komplexität der musikalischen Struktur. Musikalisch wagen die Beatles in ALL YOU NEED IS LOVE einen Balanceakt zwischen breiter Publikumswirksamkeit und mancher Kunstfertigkeit im Detail. Ob er gelungen ist, wird jeder Rezipient für sich entscheiden müssen. Der “Ruf nach weltumspannender Liebe” (Turner 2002, S. 136) mag angesichts der unverminderten weltpolitischen Spannungen und der bitteren Tatsache, dass bis zum heutigen Tage vielerorts Kriege geführt werden, blauäugig erscheinen. Liebe allein wird die Probleme der Welt nicht lösen können. Doch auf die versöhnende Kraft der Liebe zu vertrauen, ist an sich keineswegs verwerflich. “You may say I’m a dreamer”, sang John Lennon 1971 in seinem Song “Imagine”. Und auch ALL YOU NEED IS LOVE wandelt auf dem schmalen Grat zwischen Vision und Illusion.

Obwohl ALL YOU NEED IS LOVE zu den populärsten Beatles-Songs gehört, ist das Stück nicht allzu oft gecovert worden. Zu den bekannteren Interpreten zählen Tears for Fears (1990), Tom Jones, dessen Version als Single im Januar 1993 erschien, und der Oasis-Gitarrist Noel Gallagher, der den Titel auf seinem ersten Soloalbum *The Dreams We Have As Children* (2007 in der Londoner Royal Albert Hall live mitgeschnitten, 2009 veröffentlicht) im Duett mit Paul Weller vorträgt.

Zu den originelleren Coverversionen gehören die Fassungen der englischen Synthie-Pop-Band New Musik [sic!] und der Hamburger Band The Punkles. Bei New Musik findet sich ALL YOU NEED IS LOVE auf dem 1982 erschienenen Album *Warp*. Hier wird die Strophe metrisch in einen durchgängigen Vier-Viertel-Takt geglättet. Das Stück endet mit einem ausgedehnteren Keyboard-Solo, das zunächst das vollständige Lied “Greensleeves” zitiert. The Punkles haben sich der Verschmelzung von Beatles-Songs mit musikalischen Elementen des Punk verschrieben. So wandelt sich der Text bei ihnen auch zu “All You Need Is Punk”. Die 2002 erschienene CD Beat the Punkles! enthält zwei Versionen von ALL YOU NEED IS LOVE, die beide 1998 in Berlin aufgenommen wurden. Die so genannte All Star Version endet mit einer musikalischen Collage, aus der zumindest der vernehmliche Ruf “Techno abschaffen!” herauszuhören ist.

HANS-JOACHIM ERWE

Credits

Gesang, Cembalo, Banjo: John Lennon

Gesang, Bass: Paul McCartney
Gesang, Gitarre, Violine: George Harrison
Drums: Ringo Starr
Klavier: George Martin
Violine: Sidney Sax, Patrick Halling, Eric Bowie, John Ronayne
Violoncello: Lionel Ross, Jack Holmes
Tenorsaxophon: Rex Morris Don Honeywill
Trompete: Stanley Woods, David Mason
Posaune: Evan Watkins, Harry Spain
Akkordeon: Jack Emblow
Dirigent: Mike Vickers
Autor: John Lennon (nominell Lennon / McCartney)
Produzent: George Martin
Label: Parlophone
Aufnahmedatum: 14. und 23.-25. Juni 1967
Spieldauer: 3:46

Recordings

- The Beatles. “All You Need Is Love”, *All You Need Is Love/ Baby You’re A Rich Man*, 1967, Parlophone, R 5620, UK (7″/ Single).
- The Beatles. “All You Need Is Love”, *Magical Mystery Tour*, 1967, Capitol Records, MAL-2835, USA (LP/ Album).
- The Beatles. “All You Need Is Love”, *Yellow Submarine*, 1969, Apple, PCS 7070, UK (LP/ Album).
- The Beatles. “All You Need Is Love”, *1967-1970*, 1973, Apple, PCSP 718, UK (2xLP/ Comp).
- The Beatles. “All You Need Is Love”, *1*, 2000, EMI, 724352932511, Europa (2xLP/ Comp).
- The Beatles. “All You Need Is Love”, *Love*, 2006, Apple, 0946 3 79808 2 8, USA (CD/ Comp/ RM).

Covers

- Tears for Fears. “All You Need Is Love”, *Amerika*, 1991, Red Phantom, RPCD 1048, Italien (CD).
- Tom Jones. “All You Need Is Love”, *All You Need Is Love*, 1993, Zomba, CHILD CD 93, UK (CD/ Maxi).
- Noel Gallagher, Paul Weller. “All You Need Is Love”, *The Dreams We Have As Children*, 2009, Upfront UPOASIS001, UK (CD/ Album).
- New Musik. “All You Need Is Love”, *Warp*, 1982, Epic, EPC 85567, UK (LP/ Album).
- The Punkles. “Al You Need Is Love”, *Beat The Punkles*, 2003, Bitzcore, bc 1736, Deutschland (LP/ Album/ RM).

References

- Babiuk, Andy: *Der Beatles Sound*. Bergkirchen: PPV-Medien 2002.
- Hertsgaard, Mark: *The Beatles. Die Geschichte ihrer Musik.* München: Carl Hanser Verlag 1995.
- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Chronicle*. New York: Harmony Books 1992.
- MacDonald, Ian: *The Beatles. Das Song-Lexikon*. Kassel: Bärenreiter 2000.
- Moers, Rainer/Meier, Claus-Dieter/Bühring, Matthias/Budéus, Franz: *Die Beatles. Geschichte und Chronologie.* Hamburg: Argument-Verlag 2000.
- Turner, Steve: *A Hard Day's Write. Die Beatles – Die Geschichte zu jedem Song.* Schlüchtern: Rockbuch Verlag Buhmann & Haeseler GmbH 2002.

About the Author

Hans-Joachim Erwe (1956-2014) was a professor of music education at the University of Wuppertal.
All contributions by Hans-Joachim Erwe

Citation

Hans-Joachim Erwe: "All You Need Is Love (The Beatles)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/allyouneedislove, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

Dalida **1958**

Am Tag als der Regen kam

AM TAG ALS DER REGEN KAM war in der Interpretation von Dalida einer der erfolgreichsten deutschen Schlager der 1950er Jahre.

I. Entstehungsgeschichte

AM TAG ALS DER REGEN KAM ist eine Komposition des französischen Chansonniers Gilbert Bécaud (1927-2001), zu der Pierre Delanoë (1918-2006), einer der renommiertesten Chansontexter Frankreichs, den Text geliefert hatte. Diese französischsprachige Originalfassung erschien 1957 unter dem Titel “Le jour où la pluie viendra”, gesungen von Bécaud, in einer speziellen Jukebox-Version auf dem traditionsreichen Label Pathé-Marconi und wurde zu einem Hit, der eine ganze Welle von Nachproduktionen auslöste. Allein in Frankreich gab es damals über dreißig Cover-Versionen.

Die 1958 für das Pariser Label Barclay Records aufgenommene Fassung von Dalida, einer seit 1955 in Frankreich lebenden italienischen Sängerin und Schauspielerin, die als Yolande Christina Gigliotti (1933-1987) in Kairo geboren und aufgewachsen war, dort zur ‘Miss Ägypten’ gekürt wurde und sich in Frankreich Dalida nannte, hatte neben Bécauds Urfassung auf dem französischen Markt keine Chance. Angeregt durch den Erfolg der englischsprachigen Version mit der amerikanischen Sängerin Jane Morgan (*1924), die in Großbritannien Platz 1 der Single-Charts und in den USA immerhin noch Platz 21 der *Billboard*-Charts erreichte, versuchte der französische Musikproduzent Eddie Barclay (1921-2005), dessen Label die französische Dalida-Version und Anfang 1959 auch eine in Frankreich produzierte italienische Fassung mit Dalida besorgt hatte, einen deutschen Lizenzpartner zu finden. Die Großen der Branche in Deutschland, die inzwischen alle auf das angelsächsische Repertoire fixiert waren, lehnten durchweg ab. Nur die im Jahr zuvor in Gütersloh als Tonträgerarm des Bertelsmann-Verlages gegründete Ariola GmbH griff zu.

Die Rechte an dem Lied lagen bei der Nouvelles Éditions Méridian des schon 1933 nach Paris emigrierten deutsch-jüdischen Komponisten, Arrangeurs und Verlegers Friedel Albrecht Marcuse (1906-1974). Er hatte 1958 in seiner ehemaligen Heimatstadt Hamburg eine Filiale gegründet, die *Edition Marbot* nach seinem Pseudonym Rolf Marbot, die sich um den deutschen Markt für seine in Frankreich verlegten Lieder und Chansons kümmern sollte. Das eigens für die deutsche Neuaufnahme verfasste Arrangement hatte er besorgt, für die deutsche Text-Version war Ernst Bader (1914-1999) gewonnen worden, bis weit in die 1970er Jahre hinein einer der meistbeschäftigten und erfolgreichsten deutschen Textautoren. Er fügte der deutschen Übersetzung der Titelzeile noch die Genrebezeichnung “Regenballade” in Klammern an, die aber später wieder wegfiel.

n Pariser Studio von Eddie Barclay mit dem Orchester Raymond Lefèvre (1929-2008) unter der hmeleitung des in Paris lebenden deutschen Toningenieurs Gerhard Lehner (1921-2005)

eingespielte Song erschien im April 1959 auf dem Ariola-Label, gekoppelt mit “Melodie aus alter Zeit” auf der B-Seite, eine Komposition des französischen Komponisten Hubert Giraud (*1920). Dalida nahm den Song später noch in zwei weiteren Versionen auf – 1980 eine Disco-Version für das Montana-Label der Ariola und 1982 aus lizenzrechtlichen Gründen für das Amiga-Label der DDR-Schallplattenfirma VEB Deutsche Schallplatte noch einmal eine Balladenversion.

II. Kontext

Eine große Rolle für den phänomenalen Erfolg des Liedes in Deutschland spielte der Umstand, dass sich mit der Ariola ein Newcomer auf dem deutschen Tonträgermarkt zu behaupten suchte, der einen eigenen Weg gehen musste, um neben den Großen der Branche eine Chance zu haben. So fiel der Titel mit seiner schwerblütigen Melancholie dann auch deutlich aus dem Musikgeschehen im Deutschland jener Jahre heraus. Hier dominierten die damals viel beschworenen ‘flotten Rhythmen’. Abgesehen von der Seemanns- und Fernwehromantik Freddy Quinns drehten sich auf Deutschlands Plattentellern in den 1950er Jahren überwiegend Lizenzpressungen von Aufnahmen aus dem englischsprachigen Ausland oder eingedeutschte Cover-Versionen davon. US-Hits wie “Charlie Brown“ (Coasters) oder “Tom Dooley” (Kingston Trio) waren gleich in mehreren deutschen Nachproduktionen auf dem Markt. Ab 1957 überschwemmte Elvis Presley dann in Teldec-Lizenzpressungen die Plattenläden. Zu den Hits des Jahres 1959 gehörte Melitta Bergs “Nur Du, Du, Du Allein“ (Polydor 1959), die eingedeutschte Version des ersten großen Phil-Spector-Hits “To Know Him Is to Love Him“ (Dore 1958). Die Branchenführer hatten den wachstumsträchtigen Jugendmarkt im Visier. In diesem Repertoiresegment fanden die rasanten Modernisierungsschübe des bundesdeutschen Wirtschaftswunders in Form einer globalisierten Jugendkultur einen direkten Widerhall. Hier dominierte das Tempo eines Lebensgefühls, das sich vom Wandel in Permanenz angezogen fühlte. Die immer wieder bemühten ‘Leistungsträger‘ des Aufstiegs der Bundesrepublik zur Wirtschaftsmacht, die Ende der 1950er Jahre wieder halbwegs konsolidierten Mittelschichten, klammerten sich im Gegensatz dazu an einen konservativen Wertekanon und sorgten mit dessen verbissener Verteidigung für ein Klima der kulturellen und politischen Restauration, das die Soziologen schon wenig später als Ursache für einen sich verschärfenden Generationskonflikt diagnostizierten. AM TAG ALS DER REGEN KAM entsprach auf eine beinahe schon ungenierte und doch zugleich subtile Art und Weise genau dieser, in weiten Teilen der erwachsenen Bevölkerung der Bundesrepublik verbreiteten Sehnsucht nach der Normalität eines ‘Wie-es-früher-einmal-war’ hinter einem sich verklärenden Bild von Vergangenheit: das streicherbewehrte Pathos und die dunkle Zarah-Leander-Stimme von Dalida, die süffigen Vokalisen des Background-Chors, der melancholischen Einschlag der satt ausgesungenen Melodiebögen und die dezente, mithin ganz ‘unflotte‘ Rhythmusunterlage. In Deutschland war das ohne schlechtes Gewissen nicht zu haben, aber als ein nun einmal vorhandener Bestandteil gelebten Lebens aus den individuellen Biografien auch nicht zu tilgen.

Mit dem Sensationserfolg von Dalida sollte zur Gewissheit werden, was sich auf dem deutschen Markt mit Freddy Quinn oder Peter Alexander schon eine Zeit lang abzuzeichnen begonnen hatte – die musikalischen Universen der Generationen drifteten nicht nur, wie anderswo auch,immer weiter [illegible]ander, sondern in Deutschland kristallisierten sich in den unversöhnlichen musikalischen Gegensätzen die unterschiedlichen Erfahrungswelten und Seelenlagen von Kriegs- und

Nachkriegsgeneration.

III. Analyse

AM TAG ALS DER REGEN KAM ist ein dreiteiliges Lied mit dem Aufbau A-B-A. Der sechzehntaktige A-Teil ist aus zwei achtaktigen, harmonisch und melodisch identischen Phrasen aufgebaut, die ihrerseits aus zwei Viertaktern gebildet werden. Sie sind von einer auftaktigen, jeweils auf das erste und dritte Viertel im Takt zustrebenden Melodik geprägt. Darunter liegt ein in Triolen gesetzter Akkordteppich im Wechsel von Tonika und Dominante, der auf dem die Phrasen abschließenden melodischen Höhepunkt in die Paralleltonart wechselt. Das ergibt einen Effekt, der für das Lied charakteristisch ist. Es scheint sich in der Schwebe zu befinden. Harmonisch klingt es weder nach Dur noch nach Moll – obwohl in G-Dur stehend, strebt es auf den melodischen Höhepunkten in die Paralleltonart e-Moll und die dazugehörige Dominante a-Moll, was eine Verschleierung des Tongeschlechts zur Folge hat. Der triolisch bewegte Akkordteppich der Begleitung hat einen drängenden Charakter. Der ebenfalls in Triolen gesetzte auftaktige Beginn der Achttaktphrasen entspricht dem, doch dann scheint die Melodie mit punktierten Vierteln bzw. halben Notenwerten auf den schweren Takteilen Eins und Drei aber fast zum Stillstand zu kommen. Die Melodie pendelt im Terz- und Quintabstand, um im vierten Takt mit einem Oktavsprung übergangslos von einem engen in einen weiten Tonraum zu wechseln. Tonart und Tonlage lassen die Singstimme zwischen Brust- und Kopfstimme alternieren, was den schwebenden Charakter des Ganzen unterstreicht.

Der kontrastierende B-Teil besteht aus zehn Takten und setzt dieses Gestaltungsprinzip fort. Hier ist durch den Wechsel zwischen Sekundschritten und Oktavsprüngen sowie dem Pendeln zwischen Grundtonart und Paralleltonart die Wirkung noch verstärkt. Gleichzeitig ist dieser Teil im Charakter wesentlich bewegter, um den nötigen Kontrast zu setzen. Durch Anhängen eines Taktes an die Viertaktgruppen – der letzte Takt ist jeweils wiederholt – wird nun auch der ansonsten reguläre formale Aufbau verschleiert, bevor nach zehn Takten der Teil A wieder einsetzt und das Lied abschließt.

Selbst der Text folgt diesem Gestaltungsprinzip, indem die sprachlichen Bilder zwischen “Regen“ (“Am Tag als der Regen kam” … “erblühten die Bäume, erwachten die Träume“) einerseits und “Hitze“ (“heiß erfleht, auf die glühenden Felder“ … “die Sonne hat die Erde verbrannt / Überall nur Leid und Einsamkeit”) andererseits alternieren. Und noch ein sprachliches Gestaltungsmittel zeugt von der handwerklichen Meisterschaft, die hier obwaltet. Der deutsche Text ist so auf die Melodie gesetzt, dass alle langen Melodietönen zwischen halbgeschlossenen Vokalen, geschlossenen und offenen Vokalen pendeln (halbgeschlossen: “als der Re-e-gen kam“, “heiß erse-e-hnt“; geschlossenen: “und du ja du- u so weit, so weit“, “da kamst du-u”; offen: „da-a erwachten die Träume“, mit dem Höhepunkt vom strahlenden offenen “a“ zum abschließenden dunklen “u“ (da-a – ka-a-mst – du-u)).

Die konsequente Umsetzung eines einheitlichen Gestaltungsprinzips auf allen Ebenen hat wesentlich zum Erfolg des Liedes beigetragen, wie an allen großen Hits ablesbar ist.

zeption

Dass die Veröffentlichung von AM TAG ALS DER REGEN KAM mit einer Wetterkapriole zusammenfiel, die sich mit monatelanger Hitze und Trockenheit und dem ersten Verbot der Gartenbewässerung sowie des Autowaschens ins kollektive Gedächtnis der Deutschen eingebrannt hat, mag eine Rolle für die Popularität des Titels gespielt haben, der schon in der Woche des Erscheinens auf Platz 4 der Charts gelangte und dann Anfang August 1959 die Spitzenposition erreichte, wo er sich sieben Wochen lang hielt. Die Titelzeile jedenfalls sollte zum geflügelten Wort werden. Wichtiger für die durchschlagende Wirkung des Liedes war neben seinen musikalischen Qualitäten allerdings die bis dahin beispiellose Marketing-Kampagne, die sich der Bertelsmann-Verlag den Schritt ins Musikgeschäft kosten ließ. Nie zuvor war ein Schlager auf ähnlich vielen Kanälen zugleich ins Bewusstsein der Öffentlichkeit gerückt worden. Neben der Dalida-Version brachte die Ariola mit dem belgischen Sänger Tony Sandler (Lucien Joseph Santelé, *1933) und dem Tanzorchester Georg Arlt auch eine männliche Version heraus. Die Instrumentalversion mit dem Orchester Raymond Lefèvre erschien parallel zur Single ebenfalls auf Ariola. Eine weitere Instrumentalversion mit dem Orchester Martin Böttcher tauchte kurz vor Ende des Jahres 1959 als Titelmelodie in einem gleichnamigen Spielfilm auf (Regie: Gerd Oswald, Alfa-Film 1959), der mit dem Song selbst allerdings nichts zu tun hatte. Die Dalida-Version war dagegen an dramaturgisch herausragender Stelle in dem, im Juli 1959 in die Kinos gekommenen, Wolfgang-Glück-Film *Mädchen für die Mambo Bar* (Rex-Film 1959) eingebaut. Das im Juli 1959 gestartete Branchenblatt *Der Musikmarkt* erschien mit Dalida auf dem Titel der ersten Nummer. In den *Boxen-Charts*, die die Zeitschrift *Automatenmarkt* als Orientierung für die Musikautomaten-Aufsteller veröffentlichte, erreichte die Platte 1959 hinter Freddy Quinn Platz 2 der Jahreswertung. Über ein halbes Jahr lang, bis Anfang März des Folgejahres, hielt sie sich in Deutschland unter den zehn meistverkauften Singles. Gemessen an den Maßstäben von damals war das ein Sensationserfolg.

Das Lied selbst besaß auch in der deutschen Version eine Attraktivität, die immer wieder Cover-Versionen entstehen ließ. Schon 1959 erschienen die ersten, die mit der Ariola nichts zu tun hatten. Roberto Blanco (*1937) produzierte damals eine Fassung mit seinen Starlets, begleitet vom Orchester James Last, damals noch unter Hans Last firmierend. Ebenfalls 1959 veröffentlichte das Münchner Label Tempo eine eng an das Original angelehnte Version mit Erika Berg (*1935). Das Orchester Max Greger (*1926) steuerte 1960 auf Polydor eine Hammond-Orgel-Verison bei, gespielt von dem Österreicher Robert Opratko (*1931). Auf dem DDR-Label Amiga erschien 1962 eine Version mit der schwedischen Band Chico and the Tigers. Erwähnenswert ist schließlich noch die 2004 von der deutschen Electropop-Gruppe Boytronic herausgebrachte Version als das bislang jüngste Beispiel.

PETER WICKE

Credits

Komposition: Gilbert Bécaud

Ernst Bader

gement: Friedel Albrecht Marcuse

Gesang: Dalida
Orchester Raymond Lefèvre
Produzent: Eddie Barclay
Toningenieur: Gerhard Lehner

Recordings

- Gilbert Bécaud. “La ville” / “Il fait des bonds“ / “Le jour où la pluie viendra“, 1957, Pathé-Marconi, EGF 296, France (7” / Single).
- Dalida. “Gondolier“ / “Le jour où la pluie viendra“ / “J’écoute chanter la brise“ / “Pardon”, *Gondolier (With all my Heart)*, 1957, Barclay, 70116, France (7″ / EP).
- Jane Morgan. “The Day the Rains Came“ / “Le Jour ou la Pluie Viendra“, 1958, London Records, 45-HLR 8751, UK (7” / Single).
- Dalida. “Am Tag als der Regen kam (Regenballade)“ / “Melodie aus alter Zeit“, 1959, Ariola, 35 686 A, Germany (7” / Single).
- Dalida. “Am Tag als der Regen kam (New Version)“ / “Um nicht allein zu sein“, 1980, Ariola Montana, 102 666-100, BRD (7” / Single).
- Dalida. “Am Tag als der Regen kam“ / “Milord“ / “Er war gerade 18 Jahr’“ / “La vie en rose“, 1982, Amiga, 5 56 025, DDR (7” / EP).
- Tony Sandler. “Am Tag als der Regen kam“ / “Susie Darlin’“, 1959, Ariola, 35 704 A, Germany (7” / Single).
- Dalida. “La Pioggia Cadrà“ / “Gli zingari“ / “Come prima“ / “Si je pouvais revivre un jour ma vie“, 1959, Barclay Jolly Hi-Fi Records, EPJ 2006, Italy (7” / EP).
- Raymond Lefèvre And His Orchestra. “Am Tag als der Regen kam (Regenballade)“ / Eddie Barclay And His Orchestra “Un Jour Tu Verras“, 1959, Ariola, 35 687 A , Germany (7” / Single).

Covers

- Roberto Blanco und die Starlets. “Am Tag als der Regen kam (Regenballade)“ / “Die Gitarre und das Meer“, 1959, Philips, 345 145 PF, Germany (7” / Single).
- Erika Berg. “My Happiness (Immer will ich treu dir sein)“ / “Am Tag als der Regen kam“, 1959, Tempo, 718, Germany (7” / Single).
- Max Greger und sein Orchester. “Das hab’ ich in Paris gelernt“, “Annabella“ / “Die Gitarre und das Meer“, “Am Tag als der Regen kam“, *Das hab’ ich in Paris gelernt*, 1960, Polydor, 21 034, Germany, (7″ / EP).
- Chico And The Tigers. “Am Tag als der Regen kam“, *Tigers Rhythmen*, 1962, Amiga, 4 50 403, DDR (7“ / EP).
- Boytronic. “Am Tag als der Regen kam”, *Maxi*, 2004, Major Records, 000 201 2MRC, Germany (CD).

References

- Haddad, Solène: *Dalida – Une histoire vraie*, Paris: City Editions 2012.
- Schmitz-Gropengießer, Frauke: “Hinter den Kulissen von Paris”. Deutsche Schlager à la française. In: *Deutsch-französische Musiktransfers. Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg 57/2012*. Ed. by Michael Fischer and Fernand Hörner. Münster/New York: Waxmann Verlag 2013, 219-246.
- Wicke, Peter: Ein Konzern schreibt Musikgeschichte. Bertelsmann und die Musik. In: *175 Jahre Bertelsmann. Eine Zukunftsgeschichte*. Ed. by Bertelsmann AG, Gütersloh: C. Bertelsmann 2010, 172-207.

Links

- Dalida-Homepage: http://dalida.com/, [12/2014].
- Disco-Remix 1985: https://www.youtube.com/watch?v=mKoXaFLEBZU, [12/2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Am Tag als der Regen kam (Dalida)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/amtagalsderregenkamdalida, 02/2015 [revised 04/2015].

Print

Don McLean **1971**

American Pie

AMERICAN PIE ist ein Song auf dem 1971 erschienenen gleichnamigen Album des US-Folkrock-Sängers und Songschreibers Don McLean (*1945). Der Song markierte im Bewusstsein vieler Amerikaner das Ende einer Ära, die voller Turbulenzen, sozialer Unruhen und Protestaktionen gewesen war und die US-Gesellschaft in eine tiefe Zerrissenheit gestürzt hatte.

I. Entstehungsgeschichte

AMERICAN PIE entstand zwischen Januar und Mai 1971. Begonnen hatte McLean den Song im Januar 1971 in seinem Landhaus in Saratoga Spring, New York, kam aber mit dem Text nicht zurecht, sodass er ihn unfertig beiseitelegte. Auf der Suche nach einem Produzenten für sein geplantes zweites Album geriet er an Ed Freeman (*1942), der sich damals als Produzent in der New Yorker Folkmusic-Szene einen Namen zu machen begann. Ihm spielte er das Song-Fragment vor und Freeman bestärkte ihn, an dem Song weiterzuarbeiten. Doch McLean fehlte jede Idee, wo der Text hinführen sollte. Was ihn schließlich zur Fertigstellung inspirierte, bleibt eines der Geheimnisse, die diesen Song umgeben. Fakt ist jedenfalls, dass der Sänger ihn am 12. März 1971 während eines Auftritts in Philadelphia – nicht an der Temple University, wie von ihm selbst angegeben, sondern im Fieldhouse des damaligen St. Joseph's College, heute St. Joseph's University (vgl. DeLeon 2012) – zum ersten Mal vor Publikum vortrug. Angeblich sei er erst unmittelbar vor dem Konzert zu Ende gebracht worden. Seine endgültige Gestalt erhielt der Song dann in einem provisorischen Demo-Studio, das Freeman in einer Wohnung in New Yorks Upper West Side eingerichtet hatte, die der Jazz-Legende Cannonball Adderly (1928-1975) gehörte. Zwei Wochen lang probten McLean, Freeman und die vier Begleitmusiker, darunter Bob Rothstein (*1948), der als Studiomusiker zeitgleich mit Bob Dylan arbeitete und ab 1975 unter dem Namen Rob Stoner mit Dylans *Rolling Thunder Revue* auf Tour ging, an dem Material für das neue Album.

Aufgenommen wurde AMERICAN PIE dann als erster Song des gleichnamigen Albums am 26. Mai 1971 im Studio A von New Yorks Record Plant, einem der damals technisch fortgeschrittensten Studio-Komplexe der Welt, mit Tom Flye (*1945) am Mischpult und den Aufnahmeingenieuren Jack Douglas (*1954), der sich als Produzent von Aerosmith einen Namen machte, und Jimmy Iovine (*1953), der als Produzent von Springsteens *Born to Run*-Album (1975) und Gründer von Interscope Records in die Geschichte der Popmusik einging. Mehr als 25 Takes brauchte es – allein McLeans Vokalpart ist aus 24 Teilen zusammengesetzt –, um dem auf einer 16-Spur-Maschine produzierten Song seinen einzigartigen Sound zu geben. Produzent Ed Freeman erinnerte sich später: "We took a chord from one take, a chord from another take and threw it all together." (zit. n. Buskin 2012: 58). Auch der als West Forty Fourth Street Rhythm and Noise Choir ausgewiesene Backgroud-Chor für die letzte Strophe ist ein Overdub-Produkt, die Mehrfachaufnahme von McLean und einigen seiner Bekannten.

Der Song erschien Anfang Oktober 1971, gekoppelt mit "Empty Chairs" vom gleichen Album, zunächst auf

einer Promo-Single, die von der Plattenfirma United Artists an die Radio-Stationen verteilt wurde. Dafür musste der fast neun Minuten lange Song auf drei Minuten gekürzt werden. Diese Kurz-Version gab die Plattenfirma im Dezember 1971 für den australischen Markt frei. Später tauchte sie auch in einigen anderen Ländern auf. Die offizielle Veröffentlichung des Songs erfolgte mit dem gleichnamigen Album am 13. Oktober 1971. Für die Singleauskopplung von AMERICAN PIE, die am 17. November 1971 erschien, wurde der Song dann in voller Länge auf die A- und B-Seite der Single aufgeteilt.

II. Kontext

Die tiefe Zerrissenheit der US-amerikanischen Gesellschaft zeigte sich zu Beginn der 1970er Jahre mit dem völlig außer Kontrolle geratenen Vietnamkrieg und den immer härter werdenden Auseinandersetzungen um diesen Krieg. Die die Nation erschütternde Tragödie an der Kent State University in Ohio, wo am 4. Mai 1970 die Nationalgarde in eine Antivietnamkriegsdemonstration auf dem Campus der Universität feuerte und vier Studenten tötete, brachte vielen Amerikanern zu Bewusstsein, dass man so nicht weitermachen konnte. Der Vorfall, ausgelöst durch die Erklärung Richard Nixons vom 30. April 1970, mit einer Invasion in Kambodscha den Vietnamkrieg auszuweiten, führte zu einem landesweiten Studentenstreik an Colleges und Universitäten. Zugleich eskalierten die Rassenunruhen in den USA. Nach der Ermordung des afroamerikanischen Bürgerrechtlers Martin Luther King Anfang April 1968 nahm die Zahl gewaltsamer Vorfälle stetig zu. Vor diesem Hintergrund begannen sich die 1950er Jahre zu verklären als eine Zeit, in der die Welt noch in Ordnung war, mit den USA als unbestrittene Supermacht in ihrem Zentrum.

Auch auf dem Gebiet der Musik schien das Goldene Zeitalter des Rock'n'Roll für immer vergangen. Die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre viel beschworene Generationsgemeinschaft Jugendlicher, die sich 1969 auf dem Woodstock-Festival ein letztes Mal feierte, zerfiel inzwischen in eine Vielzahl von kommerziellen Trends und Strömungen, von der sich in zahllose Stilrichtungen und Spielweisen ausdifferenzierenden Rockmusik über die ebenfalls immer zahlreicher werdenden schwarzen Musikstile bis hin zu den neuen Disco-Kreationen, die 1971 mit dem Philly-Sound ihren Anfang nahmen. Don McLean, der in AMERICAN PIE die 1950er Jahre heraufbeschwor und im Tod des von ihm hoch verehrten Buddy Holly (1936-1959) durch einen Flugzeugabsturz das Ende der Musik sah ("The day the music died"), traf mit seinem Song deshalb den Nerv nicht nur vieler Amerikaner, denn die Probleme der USA spiegelten sich in der gesamten westlichen Welt.

III. Analyse

AMERICAN PIE ist eine nostalgische Reminiszenz an die Musik der 1950er Jahre und zugleich eine Abrechnung mit der musikalischen Gegenwart vom Anfang der 1970er Jahre, in dem sich für McLean ein Niedergang verkörperte, der zugleich den Weltzustand spiegelte. Der Tag, an dem sein Musikidol bei einem Flugzeugabsturz viel zu früh ums Leben kam, galt McLean als schwärzester Tag in der [illegible]geschichte. Der Bezug auf Buddy Holly findet sich im Text freilich nur in Form einer dunklen [illegible]ielung auf jenen 3. Februar 1959, an dem das Flugzeug mit Buddy Holly, Ritchie Valens und "Big

Bopper" J. P. Richardson an Bord abstürzte ("But February made me shiver") – so wie der kryptische Text des Songs insgesamt voller mehrdeutiger Anspielungen steckt.

Eingeleitet wird das Song-Epos von einem gesungenen Intro mit Pianobegleitung, das in poetischen Bildern den doppelten Verlust ausdrückt, der sich für den Sänger aus der Vergangenheit gewordenen Musik der 1950er Jahre ("I can still remember how that music used to make me smile") und dem frühen Tod seines Idols Buddy Holly ergibt, auch wenn dessen Name nie fällt. Dass er gemeint ist, legt allein der Kontext nahe und das Zitat einer markanten Textzeile aus Buddy Hollys "That'll Be the Day" im Refrain ("This will be the day that I die"). Der sich anschließende, den Strophen vorangestellte Refrain beschwört Atmosphäre und Musik der 1950er Jahre im Licht des Abschieds herauf ("So bye, bye, Miss American Pie / Drove my Chevy to the levee but the levee was dry"). "Miss American Pie" ist hier das zum Sinnbild gewordene Symbol für die 1950er Jahre, das den typischen amerikanischen Apfelkuchen mit dem populären Bild der Miss America koppelt, die in den USA seit 1921 gewählt wird und in den 1950er Jahren von der neu aufgekommenen Fernsehwerbung aufgegriffen und häufig mit den beworbenen Produkten in Zusammenhang gebracht wurde. Die in diesem Zusammenhang immer wieder kolportierte Behauptung, "Miss American Pie" sei der Name des Flugzeugs, mit dem Buddy Holly abstürzte, ist definitiv falsch, wobei freilich nicht auszuschließen ist, dass McLean ebenfalls diesem Mythos aufgesessen ist.

Die vier Strophen des Textes sind voller Anspielungen auf die Geschichte der Popmusik in den 1950er und 1960er Jahren und das Lebensgefühl Jugendlicher in dieser Zeit, mit einem deutlich negativen Akzent zur Gegenwart McLeans hin: "Moss grows fat on a rollin' stone" (Dylans Song "Like a Rolling Stone"), "When the jester sang for the king and queen / In a coat he borrowed from James Dean" (Bob Dylan), "While the king was looking down" (Elvis Presley), "While sergeants played a marching tune" (*Sgt. Pepper*-Album der Beatles), "And while Lenonn read a book on Marx / The quartet practiced in the park" (die Beatles in ihrer 'revolutionären' Phase), "Jack flash sat on a candlestick" ("Jumpin' Jack Flash" der Rolling Stones), "A girl who sang the blues" (Janis Joplin) etc.

Musikalisch hält sich der Song eng an den Textaufbau. Dem zweiteiligen neunzehntaktigen Intro folgt der eigentlich achttaktige Refrain, durch eine harmonisch und melodisch leicht variierte Wiederholung der zweitaktigen Abschlussfigur mit dem markanten Holly-Zitat ("This will be the day that I die") auf zehn Takte erweitert. Die vier Strophen sind zweiunddreißigtaktig und bestehen aus zweitaktigen melodischen Phrasen, die der Textphrasierung folgen. Nach vierzehn Takten gehen sie in eine Art Prechorus über, in einen Überleitungsteil, der sowohl musikalisch wie textlich zum Chorus bzw. Refrain hinführt. In den Strophen schlägt der erzählende rhapsodische Stil des Anfangs, der auch im sparsam instrumentierten, nur mit Akustikgitarre und eingeworfenen Pianofloskeln begleiteten ersten Refrain beibehalten ist, in einen traditionellen Songstil mit kompletter Instrumentalbegleitung um, inklusive einem dezenten Schlagzeug im Hintergrund. Den Refrains ist dann zusätzlich noch Background-Gesang hinzugefügt. Dem letzten Refrain folgt ein wieder im rhapsodischen Stil des Anfangs gehaltenes siebzehntaktiges Outro, dem sich als Coda erneut der zweimal wiederholte Refrain anschließt, der durch die angehobenen Background-Vocals den Song in einem chorischen Schluss ausklingen lässt.

Zurückhaltend wie die gesamte musikalische Gestaltung bleibt auch die Harmonik, die sich im [illegible]ntlichen um die durch die Dominant- und Subdominantparallele erweiterten Akkorde der [illegible]entischen Kadenz der Grundtonart (G-Dur) bewegt. Der Song ist voll und ganz auf den Text und seine

gesangliche Umsetzung abgestellt. Nuancierungen ergeben sich allein aus dem Klangdesign des Aufnahmekonzepts, das den Vokalpart Don McLeans spannungsreich mit klanglichen Einfärbungen seines Stimmtimbres anreichert.

IV. Rezeption

Sowohl das Album und mit ihm der Song als auch die Single erwiesen sich als außerordentlich erfolgreich. Das Album katapultierte sich binnen weniger Wochen an die Spitze der amerikanischen Albumcharts, besaß nach sechs Monaten Gold-Status (dies entsprach 1972 einer Million Dollar Umsatz) und hielt sich fast ein Jahr lang in den amerikanischen Charts. Die Single landete im Januar 1972 auf Platz 1 der US-Pop-Charts und hielt sich dort für vier Wochen. Buchstäblich über Nacht war Don McLean zu einem gefeierten Superstar geworden, der es fast in allen Ländern der Welt mit seinem Song auf Platz 1 oder 2 der Charts brachte, sich in Großbritannien sogar 54 Wochen bis 1974 in den Charts hielt. Insbesondere in den USA galt der phänomenale Erfolg von AMERICAN PIE als Zeichen dafür, dass die jahrelange Dominanz britischer Musiker und Bands in den amerikanischen Charts nicht nur beendet war, sondern die in divergierende Szenen und Subkulturen fragmentierte Musikwelt hinter einem Symbol für ihre große Vergangenheit noch immer zusammenkommen konnte. So brachte der Song mit seinen Referenzen zu Buddy Holly und der Geschichte der amerikanischen Popmusik die 1950er Jahre wieder zurück ins Bewusstsein von Industrie und Öffentlichkeit. Insbesondere Buddy Holly war im Radio und auf dem US-Tonträgermarkt nun wieder präsent wie nie zuvor.

Als ein sehr persönliches Statement von Sänger und Songschreiber Don McLean schien der Song es undenkbar zu machen, dass Cover-Versionen, in welcher Form auch immer, Aussicht auf Erfolg hätten haben können. Sieht man von einer 1972 erschienenen, aber kaum beachteten deutschsprachigen Fassung des Songs einmal ab, die Hans Hass Jr. (1947-2009) eingespielt hat, so sollte es dann auch fast dreißig Jahre dauern, bis eine Cover-Version AMERICAN PIE zu einem zweiten Leben erweckte. 2000 nahm sich Madonna (*1958) des inzwischen weitgehend vergessenen Songs in einer stark gekürzten Version im Pop-Dance-Gewand an, um damit den Soundtrack zu ihrem Film *The Next Best Thing* (2000) zu promoten. Die Single, die in den USA aus rechtlichen Gründen nur in einer Promoversion für die Radio-Stationen erschien, weltweit mit drei weiteren Mix-Versionen des Songs (Richard ‘Humpty’ Vission Radio Mix, Victor Calderone Filter Dub Mix, Richard ‘Humpty’ Vission Visits Madonna Mix) gekoppelt, wurde für die Pop-Diva zu einem globalen Hit.

AMERICAN PIE wurde 2001 von der Recording Industry Association of America und dem National Endowment for the Arts auf Platz 5 der Liste der Songs of the Century, der einflussreichsten und bedeutendsten Songs des 20. Jahrhunderts, gewählt und 2002 von der US Recording Academy in die Grammy Hall of Fame aufgenommen.

Don McLean veräußerte das vierzehnseitige Arbeitsmanuskript des Songtextes am 7. April 2015 über das Londoner Auktionshaus Christies und erzielte damit noch einmal 1,2 Millionen Dollar.

PETER WICKE

Credits

Gitarre, Gesang: Don McLean
Background-Gesang: West Forty Fourth Street Rhythm and Noise Choir
E-Gitarre: David Spinozza
Piano: Paul Griffin
Bass: Bob Rothstein
Schlagzeug: Roy Markowitz
Komposition, Text: Don McLean
Arrangement: Ed Freeman
Produktion: Ed Freeman
Toningenieur: Tom Flye

Recordings

- Don McLean. “American Pie / Empty Chairs”, 1971, United Artists Records, UAK-4511. Au (Vinyl/ Single).
- Don McLean. “American Pie – Part 1 / American Pie – Part 2”, 1971, United Artists Records, 50856, USA (Vinyl/Single).
- Don McLean. “American Pie”. On: *American Pie*, 1971, United Artists Records, UAS-5535, USA (Vinyl/Album).
- Don McLean. “American Pie”. On: *American Pie*, 1987, EMI Manhattan Records, CDP 7 46555 2, USA (Remastered, CD/Album).

Covers

- Hans Hass Jr. “American Pie Part 1 / American Pie 2”, 1972, Polydor, 2041 253, DE (Vinyl/Single).
- Madonna. “American Pie (Album Version) / American Pie (Richard “Humpty” Vission Radio Mix)”, 2000, Maverick/Warner Bros. Records, PRO-A-100115, USA (Vinyl/ Maxi-Single, Promo).
- Madonna. “American Pie (Album Version) / American Pie (Richard ‘Humpty’ Vission Radio Mix) / American Pie (Victor Calderone Filter Dub Mix) / American Pie (Richard ‘Humpty’ Vission Visits Madonna)”, 2000, Maverick / Warner Bros. Records, 9362448372, EU (CD/Single).
- Madonna. “American Pie”. On: *Music*, 2000, Maverick/Warner Bros. Records, 9362-47865-2 (CD/ Album).

References

- Howard, Allan: *The Don McLean Story. Killing Us Softly with His Songs.* Rochester, NY: Starry Night Music 2007.
- DeLeon, Clark: Memory Banks a Little off, But the Sentiment Holds. In: *Philadelphia Inquiry – philly.com*, 13 August 2012. URL: http://articles.philly.com/2012-08-13/news/33168161_1_don-mclean-miss-american-pie-laura-nyro [08.02.2016].
- McLean, Don/Cochran, Michael: *Don McLean – American Troubadour*. Milwaukee, WI: Hal Leonard 2013.
- Buskin, Richard: Classic Tracks: Don McLean 'American Pie'. In: *Sound on Sound*, 12 March 2012. URL: http://www.soundonsound.com/techniques/classic-tracks-don-mclean-american-pie [08.02.2016].

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=tr-BYVeCv6U [08.02.2016].
- http://www.don-mclean.com [08.02.2016].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "American Pie (Don McLean)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/americanpie, 03/2017.

Print

Bruce Springsteen **2001**

American Skin (41 Shots)

Der Song AMERICAN SKIN (41 SHOTS) stammt von dem US-Rockmusiker Bruce Springsteen, ist 2001 erschienen und zählt zu jenen Liedern, die im Fortlauf der Zeit besonders kontrovers diskutiert wurden. Textlich geht es in dem Song um die Erschießung des jungen Afroamerikaners Amadou Diallo durch Einsatzkräfte der Polizei, um die Rassenproblematik in den USA sowie um die Angst, die viele Menschen voreinander haben und aufgrund derer es immer wieder zu Todesfällen kommt.

I. Entstehungsgeschichte

Der von Bruce Springsteen geschriebene Song wurde erstmals am 4. Juni 2000 auf einem Konzert in Atlanta gespielt. Das Konzert fand statt im Rahmen der “Reunion-Tour” von Bruce Springsteen und der E Street Band, welche sich von 1999 bis 2000 erstreckte. Die Platten- bzw. CD-Veröffentlichung erfolgte auf dem Album *Live in New York City* am 27. März 2001 durch Columbia Records. Hierbei handelt es sich um einen Zusammenschnitt zweier Konzerte der Tour im New Yorker Madison Square Garden (29. Juni 2000 und 1. Juli 2000). Das Album beinhaltet die zwei bis dahin unveröffentlichten Springsteen-Lieder AMERICAN SKIN (41 SHOTS) sowie “Land of Hope and Dreams”.

Eine erweitere Fassung der beiden Konzertmitschnitte im DVD-Format veröffentlichte Columbia Records im November 2001, eine Studio-Aufnahme des Songs erfolgte am 2. März 2001 in The Hit Factory in New York City, produziert von Springsteen und Chuck Plotkin. Diese Version kam nie auf den Tonträgermarkt und wurde lediglich als Promotion-CD-R-Single an ausgewählte Radiostationen versandt. Erst 13 Jahre nach der Erstveröffentlichung erschien auf dem Album *High Hopes* (2014) eine neu eingespielte Studio-Aufnahme des Songs, wiederum bei Columbia Records, produziert von Ron Aniello und Bruce Springsteen.

II. Kontext

Die 1972 gegründete Formation Bruce Springsteen and The E Street Band feierte 1975 mit dem Album *Born To Run* ihren Durchbruch. In den Jahren 1989 bis 1999 agierten die Bandmitglieder – abgesehen von einer kurzen Reunion 1995 – nicht gemeinschaftlich, nachdem sie 1984 mit *Born in the U.S.A.* ihr kommerziell erfolgreichstes Album auf den Markt gebracht hatten (mit über 30 Mio. verkauften Exemplare bis 2012). Springsteen, der alle Songs selbst schreibt, befasst sich textlich insbesondere mit persönlichen Eindrücken und Erfahrungen, mit Unzufriedenheit oder Schwierigkeiten in Alltagssituationen sowie mit gesellschaftlichen Problemstellungen in den USA. Seit dem Album *Darkness on the Edge of Town* im Jahre 1978 fokussiert sich der Musiker verstärkt auf das Leben und die emotionale Befindlichkeit

beiterklasse. In AMERICAN SKIN (41 SHOTS) wiederum thematisiert er die Gefahren rassistischer Gesinnung und stellt hierfür konkrete Bezüge zum Realgeschehen des Todes von Amadou Diallo her.

Der aus dem Guinea stammende Amadou Bailo Diallo wurde am 4. Februar 2000 auf dem Heimweg von vier Polizisten bemerkt. Diese fanden, dass sein Aussehen mit der Beschreibung eines gesuchten Vergewaltigers übereinstimmt, gaben sich gegenüber Diallo zu erkennen und forderten ihn auf stehen zu bleiben. Diallo flüchtete in sein Apartment-Haus und wurde von den Polizeibeamten im Hausflur gestellt. Der Polizist Sean Carroll vermutete, dass der Verdächtige im Besitz einer Waffe gewesen war, als dieser einen Gegenstand aus seiner Tasche zog, woraufhin Carroll und seine Kollegen das Feuer eröffneten. Insgesamt gaben die vier Polizisten 41 Schüsse auf Diallo ab. Bei der anschließenden Untersuchung des Leichnams wurde lediglich ein Portemonnaie gefunden. Die hohe Anzahl der abgefeuerten Schüsse führte in der Öffentlichkeit sehr schnell zu der Vermutung, dass die Polizeibeamten Diallo aufgrund seiner Herkunft unter Beschuss genommen hatten. In einem anschließenden Gerichtsverfahren wurden die vier Polizisten für rücksichtsloses Handeln sowie den Mord an Diallo angeklagt, jedoch in allen Anklagepunkten freigesprochen. Nach der Urteilssprechung demonstrierten dennoch viele Menschen gegen die Polizisten und die Vorgehensweisen des New York Police Departments.

III. Analyse

Mit einem Intro, einer dreimaligen Strophe-/Refrain-Abfolge sowie einem Gitarren- und einem Saxofon-Solo als Outro ist der Springsteen-Song in seiner formalen musikalischen Anlage eher konventionell strukturiert. Auch die harmonische Disposition des in A-Dur komponierten Liedes (4/4-Takt) folgt gängigen Mustern, indem im Intro und in den Strophen die Hauptstufenakkorde A-Dur (Tonika), D-Dur (Subdominante) und fis-Moll (Tonikaparallele) verwendet werden und im Chorus noch h-Moll (Subdominantparellele) und kurzzeitig die Dominante E-Dur hinzutreten. Harmonische Farbigkeit entsteht jedoch dadurch, dass mit Vorhalts- und Optionaltönen (sus4, sus2; maj7; #5) oder durch wechselnde Akkordgrundtöne (Terz, Quint) zusätzliche Spannungsmomente erzeugt werden. Dies dient auch dazu, prägnante, sich mehrmals wiederholende Tonfolgen – im Intro cis-d und im Chorus d-cis-h – akkordisch zu unterstützen und zugleich hervorzuheben. Insgesamt entsteht stellenweise der Eindruck einer harmonischen Indifferenz, da die Terztöne der Akkorde häufig verzögert bzw. substituiert sind und die Dominanttonart E-Dur lange Zeit vermieden wird (stattdessen: A-Dur mit Basston e) und nur sehr kurzeitig in Erscheinung tritt.

Üblicherweise wird AMERICAN SKIN (41 SHOTS) als Fullband-Song gespielt, so dass alle Instrumente von Bruce Springsteen und der E Street Band klanglich vertreten sind: zwei elektrische Gitarren (Springsteen, Van Zandt), zwei akustische Gitarren (Lofgren, Scialfa), Bass (Tallent), Drums (Weinberg), Piano (Bittan), Orgel (Federici) sowie Saxofon und Percussion (Clemons). Der Einsatz der Instrumente erfolgt dramaturgisch wohlüberlegt, um der Darstellung des tragischen Geschehens und der songpoetischen Aussage Wirkung zu verleihen. So bauen E-Gitarre und E-Bass schon im 16-taktigen Intro mit gleichmäßig pulsierenden Achtelnoten im “Moderate Rock”-Tempo (103 bpm) sukzessive Spannung auf, wodurch die ersten gesungenen Worte der Strophe “Forty-one shots” dem Hörer gleich als Menetekel erscheinen. Durch das Oktavieren von Melodien bzw. Akkordfolgen (z.B. in der Orgel) und das additive Hinzufügen weiterer Instrumente (akustische Gitarren, Piano) gewinnt das Klangbild zusehends
[illegible]hte und erlebt nach einer Crescendo-Passage am Ende der zweiten Strophe im kraftvoll gespielten
[illegible]arren-Solo seinen Höhepunkt. Nach dem anschließenden Chorus, dem dritten Vers und einem

erneuten Chorus werden im Outro die melodische Figur und Instrumentation des ruhigen Anfangs wiederaufgenommen. Dazu erklingt ein Saxofon-Solo, welches den Song beendet.

Springsteen singt in seiner typischen Art mit einer tiefen, angespannten Stimme und verzichtet weitestgehend auf Ornamente. Die übrigen Bandmitglieder beschränken ihren Gesang auf die Ausdrücke “Forty-one shots” sowie “It ain’t no secret” und die Wiederholung der letzten beiden Zeilen des dritten Verses, sodass diese im Besonderen herausgestellt werden. Die Wiederholung der Aussage “Forty-one shots” stellt eine direkte Anspielung auf die tatsächliche Anzahl der abgegebenen Schüsse auf Amadou Diallo dar. Auch an anderen Textstellen nimmt Springsteen unmittelbar Bezug auf die realen Begebenheiten des tödlichen Vorfalls: in der ersten Strophe bei “You’re kneeling over his body in the vestibule”, bei “If an officer stops” in der zweiten Strophe sowie in der Chorus-Zeile “Is it a wallet? This is your life”. Anstelle weiterer Anspielungen auf das Realgeschehen wendet sich der Songwriter in den Chorussen (“You can get killed just for living in your American skin”) einer eher allgemeinen Debatte über Rassismus sowie daraus resultierenden Gefahren zu. Diese Thematik wird noch einmal im vorletzten Chorus (“Is it in your heart? Is it in your eyes?”) aufgegriffen, in dem der Protagonist die Absichten der Menschen hinterfragt. Darüber hinaus lassen sich dem Text biblische Motive wie z. B. der Fluss oder die Taufe entnehmen, die Springsteen in seiner gesamten Karriere fortlaufend aufgreift. Der Begriff “River” nimmt eine Schlüsselrolle in vielen Liedern Springsteens ein und wird oft als Metapher für das Leben bzw. die Lebensspanne aufgefasst. Der Autor und Musikkritiker Dave Marsh interpretiert den Fluss in diesem Kontext auch als ein Objekt, das die menschlichen Sünden wegschwemmen wie auch freilegen kann. Der Songwriter und Sänger nimmt im Song drei Perspektiven ein. Die erste Strophe ist aus der Sicht eines Polizeibeamten geschrieben, der über dem Körper eines Mannes kniet, für diesen betet und sich im anschließenden Chorus selbst Fragen stellt, die ihm im Vorfeld durch den Kopf gegangen sind. In der zweiten Strophe übernimmt Springsteen die Perspektive der besorgten Mutter Lena, die ihrem Sohn Charles Ratschläge für Umgangsformen auf der Straße gibt und ihm Verhaltensregeln für den Umgang mit der Polizei nahelegt. Die dritte Strophe umfasst eine allgemeine Perspektive mit einem Appell an die gegenseitige Verantwortung und das Bewusstsein für die Gleichheit aller Menschen.

IV. Rezeption

AMERICAN SKIN (41 SHOTS) wurde, obwohl nicht als Single ausgekoppelt, in den USA weithin wahrgenommen und kontrovers diskutiert. Zahlreiche US-Polizeibeamte sowie deren Angehörige kritisierten Springsteen dafür, den Song öffentlich aufgeführt und den Todesfall Diallos thematisiert zu haben. Patrick Lynch, der Präsident der Patrolmen’s Benevolent Association von New York und Repräsentant von ca. 30.000 Polizeibeamten, verfasste unmittelbar nach der Songpremiere einen offenen Brief, in dem er alle Polizisten dazu aufrief, die nachfolgenden Konzerte Springsteens im Madison Square Garden sowie einen damit zusammenhängenden Dienst zu boykottieren. Er beschuldigte den Musiker, die Polizei diskreditiert zu haben und sich die Tragödie zum eigenen finanziellen Vorteil zunutze zu machen. Viele hochrangige Polizisten und Polizistinnen, u. a. New York City Police Commissioner Howard Safir oder Bob Lucente, Präsident der New York State Fraternal Order of Police, schlossen sich dieser [illegible]gnahme an. New York Citys Bürgermeister, Rudolph Guiliani, zeigte ebenfalls Verständnis für die [illegible]ung der Polizei und beschuldigte nicht näher genannte Personen, den Eindruck erwecken zu wollen,

dass die Polizisten des Mordes schuldig seien. Einzelne Polizisten sprachen dem Song auch seine Berechtigung zu und verteidigten Springsteen als großen Unterstützer der Polizei. Diallos Eltern und Angehörige dankten Springsteen und sahen in dem Song die Erinnerung an ihren Sohn bewahrt.

Am 3. Dezember 2000 wurde Bruce Springsteen für AMERICAN SKIN (41 SHOTS) mit dem Humanitarian Community Service Award der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) ausgezeichnet. Dementgegen verweigerte die Polizei Bruce Springsteen im Oktober 2003 eine Polizeieskorte für zwei Konzerte im New Yorker Shea Stadium, nachdem er das Lied bei einem vorherigen Konzert im selben Stadion gespielt hatte.

Die Songversion der *Live in New York City*-CD wurde 2003 auf der Best-of-Kompilation *The Essential Bruce Springsteen*erneut über Columbia Records veröffentlicht. Während der Wrecking Ball-Welttour 2012 und 2013 spielte Springsteen das Lied regelmäßig in Gedenken an den 17-jährigen Trayvon Martin. Der afroamerikanische High-School-Student wurde am 26. Februar 2012 von dem Nachbarschaftswachmann George Zimmermann erschossen, der im anschließenden Gerichtsprozess freigesprochen wurde. Nach der Freisprechung Zimmermanns spielte Springsteen den Song auf einem Konzert in Limerick, Irland, und proklamierte vorweg Gerechtigkeit für Trayvon Martin. Am 8. Februar 2013 coverten die Musiker Jackson Browne und Tom Morello AMERICAN SKIN (41 SHOTS) zu Ehren Springsteens auf der Veranstaltung MusiCares Person of the Year. Aufgrund der seltenen Live-Aufführungen stellt AMERICAN SKIN (41 SHOTS) bei Konzerten einen Höhepunkt des Programms dar und ist vor allem unter den Fans in Europa sehr beliebt.

KRISTIAN KEUER

Credits

Live in New York City-Version (2001):
Komposition und Text: Bruce Springsteen
Lead-Gesang: Bruce Springsteen
Background-Gesang: Clarence Clemons, Nils Lofgren, Patti Scialfa, Steven Van Zandt
Gitarren: Nils Lofgren, Patti Scialfa, Bruce Springsteen, Steven Van Zandt
Bass: Gary Tallent
Schlagzeug: Max Weinberg
Piano: Roy Bittan
Saxofon: Clarence Clemons
Percussion: Clarence Clemons
Orgel: Danny Federici
Produzenten: Chuck Plotkin, Bruce Springsteen
Aufnahme: Toby Scott
Bob Clearmountain

Mastering: Bob Ludwig
Länge: 7:45

High Hopes-Version (2014):
Komposition und Text: Bruce Springsteen
Lead-Gesang: Bruce Springsteen
Background-Gesang: Curtis King, Nils Lofgren, Cindy Mizelle, Tom Morello, Patti Scialfa, Soozie Tyrell, Steven Van Zandt
Gitarren: Ron Aniello, Bruce Springsteen, Steven Van Zandt
Lead-Gitarre: Tom Morello
Bass: Ron Aniello
Schlagzeug: Ron Aniello, Max Weinberg
Piano: Roy Bittan
Saxofon: Jake Clemons
Percussion: Ron Aniello, Bruce Springsteen
Orgel: Ron Aniello, Charlie Giordano
Syntheziser: Ron Aniello
Vibraphon: Ron Aniello
Bläser: Barry Danielian, Clark Gayton, Stan Harrison, Ed Manion
Bläser-Arrangement: Scott Tibbs
Produzenten: Ron Aniello, Bruce Springsteen
Aufnahme: Toby Scott
Mixer: Bob Clearmountain
Mastering: Bob Ludwig
Länge: 7.23

Recordings

- Bruce Springsteen & The E Street Band. “American Skin”. On: *American Skin*. Columbia Records, 2001, Promo CD.
- Bruce Springsteen & The E Street Band. “American Skin (41 Shots)”. On: *Live in New York City*. Columbia Records, 2001, C2K 85490, US (CD/Album).
- Bruce Springsteen & The E Street Band. “American Skin (41 Shots)”. On: *Live in New York City*. Columbia Records, 2001, C2D 54071, US (2xDVD).
- Bruce Springsteen. “American Skin (41 Shots)”. On: *The Essential Bruce Springsteen*. Columbia Records, COL 513700 9, 2003, Europe (2xCD/Album).
- Bruce Springsteen. “American Skin (41 Shots)”. On: *High Hopes*. Columbia Records, 88843015462, 2014, US (CD/Album).

ɔckson Browne, Tom Morello. “American Skin (41 Shots)”. On: *A MusiCares Tribute to Bruce ρringsteen* . Columbia Records, 88843044719, 2014, US (DVD/Blu-Ray).

References

- Marsh, Dave. *Bruce Springsteen*. Hamburg: Edel 2009.
- Skinner Sawyers, June. *Tougher than the Rest: 100 Best Bruce Springsteen Songs*. New York: Omnibus Press 2006.
- *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American dream.* Ed. by Kenneth Womack, Jerry Zolten, Mark Bernhard. Farnham: Ashgate 2012.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Kristian Keuer

Citation

Kristian Keuer: “American Skin (41 Shots) (Bruce Springsteen & The E Street Band)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/americanskin, 11/2018.

Print

Fettes Brot **2005**

An Tagen wie diesen

AN TAGEN WIE DIESEN setzt sich kritisch mit der allgegenwärtigen Medienrezeption dramatischer Ereignisse und deren emotionaler Wirkung auseinander. Der rhythmusbetonte Rap-Song basiert auf einem Sample des Songs “Jeanny” der österreichischen Popmusiklegende Falco.

I. Entstehungsgeschichte

In einem Interview, welches im Mai 2005 entstand, erzählen die Bandmitglieder von Fettes Brot, Boris Lauterbach (König Boris), Martin Vandreier (Dokter Renz) und Björn Warns (Björn Beton), viel über die Entstehung des Albums *Am Wasser gebaut.* Nachdem die Verträge mit ihrem alten Plattenlabel geplatzt waren, entschloss sich die Hamburger Band, ein eigenes Label mit dem Namen Fettes Brot Schallplatten GmbH zu gründen. *Am Wasser gebaut* ist die erste Produktion dieses Labels (vgl. Cordua 2005). Der Name weist nicht nur auf die Redewendung “nah am Wasser gebaut” hin, er bezieht sich auch auf den Produktionsort und die Heimat der Band, Hamburg, eine Stadt, die bekanntlich nicht weit von der See liegt (vgl. Stöckel 2005). Die Mitglieder von Fettes Brot wollten nach ihrem Album *Demotape*, das eher in die Punk-Richtung geht, etwas Neues wagen und sich stilistisch öffnen (vgl. Cordua 2005). Bandmitglied Martin Vandreier über die Entstehung von *Am Wasser gebaut:* “Wir mussten nicht so viel kämpfen und haben uns mehr geöffnet, darum ist die Platte so emotional geworden und genau das finde ich total geil!” (Cordua 2005).

Auch AN TAGEN WIE DIESEN ist emotional aufgeladen. Über den Song, der zusammen mit Pascal Finkenauer aufgenommen wurde, gaben die Mitglieder von Fettes Brot im Juli 2019, mehr als 14 Jahre nach Erscheinung der Single, ein ausführliches Interview (vgl. SWR3 a 2019). Aus diesem geht hervor, dass im Entstehungsprozess zuerst die Musik entstand, die viele Emotionen in sich trägt und dadurch einem ernsten Songinhalt entsprach. Boris Lauterbach aka König Boris soll daraufhin vorgeschlagen haben, “ein Lied über Krieg zu machen” (SWR3 a 2019: 00:00:41–00:00:42).

Krieg war ihnen, wie wahrscheinlich den meisten Menschen der jüngeren Generationen in Deutschland, nur aus den Medien bekannt. So sollen sie sich gefragt haben: “Wie geht man damit um? Was macht das mit einem, wenn man von Krieg hört? Wie viel Mitgefühl ist noch über?” (SWR3 a 2019: 00:00:54–00:01:00). Diese Fragestellungen sollen die grobe Richtung für die Grundidee des Songs vorgegeben haben.

Während der Proben merkten die Mitglieder von Fettes Brot scheinbar, dass ihre eigenen Versuche, den Refrain zu singen, nicht emotional genug und teilweise zu “soulig” klangen. So sollen sie auf die Idee gekommen sein, den Sänger Pascal Finkenauer zu fragen. Er sollte dem Gesamten durch das Singen des Refrains eine gewisse Ernsthaftigkeit verleihen (vgl. SWR3 a 2019: 00:01:12–00:01:41).

Der Song zitiert – auch in Form eines bearbeiteten Samples – den Hit “Jeanny” (1985) von Falco; die Idee

hierzu stammte angeblich von Bandmitglied Björn Warns. Auf den Einfall soll er gekommen sein, als er im Fernsehen eine Top-100-Show gesehen habe, in der “Jeanny” lief. Den Song habe er schon seit seinem Erscheinen in den 1980er-Jahren sehr gemocht. In diesem Moment soll Warns die Idee gehabt haben, ihn als musikalisches Zitat und als Sample für einen seiner Songs zu verwenden (vgl. SWR3 a 2019: 00:02:29–00:02:53).

AN TAGEN WIE DIESEN war nach “Emanuela” die zweite Single-Auskoppelung des Albums *Am Wasser gebaut.* Dies geschah am 29. August 2005 und sie stieg bis Oktober 2005 auf Platz 9 der deutschen Single-Charts (vgl. fm 2005). Mit der Auskoppelung kam auch das Musikvideo heraus, das in einer kleinen Siedlung in der Nähe von Berlin gedreht wurde (vgl. Björn Beton 2005).

II. Kontext

Der Song AN TAGEN WIE DIESEN aus dem Jahr 2005 spricht damals wie heute ein sehr aktuelles Thema an: Krieg und Leid. Der Terrorismus, wie er in dem Song von Fettes Brot beschrieben wird, ist allerdings ein recht neues Phänomen unserer Zeit. Nicht lange lagen die Anschläge vom 11. September 2001 in den USA zurück, als der Song veröffentlicht wurde. Bei den Attentaten kamen 2996 Menschen ums Leben (vgl. Danieli/Dingman 2014: 1). Sie werden auf Selbstmordattentäter der Terrororganisation al-Quaida zurückgeführt (vgl. mch 2019). Die Berichterstattung über die Geschehnisse verlief damals so zeitnah, dass sogar live auf Sendung ein Flugzeugattentat weltweit mitverfolgt werden konnte (vgl. Solothurner Zeitung o.J.).

Tagtäglich werden in den Nachrichten hauptsächlich “bad news” übertragen, welche die Alltagswahrnehmung zunehmend prägen: “In der Kommunikationswissenschaft gibt es dafür den Begriff der Kultivierungshypothese. Diese besagt, dass die Darstellung der Medien die öffentliche Wahrnehmung prägt. Und dort liefern negative Nachrichten in der Regel größere Schlagzeilen als positive Meldungen. […] Manche Kollegen vermuten, dass Negatives seit jeher wichtiger war und eben nach wie vor ist. Wenn man in der Steinzeit auf die Jagd ging, war die Warnung ‘Achtung, Säbelzahntiger!’ wichtiger als die Meldung ‘Alles ist ruhig’” (Streber 2013).

Was das für Auswirkungen auf die Rezipient*innen von Nachrichten hat, sehen viele Expert*innen mit Besorgnis. Der Psychiater und Stressforscher Mazda Adli ist beispielsweise der Meinung, dass das Konsumieren von schlechten Nachrichten Auswirkungen auf die psychische Gesundheit hat. Im digitalen Zeitalter von heute sei die Gefahr, mental und emotional von schlechten Nachrichten affiziert zu werden, ausgesprochen hoch. Besonders durch Bilder sollen Emotionen in eindrücklicher Weise übertragen werden: “Das, was richtig Stress macht, ist die Masse an Echtzeit-Schlagzeilen, Newstickern oder auch das Phänomen, dass wir zunehmend Nachrichten über Bilder und ohne Text entgegennehmen” (Karkowsky 2019).

Persönliche Ängste und Sorgen können so verstärkt oder hervorgerufen werden. Dies betreffe vor allem die jüngeren Generationen, die dadurch Angst vor der Unvorhersehbarkeit der Zukunft und vor lauernden Gefahren bekommen würden (vgl. ebd.).

III. Analyse

Der Text wird von einem lyrischen Ich in der ersten Person Indikativ Präsens gesprochen. Es ist ein intern fokalisierter, autodiegetischer Erzähler, der sich innerhalb der erzählten Welt befindet und daher ebenfalls intradiegetisch ist. Die Erzählform könnte ein innerer Monolog sein oder auch die Schilderung von Gedanken und Erlebnissen an die (imaginierten) Rezipient*innen des Liedes. In jedem Fall berichtet das lyrische Ich in Form eines Stroms von Bewusstseinsinhalten, “in denen Empfindungen, Ressentiments, Erinnerungen, sich überlagernde Reflexionen, Wahrnehmungen und subjektive Reaktionen auf Umwelteindrücke ungeschieden durcheinander gleiten” (Schweikle/ Schweikle 1990: 446). Es berichtet allerdings nicht völlig wirr, sondern chronologisch, d.h. in der Reihenfolge, in der etwas passiert oder die Geschehnisse wahrgenommen und denkend verarbeitet werden. Die erzählte Zeit deckt sich mit der Erzählzeit oder ist teilweise etwas gerafft, z.B. bei: “Lauf die Straße entlang bis zum Kaufmannsladen”.

Das lyrische Ich beginnt mit der Adressierung einer imaginären Person, die sowohl in der erzählten Welt als auch außerhalb der erzählten Welt in Form der/des Rezipierenden vorkommen kann oder bei der es sich um das lyrische Ich selbst handelt: “Moin moin, was geht? Alles klar bei dir? Wie spät? Gleich neun, okay”. In den beiden ersten Fällen hört man die Antwort der adressierten Person nicht und kann sie sich denken. In letzterem Fall fragt das lyrische Ich selbst nach dem eigenen Befinden bzw. imitiert die typischen, morgendlichen Fragefloskeln, die es täglich gestellt bekommt, und beantwortet sich die Frage, wie viel Uhr es ist, selbst. Es beginnt nun mit der Schilderung seines beginnenden Alltags in einem anscheinend wohlsituierten Lebenszusammenhang: “Will mal eben los, Frühstück holen gehen / Schalt’ den Walkman an, zieh’ die Haustür ran / Lauf’ die Straße entlang bis zum Kaufmannsladen / Denn da gibt’s die allerbesten Brötchen weit und breit”. Eine positive und scheinbar gut gelaunte Schilderung, bis das lyrische Ich einen Blick in die Zeitung wirft, die auf dem Tresen im Geschäft liegt. Ab hier beginnt eine Schilderung einer grauenvollen Nachricht, wie sie täglich in der Zeitung stehen könnte. Die Nachricht bezieht sich anscheinend auf ein vom lyrischen Ich weit entferntes Kriegsgebiet, über dessen Lage es nur über die Nachrichten erfahren kann: “Irgendwas von ‘nem Großangriff / Unzählige Bomben auf kleine Stadt / Viele Menschen ums Leben gekommen / Und dem Erdboden gleich gemacht in nur einer Nacht”. Auch im Radio hört das lyrische Ich beim Verlassen des Bäckers noch einmal etwas über die Verschlechterung der Lage an einem nicht bestimmten Ort, wieder weit entfernt vom eigenen Lebenspunkt. Direkt im Anschluss gibt ein Nachrichtensprecher bekannt, dass das Wetter fantastisch wird, was auf den Lebensraum des lyrischen Ichs bezogen ist und einen Kontrast der beiden Welten darstellt, von denen das lyrische Ich abwechselnd berichtet: “Hör’ noch den Nachrichtensprecher ‘Lage wieder mal dramatisch verschlechtert, heute fantastisches Wetter'”.

Plötzlich erlebt das lyrische Ich einen Autounfall mit, bei dem eine Katze ums Leben kommt. Das lyrische Ich drückt seine Gefühle darüber in Form von nicht mitfühlender Genervtheit und Ärger aus, ausgerechnet bei dem einzigen Ereignis, das direkt seine Lebenswelt betrifft: “Der Anblick kann einem echt die Laune verderben / Was fällt diesem Mistvieh ein, hier genau vor meinen Augen zu sterben?”.

Es folgt der Refrain, der an dieser Stelle thematisch noch nicht an die Gefühle des lyrischen Ichs angepasst ist. Er bildet an dieser Stelle eine Prolepse, die darauf hindeutet, dass das lyrische Ich mit den [illegible]ven Geschehnissen, die es größtenteils nur nebenbei durch die Nachrichten mitbekommt, nicht [illegible] zurechtkommt: “Absolute Wahnsinnsshow / Im Fernsehen und im Radio / Die Sonne lacht so

schadenfroh / An Tagen wie diesen / Niemand, der mir sagt, wieso / Beim Frühstück oder Abendbrot / Die Fragen bohren so gnadenlos / An Tagen wie diesen". In der zweiten Strophe betont das lyrische Ich die Ungerechtigkeit der beiden Welten, von denen es abwechselnd erzählt: Die heile Welt, in der es selbst lebt und die grausame, die von Leid beherrscht wird: "Eine Million bedroht vom Hungertod nach Schätzungen der UNICEF / Während ich grad gesundes Obst zerhäcksel in der Mulinex […] Die haben da nix mehr zu Fressen und ich hab' Steine im Magen". Es realisiert, dass es beim Erfahren von schlimmen Nachrichten nichts mehr fühlt. Es scheint durch die tägliche Nachrichtenflut schon abgestumpft zu sein: "Weiß, dass das sehr grausam ist, doch scheiße, Mann, ich fühle nix".

Am Ende der zweiten Strophe kommt der emotionale Wendepunkt. Das lyrische Ich bezieht die schlimmen Ereignisse auf einmal auf sich selbst. Es wird sich bewusst, dass es jeden treffen könnte: "Sowas kann uns nie passieren und was wäre wenn doch?". Diese Erkenntnis bewirkt auch, dass das lyrische Ich nun auch emotional mitgenommen wird: "Und mich zerreißen die Fragen, ich kann den Scheiß nicht ertragen".

Der darauffolgende Refrain ist wieder der gleiche, aber diesmal passt er zur dargestellten Gefühlswelt. Das lyrische Ich ist nun auf der Stufe, nicht mehr alles zu verdrängen, sondern Dinge zu hinterfragen. Die Ungerechtigkeit in der Welt und die Möglichkeit, selbst Leid ertragen zu müssen, zerstört die heile Welt des lyrischen Ichs.

In der dritten und letzten Strophe von AN TAGEN WIE DIESEN wird Verzweiflung ausgedrückt. Das lyrische Ich versetzt sich sogar in die Rolle der Leid Verursachenden: "Vielleicht gab es Liebe für Familie und sie waren sogar selber Väter". Doch selbst das hilft dem lyrischen Ich nicht, seine Fragen zu beantworten. Gegen Ende der letzten Strophe bezieht das lyrische Ich die Horror-Nachrichten schließlich so sehr auf sich und sein eigenes Leben, dass es Angst bekommt: "Dann kommt es vor, dass ich Angst davor krieg', dass uns etwas geschieht / Dass man den verliert, den man liebt, dass es das wirklich gibt / Mitten in der Nacht werd' ich wach und bin schweißgebadet / Schleich' ans Bett meiner Tochter und hör', wie sie ganz leise atmet". Das lyrische Ich hat an diesem Punkt eine Wandlung durchgemacht. Während es noch am Anfang locker, gelassen und in Distanz zu Angst und Trauer durch den Alltag ging, ist es nun voller Mitgefühl und emotional belastet. Es stellt sich Fragen, auf die es letztlich keine Antworten gibt: Warum gibt es so viel Leid auf der Welt? Warum ist die Welt so ungerecht? Er verfällt in eine Lebenskrise, die sicher jeder mal in seinem Leben hat.

Im Musikvideo zu AN TAGEN WIE DIESEN werden Boris Lauterbach (König Boris), Martin Vandreier (Dokter Renz), Björn Warns (Björn Beton) und Pascal Finkenauer in Alltagszenen wie Joggen, Fahrradfahren oder beim Frühstücken gezeigt. Im Hintergrund ist wiederkehrend ein Panzer zu sehen und zu hören. Die Protagonisten bemerken diese für die Rezipierenden auffällige Tatsache nicht. Der Panzer wird letztendlich sogar in den Alltag der Protagonisten integriert und fungiert als Schulbus oder wird vom Nachbar auf dem Parkplatz geputzt, was im Musikvideo aber scheinbar niemanden verwundert oder stört. Der Plot-Twist wird am Ende des Videos aufgelöst, und zwar dahingehend, dass Panzer in der gezeigten Welt als ganz normale Straßenverkehrsmittel benutzt werden. Das Kriegsgefährt symbolisiert hier die Verdrängung von schlimmen Ereignissen in der Welt, die im Text des Songs erwähnt werden (Krieg, [illegible]er, Armut u. Ä.). Die Panzer sind überall, doch keiner nimmt sie wahr – wie das Elend auf der Welt.

Der Anfangsszene des Videos (00:00:05) ist eine kurze Hommage an den Interpreten des zitierten Songs zu entnehmen: Auf dem Radiowecker klebt ein alter Bravo-Sticker mit Falcos Gesicht.

Das Coverdesign der Single ist düster und dunkel gehalten. Auf einem Foto in Schwarzweiß sind von links nach rechts Boris Lauterbach (König Boris), Martin Vandreier (Dokter Renz) und Björn Warns (Björn Beton) zu sehen. Sie befinden sich auf einer Konstruktion, die einer Reling gleicht; alternativ könnte es auch eine Absperrung am Wasser sein. Beides würde thematisch zum Albumtitel *Am Wasser gebaut* passen. Martin Vandreier aka Dokter Renz lehnt sich an eine Stange und schaut in die Ferne. Alle drei sehen sehr ernst und nachdenklich aus, soweit man es in Anbetracht der dunklen und grobkörnigen Textur erkennen kann. Das Foto drückt in seiner Düsterheit möglicherweise die Ernsthaftigkeit des Songs aus, die für die Band nicht üblich ist. Auffällig sind der rote Schriftzug “mit Finkenauer” und der rotgefärbte Titel AN TAGEN WIE DIESEN neben dem Bandnamen in Weiß. Diese Komposition erinnert stark an das Cover von Falcos “Jeanny”, das in AN TAGEN WIE DIESEN musikalisch verarbeitet wird. Neben einem roten Schuh ist auch hier der Songtitel in Rot und der Name des Interpreten in Weiß vor einem dunklen Schwarzweißhintergrund (beleuchteter Fahrbahnbelag) zu sehen.

AN TAGEN WIE DIESEN besteht aus drei Strophen und einem Refrain, der nach jeder Strophe einmal wiederholt wird. Am Ende wird er noch einmal in der Melodie geringfügig abgewandelt. Der Song schließt dadurch in emotionaler Weise, da die sprachlichen Inhalte nicht nur durch Wiederholung, sondern durch melodische Abwandlung “dramatisch” in Szene gesetzt werden.

AN TAGEN WIE DIESEN basiert, wie oben erwähnt, auf der zitierenden Bezugnahme zu dem Song “Jeanny” von Falco, wobei sich allein anhand des Klangbilds nicht erschöpfend nachvollziehen lässt, an welchen Stellen der Produktion ein (bearbeitetes) Sample oder eine Neueinspielung zugrunde liegt. “Jeanny” zeichnet sich durch eine gewisse Dramatik, textlich und klanglich, aus. Der Songtext gibt die Entführung und vermeintliche Vergewaltigung einer jungen Frau aus der Sicht eines psychisch kranken Täters wieder (vgl. Thön 2015). Der Song hat einen schwerfälligen Beat (Back Beat des Schlagzeugs in Half Time); es gibt (im Refrain) Powerchords auf den ersten Schlag jedes Taktes, die über den ganzen Takt ausklingen. Die Akkordfolge Am-Em-Am-Em-F-C-Dm-E erhält durch den Wechsel auf die Dur-Dominante E einen dramatischen Effekt. Ursprünglich hatten Falcos Produzenten Rob und Ferdi Bolland beim Schreiben des Refrains das Bild eines Mädchens, das von Zuhause wegläuft, im Sinn (vgl. Lanz 2007: 176–185). Durch das Sample hat AN TAGEN WIE DIESEN die gleichen Harmonien wie “Jeanny”; es ist die gleiche Akkordfolge, nur einen Ganzton höher. Wiedererkennbar Elemente aus dem Original sind neben der Akkordfolge der Einsatz des Synthesizers, die Klaviermelodie und Falcos schreiartige Gesangsperformance im Refrain (hochgepitcht). Insgesamt kommt das Arrangement von Fettes Brot dem Original nicht allzu nah.

IV. Rezeption

Mit *Am Wasser gebaut* (vgl. Anon. 2008) schaffte die Band im Jahr 2005 die Rückkehr in den Fokus der Öffentlichkeit (vgl. SWR3 b 2007). Im April desselben Jahres stieg das Album, kurz nach der Veröffentlichung am 21. März, auf Platz 4 der deutschen Charts ein. Mit Pausen war das Album bis zum 06. April 2006 insgesamt 38 Wochen in den Charts (vgl. PHONONET GmbH a o.J.). AN TAGEN WIE

DIESEN stieg am 12. September 2005 in die Charts ein und war für 26 Wochen in den deutschen Single-Charts (vgl. PHONONET GmbH b o.J.).

AN TAGEN WIE DIESEN ist die zweite Single-Auskoppelung des als Comeback der Band bezeichneten Albums *Am Wasser gebaut* von Fettes Brot (vgl. Anon. 2008; vgl. SWR3 b 2007). Die erste Auskoppelung, die noch vor Erscheinen des Albums herauskam, war der Song “Emanuela”, der ein großer Hit in Deutschland und Österreich wurde und zweimal die goldene Schallplatte bekam (vgl. Helles Köpfchen 2009). Dadurch wurde auch der Verkauf des Albums angeregt, das circa einen Monat nach “Emanuela” herauskam und kurze Zeit später auf Platz 4 der deutschen Charts stieg (vgl. Anon. 2008). Mit diesem Trittbrett war es wahrscheinlich einfacher für den Song AN TAGEN WIE DIESEN, Bekanntheit zu erlangen.

Die erste Live-Aufführung von AN TAGEN WIE DIESEN war auf dem ersten Konzert der *Am Wasser gebaut*-Tour am 12. April 2005 (vgl. Fettes Brot Newsblog 2020).

Eine große Live-Aufführung hatte der Song bei der Comet-Musikpreisverleihung am 6. Oktober 2005 in Oberhausen, bei der Fettes Brot unter anderem zur besten Band des Jahres gekürt wurde (vgl. afp 2005).

Heutzutage wird der Song im Religionsunterricht unterstützend zur Behandlung der Theodizee-Frage verwendet. Die Theodizee-Frage behandelt den Widerspruch, dass Gott gut und allmächtig sein soll, aber dennoch Leid und Ungerechtigkeit in der Welt existiert (vgl. Hanekamp-Kalvelage 2007: 11 ff.). Diese Frage passt zum Text von AN TAGEN WIE DIESEN, in welchem das lyrische Ich vor einem ähnlichen Problem steht (siehe außerdem Günther 2015: 19 ff.).

Das einzige bekanntere Cover von AN TAGEN WIE DIESEN findet man in einer Punkrock-Version der deutschen Hardcore/Punk-Band Fahnenflucht. Es erschien im März 2010 auf dem Punk-Chartbusters-Sampler Vol. 6 unter dem Titel “Fatbrett” (Discogs c o.J.).

DSHAMILJA PAETZOLD

Credits

Vocals: Pascal Finkenauer, Boris Lauterbach, Martin Vandreier, Björn Warms, Johann Hölzel
Music/Writer/Songwriting: Boris Lauterbach, Martin Vandreier, Björn Warms, Ferdinand Bolland, Robert Bolland, Johann Hölzel
Producer: Fettes Brot
Label: Fettes Brot Schallplatten (FBS)
Published: 2005
Length: 3:56

Recordings

- Fettes Brot. “An Tagen wie diesen”. On: *Am Wasser gebaut*, 2005, Fettes Brot Schallplatten (FBS), FBS 00002-2, Germany (CD, Album, Enhanced, Limited Edition, Digipak).
- Fettes Brot. “An Tagen wie diesen”, 2005, Fettes Brot Schallplatten (FBS), FBS 00003-2, Germany (CD, Maxi, Digipak).
- Fettes Brot. “An Tagen wie diesen”, 2005, Fettes Brot Schallplatten (FBS), FBS 00003-1, Germany (12″).
- Falco. “Jeanny”. On: *Falco 3*, 1985, GiG Records, GIG 222 127, Netherlands, (LP/ Album).

Covers

- Fahnenflucht. “Fatbrett”. On: Punk Chartbusters Vol.6, 2019, Wolverine Records, WRR163, Germany (2 × CD, Compilation).

References

- Danieli, Yael/Dingman, Robert L.: *On the Ground After September 11. Mental Health Responses and Practical Knowledge Gained*. London: Routledge 2014.
- Günther, Matthias: *Rock ‘n’ Religion: Populäre Musik und biblische Texte im Religionsunterricht.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015.
- Hanekamp-Kalvelage, Barbara: *Warum nur?: die Theodizeefrage im Religionsunterricht der Primarstufe*. Münster: LIT-Verlag 2007.
- Lanz, Peter: *Falco. Die Biografie*. Wien: Verlag Carl Ueberreuter 2007.
- Schweikle, Günther/Schweikle, Irmgard: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler 1990.
- Utley, Ebony A.: *Rap and Religion. Understanding the Gangsta’s God*. Westport: ABC-CLIO 2012.

Links

- afp: “Fettes Brot zur besten Band gekürt”. In: rp-online, 07.20.2005. URL: https://rp-online.de/kultur/musik/fettes-brot-zur-besten-band-gekuert_aid-17025435 [12.02.2020].
- Anonymous: “Fettes Brot – Am Wasser gebaut”. In: Last.fm, 16.07.2008. URL: https://www.last.fm/de/music/Fettes+Brot/Am+Wasser+gebaut/+wiki [12.02.2020].
- Björn Beton: “Post von Onkel Beton”. In: Fettes Brot, 2005. URL: https://web.archive.org/web/20060222100943/http://www.fettesbrot.de/_fb/?p=80 [12.02.2020].
- Discogs a: “Falco– Jeanny (Part 1)”. In: Discogs, o.J. URL: https://www.discogs.com/Falco-Jeanny-Part-1/release/178572 [12.02.2020].

  scogs b: “Fettes Brot Mit Finkenauer* – An Tagen wie Diesen”. In: Discogs, o.J. URL: https://www.discogs.com/Fettes-Brot-Mit-Finkenauer-An-Tagen-Wie-Diesen/master/193810 [12.02.2020].

- Discogs c: “Punk Chartbusters Vol.6”. In: Discogs, o.J. URL: https://www.discogs.com/Various-Punk-Chartbusters-Vol6/release/5906579 [12.02.2020].
- Cordua , Ole: “Die Rocker von der Elbe – am Wasser gebaut!”. In: discover, 2005. URL: https://web.archive.org/web/20071224021244/http://www.discover.de/interstory2.php?wer=interviews&id=329 [12.02.2020].
- “Fettes Brot – An Tagen wie diesen (Official)” In: Youtube, 05.06.2008. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fbChSuSQIo4 [02.2020].
- “Fettes Brot – An Tagen wie diesen (live @ Comet 2005)”. In: Youtube, 25.03.2007. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1tw3IJh4Wc0 [12.02.2020].
- Fettes Brot Newsblog: “Am Wasser gebaut 2005”. In: Definition-von-Fett, 2020. URL: https://www.definition-von-fett.de/termine/am-wasser-gebaut-2005/ [12.02.2020].
- fm: “Hitbeat: Comet-Gewinner im Vorwärtsgang”. In: MusikWoche, 19.10.2005. URL: http://beta.musikwoche.de/details/191192 [12.02.2020].
- Helles Köpfchen: “Fettes Brot”. URL: https://www.helles-koepfchen.de/artikel/2104.html [12.02.2020].
- Karkowsky, Stephan: “Wie schlechte Nachrichten krank machen”. In: deutschlandfunkkultur, 13.11.2019. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/medienkonsum-wie-schlechte-nachrichten-krank-machen.1008.de.html?dram:article_id=463301. [12.02.2020].
- mch: “18 Jahre danach: Der 11. September 2001 bleibt unvergessen”. In: Nordbayern, 11.09.2019. URL: https://www.nordbayern.de/panorama/18-jahre-danach-der-11-september-2001-bleibt-unvergessen-1.9309952 [12.02.2020].
- PHONONET GmbH a: “FETTES BROT-Longplay-Chartverfolgung”. In: musicline, o.J. URL: https://web.archive.org/web/20160308004441/http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/Fettes+Brot/?type=longplay [12.02.2020].
- PHONONET GmbH b: “FETTES BROT-Single-Chartverfolgung”. In: musicline, o.J. URL: https://web.archive.org/web/20160217014521/http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/Fettes+Brot/?type=single [12.02.2020].
- Solothurner Zeitung: “Das zweite Flugzeug fliegt live im Fernsehen in das World Trade Center”. In: Solothurner Zeitung, o.J. URL: https://www.solothurnerzeitung.ch/mediathek/videos/1_auzckmxb [12.02.2020].
- Streber, T.: “Öffentliche Wahrnehmung – Schlechte Nachrichten sind glaubwürdiger”. In: faz.net, Oktober 2013. URL: http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/oeffentliche-wahrnehmung-schlechte-nachrichten-sind-glaubwuerdiger-12638879.html. [12.02.2020].
- Stöckel, Stephan: “Wir würden gern mit Green Day Schnaps trinken”. In: cd-kritik, Februar 2005. URL: http://www.cd-kritik.de/frameset/frset.htm?/rueck/fettesbrot.htm [12.02.2020].
- SWR3 a: “Die Wahrheit über: Fettes Brot – An Tagen wie diesen | Größte Hits und ihre Geschichte |”. In: Youtube, 18.06.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i9QF5xvQlUk [12.02.2020].
- SWR3 b: “Biografie: Fettes Brot”. In: SWR3, 07.08.2007. URL: https://www.swr3.de/musik/poplexikon/-/id=927882/did=67352/1b4shz4/index.html [12.02.2020].
- Thön, Jessica: “Jeanny (Falco)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs, November 2015. URL: http://songlexikon.de/songs/jeannyfalco/ [12.02.2020].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Dshamilja Paetzold

Citation

Dshamilja Paetzold: “An Tagen wie diesen (Fettes Brot)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/an-tagen-wie-diesen, 11/2024.

Print

Alin Coen Band **2011**

Andere Hände

Alin Coen bearbeitet in ihrem Song ANDERE HÄNDE das umstrittene Thema der Babyklappe und bezieht sich hierbei auf einen publizierten Brief einer Mutter an ihr Kind, das diese an einem Babyfenster abgab.

I. Entstehungsgeschichte

2007 gründete sich die Alin Coen Band mit der Frontsängerin Alin Coen (Gesang, Gitarre) in Weimar. Nach dem Studium und einzelnen Auslandsaufenthalten fanden die Sängerin mexikanischer Abstammung Alin Coen, Jan Frisch (Gitarre), Philipp Martin (Bass) und Fabian Stevens (Schlagzeug) in Weimar zusammen, um zu Beginn ausschließlich von Alin geschriebene Songs zu interpretieren. Im Laufe der Zeit entwickelte sich der Prozess des Songwritings allerdings zu einem gemeinsamen kreativen Akt, in den alle Bandmitglieder involviert sind. Bis zum Jahr 2015 brachte die Gruppe zwei Alben (*Wer Bist Du?*, 2010; *We Are Not the Ones We Thought We Were*, 2013) und eine EP (*Einer will immer mehr*, 2011), auf welcher das Lied ANDERE HÄNDE zu hören ist, heraus.

Inspiriert von einem Brief, der 2009 in dem unabhängigen Gesellschaftsmagazin *Dummy* veröffentlicht wurde, schrieb Alin Coen den Song. Dieser Brief wurde von einer Mutter für ihr Baby geschrieben, das sie mitsamt dem Brief in eine Babyklappe legte. Die Mutter verfasste den Brief in der Annahme, dass ihr Kind ihn zum passenden Zeitpunkt lesen könne und versucht darin, ihre Lage und Emotionen zu beschreiben und zu erklären.

Die EP *Einer will immer mehr,* auf der u. a. der Titel ANDERE HÄNDE zu hören ist, produzierte die Alin Coen Band unter ihrem eigenen Label Pflanz einen Baum. Bei Live-Konzerten spielt die Band den Song regelmäßig, allerdings im Vergleich zu den anderen Musikstücken in verkleinerter Besetzung (Gesang, eine/zwei Gitarre[n]).

II. Kontext

In der 25. Ausgabe des Gesellschaftsmagazins *Dummy* wurden vier Briefe von Müttern an ihre Kinder veröffentlicht, die sie in der Babyklappe des Agape Hauses in Lübeck abgegeben hatten. Auf den zweiten der vier Briefe bezieht sich Alin Coen in ihrem Song ANDERE HÄNDE.

In einem Informationszettel werden die Mütter an der Babyklappe angehalten, ihrem Kind einen persönlichen Gruß, das Geburtsdatum oder eine Erklärung zu hinterlassen. Friederike Garbe, Leiterin der Agape Hauses, eröffnete 2003 die zweite Babyklappe bundesweit und nahm bis zum Jahr 2012 16 Kinder [illegible] Obhut und vermittelte sie weiter (vgl. Breckner 2012: 26). In andauernden Diskussionen ist dieses [illegible]a in der heutigen Gesellschaft präsent. Im Jahr 2014 wurde aufgrund der geringen Angebote für

eine anonyme Geburt in Deutschland ein neues Gesetz zur vertraulichen Geburt verabschiedet. Im Gegensatz zu einer Babyklappe soll bei einer anonymen Geburt in einer Geburtsklinik oder unter der Obhut einer Hebamme die “medizinische Versorgung von Mutter und Kind vor, während und nach der Geburt gewährleistet [werden]” (Coutinho/Krell 2011: 24). Da diese Angebote bis vor Erlass dieses Gesetzes bundesweit nur in 12% der Jugendamtsbezirke angeboten wurden (vgl. ebd.: 75), trat das Gesetz zum Ausbau der Hilfen für Schwangere und zur Regelung der vertraulichen Geburt zum 1. Mai 2014 in Kraft: “Mit der vertraulichen Geburt hat die Bundesregierung erstmals ein gesetzlich geregeltes Angebot für die Betroffenen geschaffen und damit Handlungssicherheit für Schwangere, Beratungsstellen, Kliniken und Behörden hergestellt” (Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend 2016, www.bmfsfj.de).

III. Analyse

ANDERE HÄNDE ist ein ruhiges, mit traurigen Emotionen besetztes Lied, das in einem 4/4-Takt steht und darüber hinaus einen Puls von etwa 100 Schlägen pro Minute hat. Mit einer Dauer von 2:13 ist es relativ kurz, hält jedoch durch die textliche Intensität eine beträchtliche Spannung. Die minimierte Besetzung von lediglich zwei Gitarren und Alin Coen als Sängerin erlaubt eine starke Fokussierung auf den Inhalt des Textes. Diesen Effekt verstärken die leichten, meist tonleiterartigen Melodien, in welchen der deutsche, leicht verständliche Text wiedergegeben wird. In ihrer Begleitung (Alin Coen begleitet sich selbst an der Gitarre) verwendet Coen arpeggierte Harmonien in Triolenbewegungen, welche sich durch den Großteil des Stückes ziehen und somit einen Wiedererkennungswert schaffen. Jan Frisch fügt hierbei verzierende Gitarrenmelodien bei oder verstärkt an bestimmten Stellen die harmonische Basis auf den schweren Zählzeiten.

Das Stück untergliedert sich in zwei Formteile, wobei sich ersterer innerhalb der Komposition mehrmals wiederholt. So fungiert die harmonische Struktur von Formteil A (siehe Abbildung unten) als Intro sowie Outro. Die selben Harmonien benutzt Coen, um sich in den ersten beiden Gesangsteilen (A2, A2′) auszudrücken. Innerhalb dieser Abschnitte bewegt sich die Begleitung stets in Arpeggien, welche in Triolen von oben herunter gespielt werden. Die Harmonien von Formteil A bewegen sich im Bereich der Grundharmonien (T, S, D), wobei hier ebenso Dominantparallelen und Tonikaparallelen zu finden sind. Dieser Struktur liegt ein achttaktiges Schema zu Grunde, welches durch Wiederholungen auf eine Länge von elf Takten erweitert wird. Die ersten vier Takte des Abschnittes schließen nach dem Beginn auf der Tonika auf der Subdominante, um erneut in den zweiten vier Takten mit der Tonika zu beginnen. Im weiteren Verlauf wird jedoch die Struktur durch die Wiederholung von Takt sieben und acht (siehe Abbildung unten) erweitert sowie darüber hinaus durch die Repetition der letzten Subdominante um eine Taktlänge verlängert. Abschnitt B wiederum erstreckt sich auf eine Länge von zwölf Takten, wobei die Harmonien der ersten vier Takte direkt im Anschluss erneut wiederholt werden. Die Takte neun bis zwölf des Abschnitts B schließen allerdings, im Vergleich zu den beiden vorhergehenden Teilen, mit der Dominante anstatt mit der Subdominante. Des Weiteren wird in Formteil B erstmals die Subdominantparallele eingeführt und verwendet. Im Vergleich zu den Formteilen A werden hier die

takkorde nur teilweise gebrochen und im Falle eines Arpeggios von unten nach oben gespielt.

Abbildung: Harmonie- und Formschema des Stückes (eigene Darstellung)

A1	A	E	Cism	D	A	E	Fism E	D	Fism E	D	D	
A2	A	E	Cism	D	A	E	Fism E	D	Fism E	D	D	
A2′	A	E	Cism	D	A	E	Fism E	D	Fism E	D	D	
B	Cism	Fism	Hm	E	Cism	Fism	Hm	E	Fism	Fism	Hm	D
A1′	A	E	Cism	D	A	E	Fism E	D	Fism E	D	D	

Hinsichtlich des Textes lässt sich sagen, dass sich Alin Coen stark auf den zweiten der vier in dem Gesellschaftsmagazin abgedruckten Briefe bezieht (vgl. Dietrich 2009: 58 f.). Innerhalb des Songtextes zitiert sie teilweise wörtlich die Ausdrücke der Mutter. In großen Teilen allerdings umschreibt die Songwriterin die Emotionen und Beweggründe der Frau mit ihren eigenen Worten und lässt sich durch die Vorlage inspirieren. Der Brief wie auch der Songtext geben die Verzweiflung der Mutter und ihre Resignation wieder. Sie beschreiben die hoffnungslose Situation und bilden die Kraftlosigkeit der Mutter ab. Dies zeigt ein Ausschnitt des Songtextes: “Mir sind die Hände gebunden / Noch keinen Ausweg gefunden / Ich bitte dich, mir zu verzeih’n / Ich wünschte es könnte anders sein”.

IV. Rezeption

Der Song ANDERE HÄNDE wurde insbesondere durch die Sendung *TV Noir* und ein veröffentlichtes Live-Video der *cardinalsessions*bekannt. Beide Mitschnitte sind auf der Videoplattform Youtube zu finden. Im Vergleich zu den anderen Live-Videos der von Alin Coen in der *TV Noir*-Sendung von Juni 2012 aufgeführten Songs, ist ANDERE HÄNDE mit knapp 600 Küssen (Wertungssystem auf der Plattform tvnoir.de, Stand: 23.03.2015), knapp 370.000 Klicks (Stand: 23.03.2015) und 99 % positiven Bewertungen (Stand 23.03.2015) auf Youtube der am besten bewertete und meist gesehene Titel. Ebenso weist die Live-Version der *cardinalsessions* weit mehr Sichtungen auf als Clips aus der gleichen Live-Session (knapp 350.000 Klicks, 99% positive Bewertungen [Stand: 23.03.2015]). Weitere kostenlos zugängliche Versionen des Liedes sind lediglich amateurhafte Videos aus Live-Konzerten. Eine Singleauskopplung dieses Titels gibt es nicht.

In verschiedenen Internetportalen und Blogs, insbesondere für (werdende) Mütter und zum Thema e, wird der Song aufgegriffen und sein Inhalt thematisiert, auch werden Hörempfehlungen für den Titel ausgesprochen. Ein Konzertbericht beschreibt die Auftrittssituation wie folgt: “In den nächsten knapp

drei Minuten wird es so still im Galao [Café in Stuttgart, in welchem das Konzert stattfand], dass man hören kann, wie der Typ in der dritten Reihe eine Stecknadel fallen lässt. Und selbst nach dem Lied dauert es ein bis zwei Wimpernschläge, bis der Applaus einsetzt. Ich fühlte mich zutiefst betroffen und berührt und kann erst mal gar nichts sagen. Alin selbst lacht und wundert sich, wie aufmerksam ihr Publikum zuhört" (Chiappetta 2012).

Darüber hinaus wurde der Songtext von ANDERE HÄNDE im Jahr 2011 in das Deutschlehrbuch deutsch.kombi plus (Sprach- und Lesebuch für die 10. Klasse) des Klett-Verlags eingebunden. In einem Onlinearbeitsblatt zu diesem Unterrichtswerk werden die Schüler aufgefordert sich mit dem Songtext und weiteren Fragen rund um das Themenfeld Babyklappe/anonyme und vertrauliche Geburt zu beschäftigen (vgl. Huneke/Utheß 2012: 28).

LISA HELBIG

Credits

Guitar and Vocals: Alin Coen
Guitar: Jan Frisch
Music/Songwriting: Alin Coen
Label: Pflanz einen Baum
Release: 2011
Length: 2:13

Recordings

- Alin Coen Band. "Andere Hände". On: *Einer will immer mehr*, 2011, Pflanz einen Baum, 5 052498 776221, Deutschland (CD/EP).

References

- "Arbeitsblatt: Andere Hände". In: Klett-Verlag (2013). URL: http://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/313276_0028_online_link.pdf [23.03.2015].
- Breckner, Moritz: Ein Herz für Findelkinder. In: *pro / Christliches Medienmagazin* 2 (2012), 26-28. URL: http://www.agape-haus-luebeck.de/pdf/press_090.pdf [23.03.2015].
- Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend: "Hilfen für Schwangere mit Anonymitätswunsch und vertrauliche Geburt". In: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, 16 June 2016. URL: https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/themen/familie/schwangerschaft-und-anderwunsch/hilfen-fuer-schwangere-mit-anonymitaetswunsch-und-vertrauliche-geburt/80948

[13.06.2017].
- Chiappetta, Annie: “Alin Coen im Galao”. In: kulturpegel.de, 8 March 2012. URL: http://kulturpegel.de/konzert/alin-coen-im-galao/bericht [23.03.2015].
- Coutinho, Joelle/Krell, Claudia: *Anonyme Geburt und Babyklappen in Deutschland. Fallzahlen, Angebote, Kontexte.* Unter Mitarbeit von Monika Bradna. München: Deutsches Jugendinstitut 2011. (URL: http://www.dji.de/fileadmin/user_upload/Projekt_Babyklappen/Berichte/Abschlussbericht_Anonyme_Geburt_und_Babyklappen.pdf [13.06.2017])
- Dietrich, Fabian: Alles über meine Mutter. Was bleibt, wenn man in der Babyklappe abgegeben wurde. In: *Dummy* 25 (2009), 56-61.
- Oberländer, Dirk: Ich bin Alleinherrscherin über unsere Texte. Alin Coen im werkblatt-Interview. In: *werkblatt. Magazin des Studentenwerks Berlin* 57 (2011), 24-25. URL: http://www2.studentenwerk-berlin.de/download/stu/02/nr_57.pdf [23.03.2015].

Links

- Künstler-Homepage: http://www.alincoen.com/ [23.03.2015].
- Live-Mitschnitt von ANDERE HÄNDE der *cardinalsessions*: http://www.cardinalsessions.com/sessions/band/alin-coen-band [23.03.2015].
- Live-Mitschnitt von ANDERE HÄNDE der Sendung *tvnoir*: http://tvnoir.de/andere-haende-alin-coen-band/ [23.03.2015].

About the Author

All contributions by Lisa Helbig

Citation

Lisa Helbig: “Andere Hände (Alin Coen Band)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/anderehaende, 06/2017.

Print

Pink Floyd **1979**

Another Brick in the Wall

Aus der autobiographischen Perspektive von Roger Waters rechnet ANOTHER BRICK IN THE WALL mit dem autoritären Schulsystem der Nachkriegszeit ab und wurde weltweit eine Hymne nicht nur rebellierender Teenager.
Ende der 70er Jahre war das britische Quartett Pink Floyd auf dem Höhepunkt seines Erfolgs, geriet jedoch zugleich unter erheblichen finanziellen Druck, da eine Investmentfirma das Vermögen der Band verspekuliert hatte. Nach Anfängen im Psychedelic-College-Rock um 1970 erreichte die Band in dieser Zeit auf ausgedehnten Stadiontourneen ein Millionenpublikum und realisierte immer aufwändigere multimediale Inszenierungen ihrer Musik. *The Wall* war die erklärte Absage an die Stadionkonzerte und wurde mit hohem technischem Aufwand ausschließlich in Hallen aufgeführt.

I. Entstehungsgeschichte

ANOTHER BRICK IN THE WALL ist das titelgebende Stück der Doppel-LP (Veröffentlichung 30.11.1979), des live präsentierten Rock-Spektakels (Uraufführung 7.2.1980 in Los Angeles) und des Spielfilms *The Wall* (Uraufführung 1982 in Cannes außerhalb des Wettbewerbs).

Der Song aus der Feder von Roger Waters erschien in drei Versionen auf dem Doppelalbum *The Wall*, das Pink Floyd von April bis November 1979 nach monatelangem Proben und Überarbeiten der Stücke aufnahm und das neben Roger Waters und David Gilmour von Bob Ezrin und James Guthrie produziert wurde. Ursprünglich sollte ANOTHER BRICK IN THE WALL Part I-III “Reminiscing”, “Education” und “Drugs” heißen.

Produzent Ezrin erkannte das Hit-Potential des Stücks und brachte es vorerst gegen Waters’ Veto (“We don’t make singles.”) auf Radio-taugliche Länge, steuerte die Idee des Art-Rock untypischen Disco-Beats bei und ließ – wie er dies bereits als Produzent von Alice Coopers “School’s Out” getan hatte, Schüler einer Schule aus der Nähe des Studios im Londoner Islington den Refrain als einstimmigen Chor einsingen.

Die Shows (Licht, Projektionen, überdimensionale Requisiten etc.), aber auch die Kompositionen (Umweltgeräusche, Programmmusiken, Raumeffekte) von Pink Floyd tragen seit den Anfangstagen der Band Züge des Narrativ-Szenischen. *The Wall* stellt den Höhepunkt dieser Tendenz dar. Der Dreischritt Album-Show-Film war von Anfang an geplant gewesen. Ursprünglich hatte sich Roger Waters einen Film, bestehend aus gefilmten Ausschnitten der Bühnenshow ergänzt durch Spielszenen mit sich selbst in der Hauptrolle, vorgestellt. Im Laufe der Arbeit konnte der Regisseur Alan Parker ihn davon überzeugen, dass Bob Geldorf die ideale Besetzung der Hauptrolle wäre, zudem erwies sich die Verwendung von [illegible]rtmitschnitten angesichts der ungünstigen Lichtverhältnisse bei den Shows mit dem hohen [illegible]uch an die Auflösung des Filmmaterials als nicht vereinbar. Letztlich entstand ein Spielfilm mit

einmontierten phantastischen Zeichentrickpassagen nach Vorlagen von Gerald Scarfe.

Für den Film wurden die meisten Stücke remixed bzw. mit aufwändigeren Arrangements u.a. von Micheal Kamen ergänzt, einige in der Länge dem Film angepasst, einzelne Stücke nachproduziert (“The Tigers broke free”) bzw. nicht für den Soundtrack verwendet (“The show must go on”). ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II wurde remixed, um eine Sologitarre ergänzt, der Kinderchor bearbeitet und gekürzt und die Sätze des Lehrers von dessen Darsteller im Film, Alex McAcoy, neu aufgenommen und interpolierend den Kinderchorpassagen eingefügt.

Dem Album, der Liveinszenierung und dem Film liegt in leichten Varianten ein und dieselbe Geschichte zugrunde. Pink, der seinen im Zweiten Weltkrieg gefallenen Vater nie kennengelernt hat, wächst überbehütet allein mit seiner Mutter im Nachkriegsengland auf. Ein autoritäres Schulsystem versucht sein Streben nach Kreativität und Individualität bereits im Keim zu ersticken. Pink wird erfolgreicher Rockmusiker und verliert sich, nachdem ihn seine Frau verlässt, während er auf Tour ist, immer weiter in einem Nebel von Drogen, Isolation, Erinnerungen und Halluzinationen, in denen das messianische Charisma des Stars in faschistische Allmachtphantasien umschlägt.

Das knapp 50seitige “Drehbuch” des Films war aus Nachschriften von Gesprächen zwischen Waters, Parker und Scarfe entstanden. Scarfe war bereits für die Animationsfilme der Bühnenshows von *The Wall* zuständig gewesen und hatte zahlreiche prägnante visuelle Ideen beigesteuert, so z.B. den Schüler zermalmenden Fleischwolf, der in der Bühnenshow in einem Zeichentrickfilm zu sehen war und der für den Kinofilm als lebensgroße Requisite realisiert wurde, welcher das zentrale Motiv der Inszenierung von ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II im Film darstellt.

In seinem künstlerischen Nachdenken über das Verhältnis von Popularität und Einsamkeit, Masse und Individualität, Kreativität und sozialem Umfeld, hatte sich Waters von der Band entfernt. Trotz Gilmours erheblichem Beitrag zu *The Wall* war mit dieser Produktion der Wandel des Songwriter- und Improvisationskollektivs Pink Floyd (A Sourcer Full of Secrets, 1968) hin zu “Roger Waters mit Begleitband” vollzogen, der zuerst zum Ausstieg von Rick Wright und schließlich zur Auflösung der Band führte. Der Preis für die hochkomplexe Inszenierung der Shows war das Wegfallen von Spielräumen, etwa für die eminente Improvisationskunst von David Gilmour.

II. Kontext

ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II ist an der Oberfläche ein Protest-Song gegen das rigide System der Boarding Schools in England, stellvertretend für die autoritäre Nachkriegspädagogik und die Probleme einer kriegsbedingt vaterlosen Generation (ähnlich The Who’s Film *Tommy*). Der Filmregisseur Alan Parker inszenierte daraus das vielschichtige “Drama eines begabten Kindes”, in dem er neben Kriegstraumatisierungen, historischem und alltäglichem Faschismus auch die ambivalente Rolle des Rockstars ausleuchtet, wobei die Bezüge zu Waters (und Syd Barretts) Biographie allgegenwärtig sind.

Im Film wird ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II als Tagtraum des kleinen Pink interpretiert. Dieser in der Phantasie mit seinen Mitschülern Rache an der industriellen Knochenmühle eines

entindividualisierenden Schulsystems und allen voran am Lehrer, der ihn vor versammelter Klasse wegen eines selbstverfassten Gedichts der Lächerlichkeit preisgegeben hatte.

III. Analyse

Der Refrain lautet: “All in all you’re just another brick in the wall.” Die Metapher der Mauer steht bei Waters für Isolation. In einem Interview spricht er davon, der Gedanke einer Mauer zwischen sich und dem Publikum sei ihm in der beklemmenden Anonymität der großen Stadionkonzerte gekommen. Konsequenterweise ließ sich die Band bei den aufwändigen szenischen Bühnenpräsentationen der Rock-Oper in der ersten Hälfte des Konzertes Stein für Stein mit riesigen Pappelementen bis zur völligen Unsichtbarkeit einmauern, um in der zweiten Konzerthälfte die meiste Zeit stellvertretend eine “surrogate band” auf der Vorderbühne agieren zu lassen, während die Mauer für die Projektionen und als Hintergrund für gigantische Marionetten diente, bevor sie zum Ende der Show “gesprengt” wurde.

An ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II wird deutlich, wie sehr sich auf *The Wall* Musikalisches und Szenisches durchdringen, bzw. wie stark die Songs bereits szenisch angelegt sind.

Die grotesken Drohungen und Befehle des Lehrers (“If you don’t eat your meat, you can’t have any pudding!”) erscheinen gleichsam als Bestandteile der Komposition.

Im Text ist nicht von “ich”, sondern von “wir” die Rede – die Selbstbefreiung scheint also nur im Kollektiv denkbar. Dabei ist die schlechte Pädagogik der Boarding Schools im Allgemeinen und der, seiner Frau gegenüber unterwürfige und zu den Kindern grausame Lehrer im Besonderen ein weiterer Stein der Mauer, welche die Isolation des heranwachsenden Pinks versinnbildlicht. Dass sich der Text gegen eine schlechte und nicht gegen jegliche Art von Erziehung wendet, scheint auch in der doppelten Negation des Refrains auf: “We don’t need no education”.

Der Song zeichnet sich neben seiner so einfachen wie einprägsamen Strophe-Refrain-Solo-Form durch Waters markante Basslinie und die vielschichtige und filigrane Gitarrenarbeit von David Gilmour aus, der für den Song nicht nur ein nachgerade klassisches Gitarren-Solo erarbeitete, sondern ihm auch seine im Vergleich zu Waters eher raue Stimme lieh.

Der Narration des Konzeptalbums bzw. der später von Alan Parker verfilmten “Rock-Oper” folgend, werden die Versionen sukzessive atmosphärisch dichter bzw. im Duktus aggressiver.

IV. Rezeption

ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II wurde für den *Grammy* nominiert und erreichte Platz 1 in den Charts sowohl in den USA als auch in den meisten westeuropäischen Ländern und wurde damit die erfolgreichste Single in der Karriere von Pink Floyd. Das Album gilt, Stand: November 2011, mit 30 Millionen verkauften Kopien als erfolgreichste Doppel-LP/CD in der Musikgeschichte. Das Stück ist Nr. uf der Rolling Stone Liste der 500 besten Stücke aller Zeiten. Weltweit ist es die Hymne aufbegehrender Teenager. Im Südafrika der Apartheid war ANOTHER BRICK IN THE WALL PART II

verboten, nachdem die Anhänger eines antirassistischen Schulboykotts sich den Song angeeignet hatten. Dass dieser Song gegen Uniformität es auf eine niedere Platzierung der US-Discocharts schaffte, erscheint wie ein Sinnbild der Zerbrechlichkeit des kritischen Potentials bzw. der Autorenintention in der Popmusik.

Dem technischen Können von Ingenieur/Produzent James Guthrie ist es zu verdanken, dass *The Wall* klanglich einer der ersten vollgültigen Musikfilme wurde und die Doppel-LP noch heute als Referenzgröße klanglicher Transparenz gilt. (Bei der Premiere in Cannes wurde eine zusätzliche Beschallungsanlage hinter der Leinwand platziert und der Film wurde auf Konzertlautstärke wiedergegeben.) Roger Waters realisierte *The Wall* – u.a. im gerade wiedervereinigten Berlin – noch mehrmals ohne Pink Floyd.

MATTHIAS TISCHER

Credits

Gesang: David Gilmour, Roger Waters, Richard Wright
Gitarre: David Gilmour
Bass: Roger Waters
Keyboard: Richard Wright
Schlagzeug, Percussion: Nick Mason
Text: Roger Waters
Produzenten: Roger Waters, David Gilmour, Bob Ezrin, James Guthrie
Aufnahme: April bis November 1979
Veröffentlichung: 30. November 1979
Länge: 3:59 (Album Version)
3:10 (Single Edit)

Recordings

- Pink Floyd. “Another Brick In The Wall Part 2”, *The Wall*, 1979, Harvest, 1C1981634103, Deutschland (2xLP/Album).
- Pink Floyd. “Another Brick In The Wall Part 2”, *The Wall*, 1979, Harvest, SHDW 411, UK (2xLP/Album).
- Pink Floyd. “Another Brick In The Wall Part 2”, *Another Brick In The Wall (Part II)*, 1979, Harvest, HAR 5194, UK (7″/Single).
- Pink Floyd. “Another Brick In The Wall Part 2”, *Another Brick in The Wall (Part II)*, 1979, Harvest, 1C00663494, Deutschland (7″/Single).

The Wall. Regie: Parker, Alan. Drehbuch: Waters, Roger. SMV Enterprises, 1999 (DVD/501987).

References

- Alice Cooper. “School’s Out”. Auf: *School’s Out*, 1972, Warner Bros. Records, BS 2623, Kanada (LP/Album).
- *The Radio One Wall Interview*. Interviewer: Tommy Vance. BBC, November 12, 1979.
- Povey, Glenn: *The Complete History of Pink Floyd. Chicago*. Chicago: Chicago Review Press 2005.
- Bench, Jeff/O’Brien, Daniel: *Pink Floyd’s The Wall. In the Studio, On Stage and On Screen*. London: Reynolds and Hearn 2004.

Links

- http://www.thewallanalysis.com/main/ [21.11.2011].
- Band Homepage: http://pinkfloyd.com/ [21.11.2011].

About the Author

Matthias Tischer (Prof. Dr. habil.) teaches Social Work, Esthetics and Communication with focus on Culture and Music at the University of Applied Sciences Neubrandenburg.
All contributions by Matthias Tischer

Citation

Matthias Tischer: “Another Brick in the Wall (Pink Floyd)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/anotherbrick, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

Phil Collins **1989**

Another Day in Paradise

ANOTHER DAY IN PARADISE ist einer der kommerziell erfolgreichsten Songs in der Solokarriere des englischen Musikers Phil Collins. Sowohl lyrisch als auch musikalisch ist der Song als politisches Lied einzuordnen.

I. Entstehungsgeschichte

ANOTHER DAY IN PARADISE ist die erste Singleauskopplung aus Phil Collins viertem Soloalbum *…But Seriously*, das im November 1989 auf den Markt kam. Seinen eigenen Aussagen folgend, hat Collins den Song in musikalischer Eigenregie am Piano komponiert, nachdem er in den Straßen Washington DCs immer wieder obdachlose Menschen sah, die in Pappkartons lebten. In den Credits wird Collins als alleiniger Songschreiber geführt, die Produktion übernahm er gemeinsam mit Hugh Padgham, mit dem er bereits seinen Hit “In the Air Tonight” produziert hat. Als Backgroundsänger agierte der US-Musiker David Crosby, bekannt vor allem durch das Folkrock-Trio Crosby, Stills & Nash, die Gitarren wurden von Dominic Miller, der Bass von Leland Skar eingespielt.

II. Kontext

Phil Collins erlangte in den 1970ern zunächst Bekanntheit als Drummer der Progressive Rock-Band Genesis, deren Mitglieder durch eine Zeitungsannonce im *Melody Maker* auf ihn aufmerksam wurden und ihn verpflichteten. Nach dem Ausscheiden des damaligen Sängers Peter Gabriel im Jahr 1975 übernahm Collins die Rolle des singenden Frontmanns bei Genesis.

Im Jahr 1981 veröffentlichte er sein erstes Soloalbum *Face Value*, setzte seine musikalische Arbeit mit Genesis jedoch fort. *Face Value* war ein weltweiter kommerzieller Erfolg. Gleiches gilt für die erste Singleauskopplung, den bereits erwähnten Song “In the Air Tonight”. Sowohl der Track als auch das gesamte Album sind besonders von Collins emotionalen Erfahrungen infolge seiner ersten Scheidung geprägt (vgl. Larkin 2007). Nach Ansicht von Phil Collins sind Songs wie “In the Air Tonight” oder das im Jahr 1989 erschienene “Two Hearts” indes dafür verantwortlich, dass sein künstlerisches Image weniger positiv besetzt war, als er sich dies wünschte (vgl. Holden 1989: o. S.).

Mit dem 1989 erschienen vierten Soloalbum *…But Seriously* und darauf enthaltenen Tracks wie ANOTHER DAY IN PARADISE wollte Collins beweisen, dass er nicht nur ein kreativer Musiker ist, sondern auch über eine lyrisch-songpoetische Spannbreite verfügt. Die erste Singleauskopplung ANOTHER DAY IN PARADISE, die sich thematisch mit dem gesellschaftlichen Missstand der Armut und Obdachlosigkeit befasst, erreichte in zahlreichen Ländern Spitzenpositionen in den Hitlisten, unter anderem in den USA und Deutschland. Nicht minder erfolgreich war das Album *…But Seriously*.

III. Analyse

Das musikalische Gesamtkonzept von *…But Seriously* lässt sich als in sich stimmig und kohärent beschreiben. Denn in jedem der Stücke sind vor allem die perkussiven Instrumente sehr dominant, was sicherlich in engem Zusammenhang mit Phil Collins' eigenem musikalischen Background steht. Dies lässt sich auch für ANOTHER DAY IN PARADISE konstatieren.

ANOTHER DAY IN PARADISE erklingt in F-Moll sowie in einem 4/4-Takt. Das Intro des Songs ist zunächst stark reduziert: Atmosphärische Sounds gehen fließend in einen elektronischen Flute-Sound über, der wiederum ein dynamisches Crescendo aufweist. Das so entstehende Gefühl der Steigerung wird sukzessive weiter durch einen langsamen, aber stetigen Anstieg der Tonhöhe dieses Sounds verstärkt. Währenddessen setzt, eingeleitet durch ein kurzes Zwischenspiel einer akustischen Gitarre, der Beat ein. Dieser wird gebildet durch Viertelschläge einer elektronischen Tom auf 2 und 4. Durch eine zusätzliche Belegung dieses Drumsounds mit einem Halleffekt wird ein großer klanglicher Raum geschaffen. Dadurch und durch die zuvor genannten Aspekte wird hier bereits der Grundstein für einen die breiten Massen aktivierenden Charakter gelegt.

Unterstützt wird dieser im Folgenden durch eine höchst eingängige melodische Phrase, gespielt mit einem orgelartigen Keyboardsound. Diese simple zwei- bzw. viertaktige Tonfolge (as – as – b – as – g – f – es – f) ist die melodische Hookline des Stückes, die geprägt ist von diatonischer Kleinschrittigkeit und Motivwiederholungen. Dadurch wird die Einprägsamkeit und auch die Möglichkeit des Mitsingens erleichtert, was für ein politisches Lied essentiell ist (vgl. Wicke/Ziegenrücker 2007: 538).

Mit Beginn der Strophe treten dann alle Instrumente zugunsten der Vokalstimme deutlich in den Hintergrund. Der Gesang selbst ist einstimmig und lediglich leicht mit Hall belegt. Der vorherige Begleitrhythmus läuft kontinuierlich weiter, wird jedoch nun von einem elektronischen Drum-Sound übernommen. Zudem ergänzt der Bass nun die Viertelpausen durch eine Viertelnote auf der 1 und zwei Achtelnoten auf der 3, wodurch ein Komplementärrhythmus entsteht. Eine leise abgemischte Bass Drum vervollständigt diesen. Auch in der Strophe kommen Gitarren-Fills zum Einsatz, diese werden hier jedoch von einer E-Gitarre übernommen, die recht laut abgemischt ist. Dezente Synthesizer schaffen während der gesamten Strophe Klangflächen und stabilisieren die stereotype 4-taktige Akkordfolge Tonika Fm7 (Tonika) | Es (Dominantparallele) Bm7 (Subdominante) | Fm7 (Tonika) | Es (Dominantparallele).

Der Refrain beginnt unmittelbar in vokaler Mehrstimmigkeit, wobei die zweite Stimme von David Crosby übernommen wird. Auffällig ist, dass diese zweite Stimme produktionstechnisch zwar relativ laut abgemischt ist, sich jedoch durch eine ähnliche Klangfarbe nicht allzu sehr von der Leadstimme abhebt. Die Instrumentierung des Refrains ist beinahe unverändert im Vergleich zur Strophe, harmonisch kommt es jedoch zu einer leichten Veränderung durch die neue Begleitung, vor allem durch den Bordun: Fm | Es/ F | Des/F | Es/ F. Erst mit dem Ende des Chorus und dem Wiedereinsetzen der markanten Synthesizer-Melodie kommt es zu einer deutlicheren Veränderung im Bereich der klanglichen Ausgestaltung. Dabei werden einige Motive des Intros erneut aufgegriffen, um anschließend zur zweiten Strophe überzuleiten.

Nach der zweiten Strophe und einem erneuten Refrain folgt der C-Teil (Bridge) des Stückes. Dieser scheidet sich nicht nur harmonisch, durch erstmalige Verwendung der Tonikaparallele As-Dur als Begleitakkord, vom Rest des Stückes. Zum ersten Mal übernehmen außerdem die E-Gitarren nicht mehr

nur füllende Funktion, sondern verleihen dem Songteil durch pulsierend gespielte Achtelnoten mehr Dynamik und Ausdruckskraft, obwohl hier wieder auf Beats des Intros, mit simplen Schlägen auf 2 und 4, zurückgegriffen wird.

Das insgesamt 5:22 Minuten lange Stück wechselt anschließend in eine erneute Strophe und endet nach einem weiteren Refrain in einem Fadeout.

Textinhaltlich geht es in ANOTHER DAY IN PARADISE um Armut, Hunger und Obdachlosigkeit sowie allgemein um soziale Missstände, die zur Entstehungszeit des Songs einen wichtigen Teil des öffentlichen Diskurses darstellten, war doch die Zahl an Obdachlosen in den USA und in anderen Staaten seit den 1980er Jahren beträchtlich angestiegen.

Die Strophen erzählen in plakativen Bildern aus der Perspektive eines Beobachtenden von der Begegnung einer offensichtlich obdachlosen Frau und eines vorbeilaufenden männlichen Passanten. Die Frau, deutlich gezeichnet von ihrem Leben auf der Straße, bittet den Vorbeigehenden um Hilfe. Dieser zeigt jedoch keine Reaktion, gibt vor, sie nicht zu verstehen und läuft einfach an ihr vorbei. Dieses Szenario, das motivisch auffällig an den Song-Klassiker “Streets of London” (1969) von Ralph McTell erinnert, wird in den Folgestrophen 2-4 narrativ fortgesetzt.

Im Refrain wird diese Erzählperspektive aufgebrochen und nun ein lyrisches Du adressiert, welches die Protagonisten oder die Hörer/-innen des Stücks sein könnten. Es erfolgt der Appell, sich bewusst zu sein, wie gut man es eigentlich hat, schon alleine dadurch, dass man ein Dach über dem Kopf hat. Hier kommt der titelgebende “weitere Tag im Paradies” ins Spiel: “Oh, think twice, it’s just another day for you and me in paradise”.

In der Bridge mündet die in den gesamten Lyrics aufkommende Verzweiflung in einer Ansprache an Gott, der hier verzweifelt um Hilfe gebeten wird: “Oh Lord, is there nothing more anybody can do? Oh Lord, there must be something you can say”.

Betrachtet man nun Musik und Text gemeinsam, lassen sich an einigen Stellen enge Wort-Ton-Relationen erkennen. Die vokale Mehrstimmigkeit im Refrain sorgt nicht nur für eine grundsätzliche klangliche Betonung, sie akzentuiert auch in besonderer Form dort genannte Inhalte. So wird die textliche Dualität von “think twice” und “you and me” durch den zweistimmigen Gesang von Collins und Crosby klangsymbolisch dargestellt. Eine weitere Betonung findet am Ende des Refrains statt, bevor dieser in der Keyboard-Hookline mündet: In der letzten Zeile “You and me in pa-ra-dise” wird jede betonte Silbe von einem anderen Akkord (Es – Fm – Es – Des – Fm7) begleitet und so mit einem musikalischen Ausrufezeichen versehen.

Ähnliches lässt sich auch im Bridge-Teil des Stückes finden, wenn die erstmals erscheinende Tonikaparallele als Begleitakkord noch einmal harmonisch den im Text erfolgenden narrativen Perspektivwechsel unterstreicht. Auch in der Synthese aus Text und Musik in ANOTHER DAY IN PARADISE lässt sich die bereits vielfach erwähnte Einordnung dieses Stückes als politisches oder zumindest politisch motiviertes Lied festmachen. Musik und Lyrics fordern auf, unterstützen sich [illegible]nseitig und sind vor allem stets eingängig und allgemein verständlich.

IV. Rezeption

ANOTHER DAY IN PARADISE erreichte, wie bereits zuvor erwähnt, in vielen Ländern hohe Chartplatzierungen. Zudem wurde er mit einem Grammy in der Kategorie “Record of the Year” und einem Brit Award für die “Best British Single” ausgezeichnet. Billboard nahm den Song in seine “All Time Top 100” Liste mit auf.

Nach der Veröffentlichung von ANOTHER DAY IN PARADISE wurden jedoch auch einige negative Stimmen laut. Gerade der Textinhalt und damit Collins Position als der wohlhabende Mann, der sich für die Armen einsetzt, wurden hierbei kritisiert. Phil Collins entgegnete daraufhin im Gespräch mit der New York Times: “When I drive down the street, I see the same things everyone else sees. It’s a misconception that if you have a lot of money you’re somehow out of touch with reality.” (vgl. Holden 1989: o. S.).

JONAS GÖDDE

Credits

Komposition u. Text: Phil Collins
Lead Gesang, Schlagzeug, Keyboards: Phil Collins
Background Gesang: David Crosby
Gitarre: Dominic Miller
Bass: Leland Sklar
Produzenten: Phil Collins, Hugh Padgham
Veröffentlichung: Oktober 1989
Länge: 5.22 (Album-Version), 4.47 (Single-Version)

Recordings

- Phil Collins. “Another Day in Paradise”. On: *…But Seriously*, 1989, Atlantic, 82050-2, US (CD/Album).
- Phil Collins. “Another Day in Paradise”. On: *…But Seriously*, 1989, Virgin, V2620, UK (LP/Album).
- Phil Collins. “Another Day in Paradise”. On: *Another Day in Paradise*, 1989, Virgin, VS 1234, UK (7’’/ Single).
- Phil Collins. “Another Day in Paradise”. On: *Another Day in Paradise*, 1989, WEA, 257 358-0, Deutschland (12’’/ Single).
- Phil Collins. “Another Day in Paradise”. On: *Serious Hits…Live!*, 1990, Virgin, PCLP1, UK (LP/Album).
- Phil Collins. “Another Day in Paradise”. On: *…Hits*, 1998, WEA/Face Value Records, 3984-23795-2, Deutschland (CD).

Covers

- Brandy & Ray-J. “Another Day in Paradise”. On: *Another Day in Paradise*, 2001, WEA, 8573-87383-2, Deutschland (CD).
- Jam Tronik. “Another Day in Paradise”. On: *Another Day in Paradise*, 1989, Debut, DEBTX 3093, UK (12’’/ Single).
- Remady & Manu-L. “Another Day in Paradise”. On: *Another Day in Paradise*, 2016, No Superstar Production (Digital).

References

- Graf, Christian/Wohlmacher, Uwe: *Rockmusik-Lexikon. Europa* Bd. 1. Hamburg: Taurus-Press 1986.
- Holden, Stephen: “The Pop Life. A Concerned Collins”. In: The New York Times. URL: http://www.nytimes.com/1989/12/06/arts/the-pop-life-365789.html [22.01.16].
- Larkin, Colin: *The Encyclopedia of Popular Music.* London: Omnibus Press 2007.
- Wicke, Peter/Ziegenrücker, Kai-Erik/Ziegenrücker, Wieland: *Handbuch der populären Musik.* Mainz: Schott ^{3}1997.

Links

- https://www.grammy.com/nominees/search?artist=phil+collins&field_nominee_work_value=another+day&year=All&genre=All [22.01.16].
- http://www.billboard.com/articles/list/2155531/the-hot-100-all-time-top-songs [22.01.16].
- http://www.brits.co.uk/history/shows/1990 [22.01.16].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Jonas Gödde

Citation

Jonas Gödde: “Another Day in Paradise (Phil Collins)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/anotherdayinparadise, 03/2017.

Print

David Bowie **1980**

Ashes to Ashes

ASHES TO ASHES revisits Bowie's character Major Tom from his 1969 track "Space Oddity". ASHES TO ASHES correlates with many issues David Bowie (1947-2016) struggled with in his personal life throughout the 70s. Bowie's reference to the religious saying "ashes to ashes, dust to dust" as an allusion to death signifies the death of who he was in the 70s and a rebirth of a new Bowie.

I. Origin

ASHES TO ASHES is the first single off of David Bowie's eleventh studio album *Scary Monsters (And Super Creeps)*. ASHES TO ASHES was released on August 10th, 1980 accompanied by B-side track "Move on" from *Lodger*.

After spending time in Berlin and releasing a trio of albums (*Low*, *Heroes* and *Lodger*) that found little commercial success, Bowie moved to New York City in early 1980 after divorcing from his wife, Angela. Bowie was overcoming a notorious cocaine addiction, and his creative future seemed uncertain. ASHES TO ASHES finds Bowie reflecting on his career and troubled personal life, while it also acts as a closure to all that he had been during the 70s.

II. Context

ASHES TO ASHES relates to the rebirth of Bowie. As his fame grew during the 1970s, Bowie became severely addicted to cocaine as well as speed. While his ability to create acclaimed albums remained intact, his personal life began to crumble. His addiction reached its peak with the release of *Station to Station* (1976), and with recommendation from a close friend he relocated to Berlin in hopes of kicking his addictions. He succeeded, although not without a cost. He and his wife of nine years, Angela Bowie, got a divorce and he was put in sole custody of their son, Duncan. Angela had been Bowie's muse, and their divorce further stressed the importance of Bowie to get his life back together.

Bowie moved to New York City at the beginning of 1980 for a fresh start and in February recorded ASHES TO ASHES at The Power Station in New York.

The music video accompanying ASHES TO ASHES was iconic. The video is a visual interpretation of the song itself and it shows Bowie alternating between the characters of a space man (presumably Major Tom) and a Pierrot. The Pierrot is a narrator of Major Tom's life; whether the Pierrot exists in reality or a dream sequence of Major Tom's is unclear, which makes the video exist in a surreal realm. From a atography point of view, the video was ground-breaking in its use of visual effects, costumes and s al aesthetic. For example, one common transition used throughout the video involves scene

transition via various characters holding up small screens showing a video from a different ‘realm’ of the song’s world. The video cost 250,000 pounds to produce, making it the most expensive music video made at that point in time.

III. Analysis

ASHES TO ASHES directly correlates with many issues in Bowie’s personal life that he was struggling with at the time. In “Space Oddity” Bowie establishes Major Tom as a spaceman, lost in space with no hopes of coming back to earth. In the first verse of ASHES TO ASHES it is revealed that contact with Major Tom has been restored, but the “sordid details” about him reveal that Major Tom is now a junkie who is unable to beat his drug addiction. From an early age Bowie has seen himself as an outsider, and thus in “Space Oddity” Bowie created a character to channel those feelings in to, and because of this the ‘visitation’ of a character that has been in an early song seems quite apt. The second verse reveals the more day-to-day struggle with his addiction, opening with “time and again I tell myself I’ll stay clean tonight”. It builds until the listener finds Bowie at his most introspective at the end of the verse with the lyrics “I never done good things / I never done bad things / I never did anything out of the blue” being soulfully sung with a low voice (Bowie) quickly repeated after in a distant deadpan. ASHES TO ASHES ends with the mantra-like resolve of “My momma said, to get things done, you better not mess with Major Tom.”

Musically, ASHES TO ASHES opens in A# minor with a spaced-out synth line juxtaposed with funky bass, vamping over a i-VII-iv chord progression. The verse of the song switches to G# major, moving in a common I-vi-IV-V pattern, with the occasion V/IV chord thrown in. The pre-chorus sequences through a I-V pattern, each time stepping down a whole step, leaving the listener uncertain about the tonal center. During both of the pre-choruses, Bowie switches from the role of the storyteller to Major Tom himself, thus the lack of a tonal center aptly reflects the inner feelings of the space man. The chorus finds the return of the same major tonal center from the verse, but with the lines “hitting an all-time low” the song slips back into the intro material, and the accompanying minor tonality. The same verse and chorus structure are repeated again, but this time when the minor tonality returns after the chorus, the three chords are vamped while Bowie chants “My momma said, to get things done, you better not mess with Major Tom” over and over. With each repetition of the chord progression layers of synths get added until all that is left is a looping fade-out that feels utterly lost in space.

IV. Reception

ASHES TO ASHES would prove to launch Bowie back into commercial success; the track hit #1 on the UK charts, and *Scary Monsters (And Super Creeps)* reached #1 in the UK, Australia, France and New Zealand. Bowie’s trio of albums released while he was living in Berlin only yielded one single that was successful on the charts (the title track from *Heroes*) and to many ASHES TO ASHES was seen as a [illegible]ack for Bowie, like he had finally found the perfect balance of the pop that had risen him to fame a[illegible]ne artistic realm he had explored while in Berlin. In two weeks’ time, ASHES TO ASHES climbed to

#1 on the UK charts, making it Bowie's fastest moving popular song up until that time.

In 2008 the BBC launches a science fiction/drama TV series named after the track, which acted as a sequel to a previous series (*Life on Mars*). Hence, the said TV production is proof of the long-term cultural impact that Bowie's ASHES TO ASHES had on the UK.

CYDNEY BERLINGER

Credits

Vocals, Keyboard: David Bowie
Guitar Synthesizer: Chuck Hammer
Guitar: Carlos Almor
Synthesizer: Andy Clark
Piano: Roy Bittan
Bass: George Murray
Drums: Dennis Davis
Songwriting: David Bowie
Producer: David Bowie, Tony Visconti
Recorded: 1980
Length: 3:35 (single edit), 3:47 (music video), 4:23 (full-length album version)

Recordings

- David Bowie. "Ashes to Ashes". On: *Ashes to Ashes*, 1980, RCA, BOW 6, UK (Vinyl/Single).
- David Bowie. "Ashes to Ashes". On: *Scary Monsters (And Super Creeps)*, 1980, RCA, BOW LP 2, UK (Vinyl/Album).
- David Bowie. "Ashes to Ashes". On: *A Reality Tour*, 2010, ISO Records, Columbia, Sony Music, 88697588272, Europe (2xCD/Album).

Covers

- A Perfect Circle. "Ashes to Ashes". On: *A Perfect Circle Live: featuring Stone and Echo*, 2013, A Perfect Circle Entertainment, none, USA (5xCD/Compilation, DVD-V).
- Tears for Fears. "Ashes to Ashes". On: *Ruby Trax: The NME's Roaring Forty*, 1992, New Musical Express, NME40CD, UK (3xCD/Compilation).

`'arpaint. "Ashes to Ashes": On: *Ashes to Ashes*, 2010, Manimal Vinyl Records, UK and US (Digital ،edia).

References

- Auslander, Philip: *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music.* Ann Arbor: University of Michigan Press 2006.
- *David Bowie: Sound and Vision.* Directed by Rick Hull. 20th Century Fox, 2002 (DVD).
- Devereux, Eoin/Dillane, Aileen/Power, Martin J. (Ed.): *David Bowie. Critical Perspectives.* New York, London: Routledge 2015.
- Pegg, Nicholas: *The Complete David Bowie.* London: Reynolds & Hearn 2004.

Links

- Artist homepage: http://www.davidbowie.com [01.03.2017].
- Music video: https://vimeo.com/61213949 [01.03.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Cydney Berlinger

Citation

Cydney Berlinger: “Ashes to Ashes (David Bowie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ashestoashes, 04/2017.

Print

Helene Fischer **2013**

Atemlos durch die Nacht

ATEMLOS DURCH DIE NACHT ist der erfolgreichste Song aus dem bisherigen Schaffen Helene Fischers.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song ATEMLOS DURCH DIE NACHT erschien erstmals auf dem Album *Farbenspiel* am 4. Oktober 2013. *Farbenspiel* ist das sechste Studioalbum Helene Fischers. Die Singleauskopplung erfolgte am 29. November 2013. Auf der Single sind sieben Tracks zu finden, unter anderem die Albumversion, aber auch der bekannte “Bassflow Main Radio-Video Mix”, mit dem sich dieser Text befassen wird.

Produziert wurden das Album und die Single von Jean Frankfurter, einem profilierten Schlagerkomponisten und -produzenten. Der Songtext und die Musik stammen aus der Feder Kristina Bachs, einer deutschen Schlagersängerin, Texterin und Musikproduzentin. Aufgenommen wurde der Song in den Hamburger Gaga Studios, in denen schon Alben anderer deutscher Bands wie Die Ärzte, Wir sind Helden oder Revolverheld aufgenommen wurden. Gleichzeitig zur Singleauskopplung wurde auch das dazu gehörige Musikvideo veröffentlicht, das in den AVA-Studios gedreht wurde.

Obwohl das Album *Farbenspiel* und der Song ATEMLOS DURCH DIE NACHT die bis heute bekanntesten Werke Helene Fischers sind, waren diese nicht ihre ersten, die nationale Aufmerksamkeit erlangten. Die in Krasnojarsk, Russland, geborene Sängerin hatte seit ihrem Fernsehdebut im Jahr 2005 bereits fünf Studioalben veröffentlicht, die sich gut verkauften und 3-fach Gold (*So wie ich bin*) bzw. 4-fach Platin (*Für einen Tag*) erhielten. In den deutschen Charts konnte sie erstmals mit dem Album *Für einen Tag* Platz 1 erreichen.

Seit 2011 war Helene Fischer regelmäßig im Fernsehen zu sehen mit ihrer *Helene Fischer Show*, die seitdem jährlich am 1. Weihnachtsfeiertag im ZDF ausgestrahlt wird und an der Schlagergrößen wie Udo Jürgens, aber auch Musiker anderer Genres, wie der Tenor Jonas Kaufmann, teilnehmen.

II. Kontext

Die Musikrichtung Schlager polarisiert in Deutschland. Viele Menschen verbinden mit dieser Musik seichte Unterhaltung für ein wenig anspruchsvolles Publikum. Charterfolge einerseits und empirische Studien andererseits belegen indes, dass der Schlager keineswegs eine kulturelle Nische markiert, sondern vielmehr über Alters-, Bildungs- und Milieugrenzen hinweg als Medium der Identitätsstiftung dient. Der ATEMLOS DURCH DIE NACHT verdeutlicht dies in paradigmatischer Weise, wenn auch sein Erfolg lich die Spitze möglicher Popularität repräsentiert. Letzteres zeigt sich etwa an der kulturellen

Praktik der Imitation, so existieren zahlreiche Parodien, unter denen jene der Komikerin Carolin Kebekus mit dem Titel “Atemnot” die bekannteste sein dürfte.

Verknüpft ist der Song für viele auch mit der Fußball-Weltmeisterschaft 2014, bei der er regelmäßig bei den Spielen ausgestrahlt wurde. Da er sich zu einem Lieblingssong der Nationalmannschaft entwickelt hatte, sang Helene Fischer ihn nach dem Titelgewinn auf der Fan-Meile in Berlin, wo die deutsche Mannschaft nach ihrer Rückkehr von mehreren hunderttausend Menschen begrüßt wurde.

III. Analyse

Im Text fordert das lyrische Ich einen Partner/eine Partnerin auf, mit ihm feiern zu gehen. Es kommen, neben dem Ich und dem Du, keine weiteren Personen vor und beide bleiben anonym. Der Text erzählt nach dieser Aufforderung keine zusammenhängende Geschichte, sondern arbeitet mit ‘Gedankenfetzen’. Er wechselt dabei zwischen konkreten Aufforderungen, allgemein gehaltenen Bildern wie “Küsse auf der Haut” sowie “Bilder, die man nie vergisst” oder Gefühlszuständen. Der angesprochene Partner bleibt während des Songs passiv und wird nur aus der Sicht des lyrischen Ichs beschrieben, wie mit der Phrase “dein Blick hat mir gezeigt, das ist unsre Zeit”.

Der Text wechselt außerdem zwischen Liebe und körperlicher Zuneigung und vermischt beides. Gleichzeitig werden erotische Assoziationen geweckt durch Phrasen wie “deine Augen zieh’n mich aus”, “Lust pulsiert auf meiner Haut” oder “Haut an Haut ganz berauscht”. Dieser Rauschzustand wird auch mehrfach aufgegriffen oder umschrieben. Schon in der ersten Strophe heißt es “lösche jedes Tabu”. Die Wortwahl ist sehr überschwänglich. Es werden Wörter benutzt wie “ewig”, “tausend Glücksgefühle”, “unzertrennlich”, “Freiheit”, “perfekt” und sogar “unsterblich”.

Der Text besteht somit aus kurzen Gedankengängen, überschwänglichen Liebesbekundungen und erotisch aufgeladenen Bildern. In dieser Kombination wirkt das lyrische Ich wie im “Liebesrausch”, der es voll und ganz ergreift und dazu hinreißt, alles außer sich und dem Partner zu vergessen. Die namenlosen Protagonisten und die allgemein gehaltenen Phrasen machen es dem Zuhörer leicht, sich mit dem lyrischen Ich zu identifizieren und die Beschreibungen mit persönlichen Erinnerungen oder Assoziationen zu verbinden.

Im Folgenden wird auf den “Bassflow Main Radio-Video Mix” eingegangen, der für das Musikvideo verwendet wurde. Der gesamte Song ist elektronisch komponiert, es kommen keine direkt wiedererkennbaren Instrumente vor. Es gibt allerdings elektronische Klänge, die an verschiedene Instrumente erinnern, wie beispielsweise ein Streicherklang, eine Bass Drum oder eine Snare Drum.

Zeit	Takte	Formteil	Funktion	Harmonik	Text
0:00	4	–	Intro	H	–
0:08	4+2	A	1. Verse	H-gis-Fis-H	Wir ziehen durch die Straßen…

0:19	4+2	A	1. Verse	H-gis-Fis-H	Ich schließe meine Augen…
0:30	4+4	–	Bridge	E-H-Fis-gis	Was das zwischen uns auch ist…
0:45	4+4	B	Chorus	E-H-Fis-gis	Atemlos durch die Nacht…
1:00	4+4	B	Chorus	E-H-Fis-gis	Atemlos durch die Nacht…
1:17	4+4	C	Chorus	E-H-Fis-gis	Wir sind heute ewig…
1:30	2	–	Übergang	gis	–
1:34	4+2	A	2. Verse	H-gis-Fis-H	Komm wir steigen…
1:45	4+2	A	2. Verse	H-gis-Fis-H	Bist du richtig süchtig…
1:56	8	–	Bridge	E-H-Fis-gis	Alles, was ich will ist da…
2:11	4+4	B	Chrous	E-H-Fis-gis	Atemlos durch die Nacht…
2:26	4+4	C	Chorus	E-H-Fis-gis	Wir sind heute ewig…
2:43	8	–	Zwischenspiel	E-H-Fis-gis	Atemlos…
2:58	4+4	B	Chorus	E-H-Fis-gis	Atemlos durch die Nacht…
3:13	8	C	Chorus	E-H-Fis-gis	Wir sind heute ewig…
3:30	2	–	Outro	E	Atemlos…

Der Song beginnt mit einem kurzen (4-taktigen) Intro, gefolgt von dem ersten Verse. Das Intro besteht aus einer Achtelkette, die von Sextsprüngen geprägt ist und einen auftaktigen Charakter hat.

Der Verse unterteilt sich in zwei 6-taktige Abschnitte, die harmonisch und auf die Melodie bezogen identisch sind und deren Textenden sich reimen. Bei der Wiederholung steigt erstmals die Bass Drum auf jeden vollen Schlag ein. Während des gesamten Verses bleibt die vorher beschriebene Achtelbewegung erhalten. Das Melodiematerial des Verses ist sehr einfach gehalten: Der Text wird auf sich abwechselnden dis und h gesungen, während das “Ooh, ooh”, das jede Zeile beendet, auf dis-cis und e-dis gesungen und durch einen Echo-Effekt wiederholt wird.

Die achttaktige Bridge, die wieder zweigeteilt werden kann, leitet dann zum Chorus über, der bei Sekunde beginnt. Während der Bridge verändert sich auch erstmals die Achtelbewegung der Begleitung. Statt

der bisherigen Sextsprünge besteht sie nun aus abwärts gebrochenen Dreiklängen. Die Gesangslinie ist in der Bridge wesentlich vielseitiger als noch im Verse. Während sich der Umfang der Melodie dort auf eine kleine Terz beschränkt, weitet er sich nun auf eine Oktave aus. Am Ende der Bridge blenden elektronische Perkussionsschläge ein, die in den zwei Takten vor dem Beginn des Chorus durch lauter werdende Sechzehntel-Schläge zur 1 des Chorus hinführen. Unterstützt wird dieses Signal durch einen Glissando-artigen Aufstieg in der Basslinie.

Der Chorus umfasst insgesamt 24 Takte und beinhaltet drei gleichlange Abschnitte. Die ersten beiden Abschnitte sind jeweils zweigeteilt und wie beim Verse in Bezug auf Melodik und Harmonik identisch. Der Chorus beginnt mit einem halbtaktigen Auftakt der Gesangsstimme. Auf dem Schlag 1 wird die bis dahin durchgängige Achtelbewegung durch eine neue Begleitstimme ersetzt. Diese besteht wiederum aus Achteln, die aber als Nachschläge die Melodie unterstützen. Statt der Schläge der Bass Drum übernimmt ein der Snare Drum ähnlicher Klang die Schläge auf die Zeit. Vor dem zweiten Teil des Chorus (also der Wiederholung des ersten Teils) setzen alle Perkussionselemente für einen Schlag aus und setzen erst wieder nach dem Auftakt der Gesangsstimme auf die 1 ein. Die bis dahin reduzierte “Instrumentation” wird um eine Basslinie und Bass Drum ergänzt. Diese Zweiteilung trifft dann erneut auf den dritten Abschnitt zu, der mit “Wir sind heute ewig” beginnt.

Nach einem zweitaktigen Übergang wiederholen sich Verse, Bridge und Chorus. Die durch Achtelketten geprägte Begleitung des ersten Verses wird dieses Mal durch eine Begleitung ersetzt, die rhythmisch der des Chorus gleicht. Mit dem Anfang der Bridge, die mit “Alles was ich will” beginnt, setzt die Bass Drum wieder aus und wird durch Schläge ersetzt, die an Klatschen erinnern. Vor dem Beginn des Chorus gibt es wieder ein kurzes Aussetzen der perkussiven Elemente, bevor sie auf die 1 wieder einsetzen. Der Chorus ist im Gegensatz zum ersten Mal um einen Abschnitt verkürzt, gleicht aber ansonsten dem ersten Chorus. Nach dem Chorus folgt ein kurzes achttaktiges Zwischenspiel, bei dem wieder die Achtelbewegung des C-Teils des ersten Chorus wiederholt wird. Erstmals wird hier die Melodie der Gesangsstimme durch andere Instrumente unterstützt bzw. ersetzt. Streicher-ähnliche Klänge spielen die Melodie des Chorus, während der Gesang eine kurze Linie darüber singt. Nach diesem Zwischenspiel folgen wieder der verkürzte Chorus und dann ein kurzes Outro, das eher einem Fade-out gleicht.

Das harmonische Material des Songs beschränkt sich auf die Akkorde H-Dur, E-Dur, Fis-Dur und gis-moll. Interessant ist jedoch, dass zu Anfang des Chorus nicht die erwartete Tonika H-Dur, sondern die Subdominante E-Dur erklingt und danach erst H-Dur.

Bei ATEMLOS DURCH DIE NACHT ist der Chorus das zentrale Element. Sowohl das Arrangement als auch die Bewegung der Gesangsstimme sind beim Verse eingeschränkt, was den Chorus umso mehr hervorhebt. Die Unruhe, die im Text schon eine Rolle gespielt hat, wird durch das musikalische Material widergespiegelt. Das auftaktige Motiv zu Beginn und auch die spätere Nachschlag-Begleitung geben dem Song eine gewisse Rastlosigkeit. Das Aussetzen der Bass Drum sorgt dazwischen für Ruhemomente. Das Aussetzen der perkussiven Elemente vor dem Beginn des Chorus assoziiert ein Luftholen, bevor mit “Atemlos” wieder Schwung geholt wird für den Chorus.

Im Zentrum des Musikvideos steht die Sängerin des Songs Helene Fischer. Sie ist in fast jedem Moment in einem anderen Setting zu sehen. Zu Beginn werden Bilder von Chicago bei Nacht gezeigt. Dadurch,

dass die Abschnitte im Zeitraffer gezeigt werden, kann man den Verkehr auf den Straßen nur als leuchtende Bänder wahrnehmen. Im zweiten Setting steht Helene Fischer vor einem schwarzen Hintergrund mit Löchern, durch die Licht dringt, was die Assoziation von einem sternenbedeckten Nachthimmel hervorruft. Vor diesem Hintergrund ist sie entweder alleine oder mit einer Gruppe schwarz gekleideter Tänzer zu sehen. Neben diesem Setting gibt es noch zwei weitere, in denen Tänzer erscheinen, die eine bestimmte Choreographie ausführen. In dem einen trägt Helene Fischer ein rotes, glitzerndes Kleid und singt auf einer Tanzfläche, während schwarzgekleidete männliche Tänzer sie umgeben. In dem anderen singt Helene Fischer in einem schwarzen Abendkleid in einer Parkgarage, umgeben von schwarzgekleideten Tänzerinnen.

Während diese Settings performativ und ohne eine narrative Struktur ausgestaltet sind, erzählen die nächsten drei Settings eine kleine Geschichte. Sie zeigen Helene Fischer, die sich zu Hause zum Ausgehen fertigmacht, in ein weißes Auto steigt und zu einer Bar fährt, um dort zu tanzen. Diese drei Settings werden während des ersten Verse und des ersten Chorus gezeigt.

Im zweiten Verse wird diese kleine Geschichte nochmals ein wenig verändert erzählt. Dieses Mal macht sich Helene Fischer mit zwei Freundinnen gemeinsam fertig für den Abend, nimmt mit ihnen ein Taxi und fährt zu einer anderen Bar.

Im letzten Setting feiert Helene Fischer zusammen mit anderen Menschen, die ohne eine erkennbare Choreografie mit ihr tanzen, in einem Club.

In fast allen dieser Settings sind performative Elemente enthalten. Selbst innerhalb der kleinen Geschichten singt Helene Fischer. Die Sprünge zwischen den verschiedenen Settings sind äußerst schnell. In dem Clip, der 3:39 Minuten lang ist, gibt es über 100 Schnitte, es wird somit jedes Setting im Durchschnitt nur zwei Sekunden lang gezeigt. Diese Sprunghaftigkeit passt im Ganzen zu Text und musikalischem Material des Songs.

In der Beziehung von Musik und Bildebene sind einige Zusammenhänge festzustellen. Wie bereits erwähnt, richten sich die zwei kleinen Geschichten nach der musikalischen Struktur. Im Vorspiel und im ersten Verse sind nur Helene Fischer alleine oder die Straßen von Chicago zu sehen. Mit der Bridge und der Änderung der Achtelbegleitung kommen das “Auto-Setting” und die Tanzszenen hinzu. Während dieser Bridge ist Helene Fischer noch im Auto, bei Beginn des Chorus kommt sie dann an ihrem Ziel, einer Bar, an. Dieses Hervorheben bzw. Hinführen zum Chorus läuft analog zu der musikalischen Ausarbeitung ab. Mit dem Anfang des zweiten Verses verringern sich wiederum die Tanz- bzw. Gruppenszenen und die zweite kleine Narration beginnt. Danach setzt der Chorus wieder ein, es kommt ein neues Setting, das Club-Setting, hinzu, bei dem es keine einstudierte Choreografie gibt, sondern bei dem man eine Gruppe von individuell tanzenden Menschen sehen kann. Dieses Setting wechselt sich mit den vorangegangenen ab. Im Zwischenspiel vor dem letzten Chorus kommt es zu einer Verlangsamung der Tanzbewegungen innerhalb der verschiedenen Settings. Beim Chorus wird dann wieder zu den schnellen Bewegungen gewechselt. Dieser Effekt führt dazu, dass der letzte Chorus erneut an Energie gewinnt, obwohl er von der musikalischen Struktur dem vorangegangenen Chorus gleicht.

rekter Zusammenhang zwischen dem Text und der Bildebene ist nur eingeschränkt erkennbar. Während der Rauschzustand durch den schnellen Szenenwechsel gut dargestellt wird, gibt es keinen

Partner, der im Video gezeigt wird. Da Helene Fischer jedoch meist direkt in die Kamera singt, wirkt es, als wolle sie den Zuschauer direkt ansprechen. Passend dazu gestaltet sie das Ende des Videoclips, indem sie in die Kamera schaut und zwinkert.

IV. Rezeption

ATEMLOS DURCH DIE NACHT ist der größte Erfolg Helene Fischers (Stand: März 2015). Der Song ist hauptsächlich in Deutschland, Österreich und der Schweiz bekannt. In Deutschland schaffte es der Song auf Platz 3 der Single-Charts, Platz 1 der Jahrescharts 2014 und wurde im März 2015 mit der Diamantenen Schallplatte ausgezeichnet, da die Single bis dato über 1 Mio. Mal verkauft wurde.

In Österreich hielt sich der Song mehrere Wochen auf Platz 1 der Single-Charts und war auch auf Platz 1 der Jahrescharts 2014. In der Schweiz schaffte es ATEMLOS DURCH DIE NACHT auf Platz 3 und war in den Jahrescharts 2014 auf Platz 4.

Auch in den benachbarten Ländern kursieren mittlerweile Coverversionen (z. B. Laura Lynn: Jij en ik, Ferry de Lits:Ademloos door de Nacht).

Bei der Echo-Verleihung 2015 gewann Helene Fischer mit ATEMLOS DURCH DIE NACHT die Kategorie “Hit des Jahres”. Außerdem gewann sie mit dem Album *Farbenspiel*, auf dem der Titel enthalten ist, drei weitere Kategorien: “Album des Jahres”, “Musik-DVD/BluRay-Produktion” und “Künstler/Künstlerin/Gruppe deutschsprachiger Schlager”.

MATTHIAS KELLER

Credits

Produzenten: Jean Frankfurter, Peter Boström, Christoph Papendieck
Komposition, Songtext, Arrangement: Kristina Bach
Veröffentlicht: 2013
Länge: 3:39

Recordings

- Helene Fischer. “Atemlos durch die Nacht”, 2013, Polydor, 06025 376459-5 4, DE (CD/Maxi-Single).
- Helene Fischer. “Atemlos durch die Nacht”. On: *Farbenspiel,* 2013, Polydor, 0602537523238, DE (CD/Album).

Covers

- Laura Lynn. “Jij en ik”. On: *Jij en ik*, 2015, Universal – 4727713, Top Act Music – 4727713, Belgium, (CD/Album).
- Ferry de Lits: “Ademloos door de Nacht”. On: *Party Hits Vol. 35,* Berk Music, BM6025342, Netherlands (CD/Compilation).

References

- “Atemlos durch die Nacht”. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Atemlos_durch_die_Nacht [10.05.2017].
- Mendívil, Julio: *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript 2008.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Matthias Keller

Citation

Matthias Keller: “Atemlos durch die Nacht (Helene Fischer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/atemlosdurchdienacht, 06/2017.

Print

Suprême NTM **1991**

Authentik

Suprême NTM gilt als eine der großen, der HipHop-Kultur verpflichteten französischen Bands. In ihrem Song und Musikvideo AUTHENTIK inszenieren sie sich als autonome und authentische Rapper und spiegeln ihr Verhältnis zu den Journalisten wider.

I. Entstehungsgeschichte

Suprême NTM, oder einfach NTM, setzt sich zusammen aus den beiden Rappern Joey Starr, mit bürgerlichem Namen Didier Morville, und Kool Shen, alias Bruno Lopes. Der Song AUTHENTIK wurde 1991 erstmals auf dem gleichnamigen Debütalbum von Suprême NTM veröffentlicht. Die Beats stammen vom dritten Bandmitglied, Franck Loyer, der die ersten beiden Alben als DJ mit dem enigmatischen Namen DJ'S (oder DJ Concepteur Detonateur S) unterstützt hat. Produziert wurde der Song von Peter Martinssen. Das Musikvideo wurde im gleichen Jahr unter Regie von Pascal Venturini gedreht und enthält eine zusätzliche Strophe, die auch in späteren Live-Versionen zu hören ist (und erstmals in Hörner 2009 transkribiert wurde).

II. Kontext

Wie keine andere französische HipHop-Band beansprucht NTM für sich, den in Amerika entstandenen Old-School-Gedanken des HipHop zu transportieren, der die Einheit der fünf Elemente Rap, Breakdance, Graffiti, Beatboxing und DJing beinhaltet. Kool Shen und Joey Starr waren zunächst Breakdancer und taten sich Ende der 1980er Jahre mit einer Gruppe von Graffiti-Writern zusammen, die sich "93 NTM" nannten. Die Initialen lassen sich als "nique ta mère", dem französischen Pendant zu "motherfucker" lesen und "93" bezieht sich auf das Departement Seine-Saint-Denis, ein altindustrielles Gebiet im Norden von Paris und soziales Problemgebiet. Für diesen Anspruch auf Treue zur HipHop-Kultur ist AUTHENTIK programmatisch. Im Musikvideo erhalten folglich alle Elemente (bis auf das Beatboxen) ihren Platz.Hand in Hand mit der Verankerung in der globalen HipHop-Kultur stellen NTM auch durch lokale Bezüge ihre eigene Authentizität und "realness" unter Beweis. Die Perspektiv- und Trostlosigkeit der französischen *Banlieue*, die insbesondere in Saint Denis augenfällig ist, wird in dem Musikvideo, das auf dem Dach eines Hochhauses gedreht wurde, eingefangen, verbunden allerdings gleichzeitig mit dem in den Raps und dem Musikvideo unterstrichenen Stolz auf das Viertel, in welchem NTM selbstbestimmt handelt und die Diskursmacht stellt. Die Segregation, die sozialräumliche und wirtschaftsräumliche Differenzierung und Polarisierung zwischen Paris und seinen ärmeren Vorstädten (Vgl.: zu einer ausführlicheren Darstellung der soziopolitischen und -ökonomischen Lage in Saint-Denis: Burdack 2008: 49-52), die, [illegible]ch gesehen, ein Problem darstellt, wird hier positiv umgedeutet, indem Seine-Saint-Denis als a[illegible]entischer Ort einer lokalen HipHop-Kultur dargestellt wird, der sich dem Zugriff von außen entzieht.

III. Analyse

Der Song besteht aus drei (CD) bzw. vier (Musikvideo) Strophen, die jeweils mit einer refrainartigen Wiederholung des Wortes “authentik” enden. Joey Starr und Kool Shens Stimmen klingen kraftvoll und selbstbewusst und gleichzeitig atemlos. Beide rappen so schnell, dass der Text teilweise kaum noch verständlich ist, als wäre das rasante Tempo als Ausdruck ihrer Rap- Skills bereits Beleg für ihre Authentizität. Der Flow selbst ist vielleicht am ehesten mit dem Stakkato einer Maschinengewehrsalve zu vergleichen. Auf einen ohnehin schon schnellen Beat (ca. 105 bpm) rappen sie in ununterbrochenen Sechzehntelfiguren, mit denen sie immer wieder auf den Hauptzählzeiten 1 und 3 landen, ohne sich indessen auf dieser Zählzeit auszuruhen, sondern um gleich wieder weiterzueilen (Soundbeispiel). Weder zwischen noch in den Strophen gibt es Pausen; Kool Shen und Joey Starr rappen ununterbrochen, wechseln sich ab bis zum Chorus, der kurz auf dem wiederholt vorgetragenen “authentik” ausruht. Doch auch hier kommt der Zuhörer kaum zur Ruhe, der Beat läuft unvermindert und nahezu unverändert weiter.

In ihren Raps grenzen sich beide Rapper im Stile des “boasting ras” von anderen Rappern ab und preisen ihre Eigenständigkeit. Dabei fällt schon beim ersten Eindruck die häufige Wiederholung des Wortes “authentik” auf, das durch eine Vielzahl von teils leicht gewollt wirkenden Reimen unterstrichen wird:

“donc sur ce beat chaotique
piétinant toute critique journalistique
je suis authentique
authentik”

[“also auf diesem chaotischen Beat / während ich die Kritik der Journalisten zermalme / bin ich authentisch”. Übersetzung: Fernand Hörner.]

Bereits im Songtitel fällt die besondere Schreibweise von “authentik” mit k ins Auge – ein Buchstabe, der dem Französischen und Englischen fremd ist. Dies ist als Referenz an den amerikanischen HipHop der ersten Stunde zu sehen, etwa an Kool DJ Herc oder Kool Moe Dee. Auch Bruno Lopes nennt sich in dieser Tradition Kool Shen. Die Schreibweise suggeriert ferner, es gebe eine besondere Art “authentisch” zu sein, die NTM vorbehalten ist. Auf dem Albumcover wird dies unterstrichen, indem der Titel *Authentik* wie ein Gütesiegel unten rechts auf den Tonträger gestempelt ist: “Cuvée 93 Speciale” spielt auf ein Weingütesiegel an und suggeriert dem Käufer, die Platte sei ein ebenso authentisches wie exquisites Konsumprodukt.

So wie ein erlesener Cuvée-Wein aus dem Saft verschiedener Rebsorten kombiniert wird (eine Technik, die in Frankreich viel angesehener ist als in Deutschland), besteht auch NTM aus einer Mischung hervorragender Zutaten, d.h. Mitgliedern unterschiedlicher Herkunft. Kool Shen, der ursprünglich aus Portugal und Joey Starr, der aus der Karibik stammt, spielen auch in der stimmlichen Gestaltung auf ihre Herkunft an, insbesondere Joey Starr, der jamaikanische Raggasänger nachahmt.

Im Musikvideo ist zunächst in einem eigens produzierten Skit zu sehen, wie ein Reporter (gespielt von Colt, einem Mitglied ihrer Crew, der auch das Cover designt hat und später als er selbst auftritt) über NTM ihre Banlieue berichten möchte. Dann springen beide Rapper ins Bild, verscheuchen den Reporter, ngen den unsichtbar bleibenden Kameramann und zwingen schließlich die Kamera im Wortsinn in

die Knie. So wird mit visuellen Mitteln unterstrichen, dass sich NTM nicht fremdbestimmen lassen wollen.

IV. Rezeption

AUTHENTIK zeigt deutlich, wie sehr Produktion und Rezeption eines Images sich gegenseitig bedingen. Denn zahlreiche User in Internetforen sehen in Song und Musikvideo einen weiteren Beleg für die Authentizität von NTM, die dort im Grunde erst explizit behauptet wird (Vgl. exemplarisch den Kommentar über die Platte, der auch ihre ersten Auftritte im Radio erwähnt: “Joey Starr et Kool Shen, connus pour leurs freestyles sur Nova, arrivent à donner au rap français sa toute première crédibilité.” (chronicart [1. Oktober 2008] sowie französische Wikipedia [1. Oktober 2008]). Dt.: “Joey Starr und Kool Shen, bekannt durch ihre Freestyles auf Radio Nova, geben als Erste dem französischen Rap seine Glaubwürdigkeit.”.) Dies ist natürlich auch Anzeichen für die für den HipHop (und insbesondere den “boasting rap”) programmatische Selbstreferenzialität, durch die Identität performativ durch Selbstbeschreibung und Selbstzuschreibung erzeugt wird. Das Attribut der Authentizität, insbesondere in der Schreibweise “authentik”, ist trotz des späteren großen kommerziellen Erfolgs und zahlreicher Werbeauftritte, zum Markenzeichen der Band geworden. So war der im Jahr 2000 erschienene Dokumentarfilm über NTM von Stéphane Begoc und Alain Chabat (ein bekannter französischer Regisseur und Schauspieler) betitelt mit *Authentiques: Un an avec le Suprême* (“Die Authentischen. Ein Jahr mit Suprême NTM”).

FERNAND HÖRNER

Credits

Raps: Kool Shen, Joey Starr
Beats, scratching: DJ’S
Produzent: Peter Martinssen
Veröffentlichung: 1991
Länge: 2:49 (Album Version)
4:00 (Music Video)

Recordings

- Suprême NTM. “Authentik”, *Authentik*, 1991, Epic, EPC 4679942, Frankreich (CD/Album).
- Suprême NTM. “Authentik”, *Authentik (Remix)*, 1991, Epic, EPC 6573282, Frankreich (CD/Maxi-Single).
- Suprême NTM. “Authentik”, *Suprême NTM live*, 2000, Sony Music Video, SMV 2009959, Frankreich VD).
- Suprême NTM. “Authentik”, *Authentiques: Un an avec le Suprême*, Regie: Alain Chabat, 2000, Sony/

BMG, 200993, Frankreich (Documentary/ DVD).
- Suprême NTM. “Authentik”, *Le Clash – L’intégrale des clips*, 2001, Sony Music Video, SMV 2013159000, Frankreich (DVD).

References

- Burdack, Joachim: Metropolitane Peripherien. Der Rand von Paris in geographischer Perspektive. In: *Vor-Städte. Leben außerhalb des Zentrum*s. Ed. by Sabine Bastian and Wolfgang Hörner. München: Meidenbauer 2008, 29-62.
- Farran, Sébastien: “Comme l’éternelle impression que quelque chose manque. Entretien avec Olivier Cachin.” In: *Suprême NTM. L’intégrale.* Paris: Scali 2007, 7-21.
- Hörner, Fernand: “Je suis authentique. Die Rolle der Stimme bei der Behauptung von Authentizität”. In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens* (= Studien zur Popularmusik). Ed. by Fernand Hörner and Oliver Kautny. Bielefeld: transcript 2009, 89-120.

Links

- http://www.chronicart.com/hiphop/ev2.htm [01.10.2008].
- http://ntmsite.free.fr/Pageweb/news.htm [15.09.2008].
- Band Homepage: http://www.supreme-ntm.com/ [31.10.2011].

About the Author

Prof. Dr. Fernand Hörner teaches Culture, Aesthetics, Media at the Faculty of Social Sciences and Cultural Studies at the University of Applied Sciences Düsseldorf. He is as well Co-Editor of the Encyclopedia of Songs.
All contributions by Fernand Hörner

Citation

Fernand Hörner: „Authentik (Suprême NTM)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/authentik, 10/2013 [revised 01/2014].

Print

Britney Spears **1998**

… Baby One More Time

1998 veröffentlichte Britney Spears ihre Debütsingle … BABY ONE MORE TIME, mit der die Sängerin auf Anhieb einen internationalen Hit verzeichnen konnte. Der Song markiert einen Höhepunkt des sogenannten Teen Pop, der in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre weltweit die Charts dominierte.

I. Entstehungsgeschichte

… BABY ONE MORE TIME stammt aus der Feder des schwedischen Songschreibers und Produzenten Max Martin. Nachdem sich das US-amerikanische Label Jive entschieden hatte, die damals 16-jährige Britney Spears unter Vertrag zu nehmen und zu versuchen, die Sängerin zu einem 'Teenie-Star' aufzubauen, bedurfte es geeigneter und mit dem Feld vertrauter Komponisten. Martin hatte zuvor mit seinen Songs für die Boyband Backstreet Boys auf sich aufmerksam gemacht, galt in informierten Kreisen bereits als "the genius of teen pop" (Seabrook 2016: 89) und erklärte sich schnell bereit, mit der jungen Sängerin zu arbeiten. Nach einem ersten Treffen entschied der Songwriter, mit Spears den Song … BABY ONE MORE TIME aufzunehmen, den er bereits ein Jahr zuvor zusammen mit seinem Kollegen Rami Yacoub geschrieben hatte. Ursprünglich war der Song für die R&B-Gruppe TLC gedacht, die ihn aber genauso ablehnten wie die Sängerin Robyn, der er anschließend angeboten worden war. Nach dem ersten Treffen mit Spears überarbeitete Martin den Song und stellte ihn anschließend den Verantwortlichen von Jive vor (vgl. ebd.: 87–91).

II. Kontext

Britney Spears wurde in der Frühphase ihres Erfolges dem sogenannten Teen Pop zugeordnet. Unter diesem Label avancierten in den 1990er-Jahren zahlreiche Musiker zu Weltstars. Nachdem bereits die Boyband Take That in der ersten Hälfte des Jahrzehnts bahnbrechende Erfolge verzeichnen konnte, folgten wenige Jahre später die Backstreet Boys und die Girlgroup Spice Girls, woraufhin zahlreiche ähnliche Bandprojekte initiiert wurden. Bei diesen Acts handelte es sich stets um Castingbands, die von Personen in der Musikindustrie zusammengestellt und gemanagt wurden. Eine zentrale Rolle spielte hierbei der Musikmanager Lou Pearlman, unter dessen Ägide neben den Backstreet Boys auch die Gruppe *NSYNC international erfolgreich wurde. 1997 plante Pearlman gemeinsam mit Lynn Harless, der Mutter Justin Timberlakes, eine entsprechende Girlgroup. Zu den Mitgliedern der Gruppe, die wenig später unter dem Namen Innosense firmierte, sollte ursprünglich auch Britney Spears gehören. Allerdings soll sich Spears gemeinsam mit ihren Eltern nur zwei Tage vor der geplanten Vertragsunterzeichnung gegen ihre Mitwirkung und für den Versuch einer Solokarriere entschieden haben (vgl. Dennis 2009: 116).

damaligen Zeitpunkt war die Sängerin bereits seit mehreren Jahren in der professionellen haltungsbranche tätig, da sie schon als Neunjährige regelmäßig in der Fernsehsendung Mickey

Mouse Club zu sehen war. Die Sendung, die 1996 eingestellt wurde, galt als außergewöhnliche ‘Talentschmiede’, da Spears hier unter anderem gemeinsam mit Justin Timberlake, Christina Aguilera und Ryan Gosling auftrat. 1996 lernte sie den Juristen und Manager Larry Rudolph kennen, der sie Demos einsingen ließ und den Kontakt zu Plattenfirmen herstellte. Nachdem die Major-Labels Epic und Sony zwar Treffen mit Rudolph und Spears abhielten, sich letztlich aber gegen eine Zusammenarbeit entschieden, bekundete lediglich das damalige Independent-Label Jive ernsthaftes Interesse. Dort habe man seit längerer Zeit versucht, einer jungen Sängerin zum Durchbruch zu verhelfen und ein jugendliches Pendant zu Sängerinnen wie Mariah Carey oder Whitney Houston auf dem internationalen Markt zu platzieren, jedoch stets das hohe finanzielle Risiko gescheut, das die dafür notwendigen Marketingkampagnen mit sich brächten. Nachdem zunächst eine Ausstiegsklausel vereinbart wurde, die es Jive ermöglicht hätte, den Vertrag mit Spears nach 90 Tagen folgenlos wieder zu kündigen, entschied sich das Label für den riskanten Schritt (vgl. Seabrook 2016: 84–88). Britney Spears wurde in der Folge gezielt zur eigenen Marke und zum Teenie-Idol aufgebaut. Dabei schien ihr Image beständig zwischen dem eines unschuldigen, kindlichen Schulmädchens und einer attraktiven, sexuell interessierten Adoleszenten zu oszillieren. Spears-Biograph Steve Dennis (2009: 109) bezeichnet diese Mixtur als “highly marketable hybrid of sweet cheerleader and naughty St Trinians schoolgirl”. Am Song … BABY ONE MORE TIME, insbesondere auch am zugehörigen Videoclip, lassen sich diverse Elemente ablesen, mithilfe derer dieses ambivalente Image konstruiert wurde.

III. Analyse

Für Aufsehen sorgte bereits der Songtext, genauer der Chorus des Songs. Dieser beinhaltet die Zeile “Hit me baby one more time” – ursprünglich war dies auch der Titel des Songs. An der Zeile nahmen etliche Hörer Anstoß, da gerade Muttersprachler hinter dieser Formulierung eine Aufforderung zu harten Sexualpraktiken vermuteten. Der Journalist John Seabrook (2016: 91) stellt fest: “It’s hard to imagine that anyone for whom English is a first language would write the phrase ‘Hit me baby’ without intending it as an allusion to domestic violence or S&M”. TLC-Mitglied Tionne Tenese “T-Boz” Watkins begründete ihre Ablehnung des Songs später passenderweise damit, sich nicht vorstellen zu können, eine solche Zeile zu singen (vgl. ebd.: 90). Tatsächlich wurde der Song nicht von einem Muttersprachler, sondern von zwei Schweden geschrieben, deren Intention es gewesen sein soll, sich an der zeitgenössischen US-amerikanische Umgangssprache zu orientieren. Die Formulierung “hit me up” wurde zur damaligen Zeit häufig äquivalent zu “call me” verwendet, ohne die Präposition “up” verändert sich jedoch die Bedeutung entscheidend. Die Songwriter sollen davon nichts gewusst haben und der Text wurde nicht verändert, “Hit me” allerdings aus dem Titel gestrichen (vgl. ebd.: 91). Freilich aber trug die von weiten Teilen des Publikums als frivol empfundene Zeile entscheidend zum ambivalenten Image Britney Spears bei und bescherte ihr zusätzliche Aufmerksamkeit.

Bisweilen werden Max Martins Kompositionen als eine intuitive Kombination aus R&B und Pop beschrieben, die sich in rhythmischer Hinsicht eher an Konventionen afroamerikanisch geprägter Spielarten der populären Musik orientiere, harmonisch hingegen von europäischer Popmusik beeinflusst [illegible]gl. ebd.: 90). Das Instrumental von … BABY ONE MORE TIME basiert auf einem regelmäßigen [illegible]ve, der durch Slap-Bass-Elemente und Wah-Wah-Gitarrenakzente durchaus Bezüge zu Disco- und

Funk-Produktionen aufweist. Die vermeintlich ‘europäische’ Harmonik beschränkt sich auf die Akkordfolge Cm | G | Eb | Fm G. Die Formgestaltung lässt sich als vergleichsweise ebenmäßig beschreiben und basiert im Wesentlichen auf der Abfolge von Verse, Prechorus und Chorus. Hinzu tritt ein Intro, das nach dem zweiten Chorus wiederholt wird und zu einer Chorus-Variation überleitet, auf die wiederum zwei weitere Chorus-Wiederholungen folgen, die den Song zum Abschluss bringen. Im Verlauf des Songs lassen sich in den unterschiedlichen Formteilen immer wieder Steigerungs- und Entspannungselemente feststellen. Dies betrifft die Zweistimmigkeit der Hauptstimme, die im zweiten Verse gelegentlich auftritt, ferner die Achtelakzente des Keyboards, die dem Instrumental im selben Formteil eine zusätzliche rhythmische Komponente hinzufügen. Auch im Prechorus finden sich stimmliche Dopplungen, während im Chorus Chorgesänge zu hören sind. Die Chorus-Variation besteht anfangs nur aus Spears’ Stimme und einer Klavierbegleitung, bevor die komplette Instrumentierung anschließend wieder einsetzt. So entsteht spürbar ein Spannungsbogen, obschon der Song ohne eine Bridge auskommt, die gerade im Sinne der Spannungserzeugung oder Abwechslung eingesetzt werden kann.

Als Regisseur des Videoclips konnte Nigel Dick gewonnen werden, der zuvor unter anderem auch Musikvideos für die Backstreet Boys realisiert hatte. In erster Linie handelt es sich um ein Performancevideo, das Britney Spears zusammen mit diversen Tänzerinnen und Tänzern bei der Ausführung verschiedener Choreographien zeigt. Spears und ihre Entourage sind dabei in drei Szenerien zu sehen, die simultan mit dem Einsatz der beiden Verses und der Chorus-Variation wechseln: ein Schulflur, ein Parkplatz und eine Sporthalle. Hier spielen sich die Tanzszenen ab, ferner ist Britney Spears bisweilen alleine und während des Singens des Songs zu sehen. Das ambivalente Image des braven und zugleich freizügig agierenden Schulmädchens wird durch zahlreiche visuelle Elemente des Clips genährt. Zunächst sind Spears und ihre Mitstreiter in Schuluniformen zu sehen, was auf eine Idee der Sängerin selbst und auf deren Erfahrungen im Mickey Mouse Club zurückgehen soll (vgl. Dennis 2009: 122 f.). Die Sängerin wird als adrett gekleidete und züchtige junge Frau inszeniert, der durch geflochtene Zöpfe und rosa Haargummis zugleich eine kindliche Facette verliehen wird. Durch das Oberteil, das Spears in der zweiten Szenerie trägt, dominiert die Farbe rosa weiterhin ihre Kleidung, die nun deutlich leichter und kürzer ausfällt. Gleichzeitig ist die Protagonistin von muskulösen jungen Männern umgeben, die wahlweise beim Tanzen oder Basketballspielen zu sehen sind. Der Clip bedient somit gängige heteronormative Stereotype und inszeniert Spears zugleich als züchtiges Schulmädchen sowie als leicht bekleidete Tänzerin. Dieses “schoolgirl image” (ebd.: 124), also die mädchenhafte, klischeebehaftete Darstellung prägte die gesamte visuelle Inszenierung der Sängerin im Zuge ihrer ersten großen Erfolge. So ist Spears beispielsweise auf dem Cover des Albums *… Baby One More Time* auf Knien, zum Betrachter aufschauend und lächelnd vor einem rosa Hintergrund zu sehen.

IV. Rezeption

… BABY ONE MORE TIME wurde ein enormer kommerzieller Erfolg. Allein am Tag der Singleveröffentlichung sollen 500.000 Einheiten verkauft worden sein (vgl. Seabrook 2016: 127) und der Song erreichte weltweit Spitzenpositionen in den Verkaufscharts. Zudem konnte sich Britney Spears iche Awards sichern, unter anderem einen Grammy in der Kategorie Best Female Vocal rmance und vier Auszeichnungen im Rahmen der MTV Europe Music Awards 1999 (vgl. Dennis

2009: 127 f.).

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Britney Spears
Background-Gesang: Britney Spears, Max Martin, Nana Hedin
Gitarre: Johan Carlberg
Bass: Tomas Lindberg
Produzenten: Max Martin, Rami Yacoub
Label: Jive
Aufgenommen: 1998
Veröffentlicht: 1998
Dauer: 3:30

Recordings

- Britney Spears. "… Baby One More Time", *… Baby One More Time*, 1998, Jive, 01241-42545-2, USA (CD/Single).

References

- Dennis, Steve: *Britney. Inside the Dream*. London: Harper 2009.
- Seabrook, John: *The Song Machine. Inside the Hit Factory*. New York: W. W. Norton & Company 2016.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: "… Baby One More Time (Britney Spears)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*.

Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/baby-one-more-time, 12/2022.

Print

Björk **1997**

Bachelorette

In dem Song BACHELORETTE der isländischen Künstlerin Björk wird die scheinbar triviale Geschichte einer Frau erzählt, die vom Land in die Stadt geht und dort, losgelöst von ihrer natürlichen Basis, die Orientierung verliert.

I. Entstehungsgeschichte

BACHELORETTE ist der vierte Song auf dem 1997 entstandenen Album *Homogenic*, Björks viertem Soloalbum. Da sie das komplette Material erst nach dem Verlassen ihrer Heimat aufschrieb, kann *Homogenic* als die erste vollständige Reflektion Björks über ihre isländische Herkunft verstanden werden (vgl. Dibben 2009: 41). Bereits der Albumtitel verweist auf die Auseinandersetzung der Künstlerin mit der fernen Heimat. Björk betont in diesem Zusammenhang selbst, dass die Klänge auf diesem Album nicht sonderlich neuartig seien, sondern vertraute Elemente aus der Musiksprache enthalten, die sie als Kind gehört hat: “The music of *Homogenic* is very close to the music I heard as a child. it’s a very icelandic record, especially as far as rhythm is concerned. But it’s not a record that wasn’t there yesterday; it’s always been there, but just had to materialize. The sounds, the rhythms, the emotions, they’ve always been inside my head. I put them down on *Homogenic*. I look at it as a document and the title of the record actually indicates that the music comes more or less from one direction: straight from the heart, because home is where the heart is…” (Björk, 2016).

In der Regel beginnt Björk beim Kompositionsprozess mit ihrer Stimme (vgl. Dibben 2009: 109). Das bedeutet, dass zum einen die Lyrics und die Musik separat voneinander entstehen, zum anderen, dass der musikalische Begleitapparat an die melodische Phrase angepasst wird und nicht andersherum, wie es bei den meisten Musikproduktionen gehandhabt wird. Die britischen Musikproduzenten Guy Sigsworth und Mark Bell kollaborierten für *Homogenic* mit Björk, doch erklärt diese im Hinblick auf die Arbeit an *Homogenic* selbst: “This time I didn’t want too much intervention from others” (Anonym o.J.). Dennoch ist auf dem Album durch die vielfältige Instrumentierung (Orgel, Klavier, Glasharmonika, Streichoktett und Akkordeon) eine ganze Reihe von Beteiligten aufgelistet.

Die Lyrics zu BACHELORETTE – der Titel heißt übersetzt so viel wie “Junggesellin” oder “alleinstehende, junge Frau” – schrieb sie in Zusammenarbeit mit ihrem guten Freund, dem isländischen Schriftsteller Sjón (Sigurjón Birgir Sigurðsson) (vgl. Anonym o.J.). BACHELORETTE gilt als quasi epische Fortsetzung der Songs “Human Behaviour” (*Debut*, 1995) und “Isobel” (*Post*, 1996), womit eine albumübergreifende Trilogie entstanden ist, die das Verhältnis zwischen Mensch und Natur zum Gegenstand der Betrachtung macht. Die Verantwortung für das Video zum Song unterlag wie schon bei “Human Behaviour” und “Isobel” dem Regisseur Michel Gondry. Ihm selbst übrigens gelang der Durchbruch mit dem Musikvideo

man Behaviour”.

Das Bild auf dem Cover, aufgenommen von dem Londoner Modedesigner Alexander McQueen, zeigt nicht die bis dahin bekannte Björk, die sich mädchenhaft und jugendlich inszenierte, sondern eine kalte, emotionslose Björk als Geisha kostümiert, umgeben von Eisblumen, die die Gefühlskälte um sie herum bildhaft zum Ausdruck bringen. Die skurrile Frisur mit zehn Kilo Haar auf dem Kopf, monströse Fingernagelverlängerungen und spezielle Kontaktlinsen verstärken die Wirkung der förmlichen, distanzierten Seelenlosigkeit dieser Figur. Björk beschreibt die Figur auf dem Bild in folgender Weise: “Someone who was put into an impossible situation, so impossible that she had to become a warrior. A warrior who had to fight not with weapons, but with love… I wanted to put all the emotion of the album into that image” (Björk zit. nach Dibben 2009: 140).

BACHELORETTE erschien im September 1997 in Großbritannien und den USA auf CD und Musikkassette. Ursprünglich entstand der Song als ein Auftrag des italienischen Filmregisseurs Bernardo Bertolucci für dessen Film *Stealing Beauty* von 1996 (vgl. Dierks 2013: 68). Die Gründe dafür, warum es schließlich zu keiner Zusammenarbeit kam, sind nicht bekannt.

II. Kontext

“Es gibt genau genommen keine Band und auch keine Solistin Björk, sondern die Performerin Björk, die sich mit ihrer Musik und durch diese immer wieder neu und anders erfindet” (ebd.: 77). Ein Neustart war für die Künstlerin Ende 1996 wohl auch dringend nötig. Sie war unter großem Druck und es gab viele Menschen, die für sie arbeiteten, finanziell an sie und ihre Arbeit gebunden und von ihr abhängig waren. Sie hatte zwei Jahre ohne Pause durchgearbeitet und war vor allem in ihrem Privatleben im Fokus der Öffentlichkeit. Nachdem sich die Situation mit einer Briefbombe, die glücklicherweise von Scotland Yard abgefangen werden konnte, und dem Suizid eines Fans noch weiter zuspitzte, entfloh sie dem Trubel um ihre Person an die spanische Küste. Dort begann sie mit der Arbeit an *Homogenic* unter dem Arbeitstitel “Homogenous” (Dorner o.J.). Deshalb trägt vor allem der Song BACHELORETTE auch biographische Züge, wenn dort eine Frau mit ihren naturgegebenen Talenten berühmt wird und durch den Trubel der Stadt fern ihrer Heimat die Orientierung verliert und zuletzt daran zerbricht.

Daneben ist die Gegensätzlichkeit zwischen Natur und Technik ein konstantes Thema in Björks künstlerischem Schaffen. Dieser selbst gesetzte Schwerpunkt ist nicht zuletzt beeinflusst durch ihre beiden Elternteile, die diesen Gegensatz gewissermaßen verkörpern: ihr Vater als Techniker, daneben ihre Mutter als hippieske Künstlerin. Gleichzeitig stellt die Auseinandersetzung zwischen Tradition und Innovation, naturbelassener Landschaft und technologisierter Modernität ein prägnantes Diskursfeld dar. In der Verbindung von technisch produzierten Sounds und Beats mit akustischen Klängen von Instrumenten und Stimme gelingt Björk eine Vereinigung der Gegensätze durch künstlerische, ästhetische Möglichkeiten, wenn auch ihr eigener Standpunkt dabei sicherlich die Seite der Natur darstellt. “Wir bauen Städte, die schick aussehen, aber fürchterlich klingen. Wir gestalten Telefone, die toll aussehen, aber fürchterlich klingen. Ich denke, es ist Zeit, dass die anderen Sinne zu ihrem Recht kommen” (ebd.: 75). Björks stilistische Bandbreite ist erstaunlich. Über die Zusammenarbeit mit Lars von Trier und den S[illegible]ndtrack zum Film *Dancer in the Dark* (1999), in dem sie selbst die Hauptrolle spielt, werden reale [illegible]sklänge aus Fabrikhallen zum Ostinato, aus dem sich eine musikalische Parallelwelt entwickelt.

Später produziert sie das Album neu unter dem Titel *Selmasongs* (2000). In *Medúlla* (2004) arbeitet sie mit A-cappella-Stimmmaterial und bearbeitet dieses technisch nach, *Biophilia* (2011) dient mit seinem intermedialen, pädagogisch-bildenden Gesamtkonzept eine Schnittstelle zwischen Technik, Wissenschaft, Natur und Kunst.

Als ausschlaggebend für die Auseinandersetzung mit ihrer isländischen Herkunft in *Homogenic* könnte unter anderem Björks längere geographische Distanz zu ihrem Heimatland gesehen werden. Nachdem sich die isländische Band Sugarcubes aufgelöst hatte, in der Björk als Sängerin einen gewissen Grad an Bekanntheit erlangte, entschied sie sich, eine Solokarriere zu starten und dafür Island zu verlassen und nach London zu ziehen. Zum Zeitpunkt der Produktion und Veröffentlichung von *Homogenic* war Björk bereits seit fünf Jahren fern ihrer Heimat. “I go to London, and I’ve never been so Icelandic” (Björk zit. nach Dibben 2009: 42). Durch die vertiefende Zuwendung zu ihrer Kindheit und Jugend in Island verweist sie gleichzeitig auf die nordischheidnische Vorstellung von der Beseeltheit der Natur und der Idee der ursprünglichen Harmonie zwischen Mensch und Natur. “Björk’s artistic output can be understood as a response to the sudden shift from rural to urban life that occured in Iceland during the twentieth century” (ebd.: 56). Insofern kann die Trilogie von “Human Behaviour”, “Isobel” und BACHELORETTE als die Geschichte des mystischen Wesens Isobel verstanden werden, das mit natürlicher Intuition ausgestattet ist, sich aber im städtischen Lebensraum durch die Überflutung von Reizen der drohenden Gefahr des Verlustes dieser Gabe gegenübersieht. Als ein weiterer unentbehrlicher Punkt der isländischen Identität gilt außerdem das Geschichtenerfinden und -erzählen. So stellt Björk fest: “Storytelling is us. The Icelandic people, we were the ones who wrote down all the sagas. They memorized stories from generation to generation; they could go on for, like, two hours. That’s why I believe in old-school songwriting” (Björk zit. nach ebd.: 38).

Was genau Björk mit “old-school songwriting” meint, bleibt offen, ist doch ihr Markenzeichen eine innovative Experimentierfreude und eine daraus folgende stilistische Undefinierbarkeit. Stilistisch ist in *Homogenic* nichts mehr von den Jazzharmonien und nur noch teilweise etwas von den Technobeats der früheren Alben zu finden. “Her inclusion of different styles is more than stylistic eclecticism: it rejects divisions of cultural integration through musical sound and practice” (ebd.: 119). Im Vorwort zum Interview, das Björk mit Karlheinz Stockhausen führte, dem Pionier der elektronischen Musik der Mitte des letzten Jahrhunderts, beschreibt sie ihre Faszination an Stockhausens Arbeitsweise: “He goes one step ahead, discovers something that’s never even been done before musically and by the time other people have even grasped it he’s onto the next thing. Like all scientific geniuses, Stockhausen seems obsessed with the marriage between mystery and science, although they are opposites” (Björk zit. nach Anonym o.J.). Wenn sich Björk ihre innovative Einstellung nicht dank Stockhausen angeeignet hat, dann war sie vielleicht deshalb so von ihm beeindruckt, weil sie selbst genau dieselben Vorstellungen von den Möglichkeiten und Fähigkeiten des künstlerisch-musikalischen Mediums besitzt.

III. Analyse

flirrende Streicherklänge kommen wie aus dem Nichts, um in einem schnellen abwärtsgerichteten
ndo wie von einem hohen Gipfelpunkt in den Abgrund zu stürzen. Vielleicht zeigt sich schon in

dieser Gestalt der unausweichliche Ausgang der in diesem Song und vor allem durch das Video visuell unterstützend erzählten Geschichte: der Aufstieg und der unausweichliche Fall der Protagonistin. Im Video ist eine Sequenz vor den Beginn des Streichereinsatzes gestellt. Sie beginnt mit folgenden Worten, die Björk auf geheimnisvolle Weise fast flüstert: “One day I found a big book buried deep in the ground…”. Doch beim Aufschlagen des Buches sind die Seiten zunächst leer und schreiben sich erst im weiteren Verlauf der Geschichte von selbst wie von Geisterhand. Die Protagonistin geht mit diesem Buch in die Stadt und gelangt dort damit zu Berühmtheit, die sie allerdings nicht verkraftet. Das Buch wird immer größer und schwerer und wird zu einer Last. Der Schauplatz wandelt sich zu einer Bühne und wird auch damit immer unwirklicher, fast surreal. Sie hat sich mit ihrer Geschichte gewissermaßen verkauft, zumindest verkalkuliert, und erlebt ihren eigenen Fall. Die Zeilen auf den Seiten verschwinden genauso geisterhaft wie sie erschienen sind und überall sprießen grüne Bäume. Zum Schluss sieht man die in die Natur und zu ihren Wurzeln zurück gekehrte Björk alleine singen.

Nach dem Streicherglissando folgt der Basseinsatz (in der Albumversion bei 0:07, in der Videoversion bei 0:32), der für die nächsten acht Takte vorerst die Tonalität etabliert, indem der zweitaktige Wechsel zwischen c-Moll und g-Moll auf das sich später durch die Gesangmelodie herausbildende modale c-dorisch hinweist. Der Bass ist synthetisch produziert und klingt anfangs nach einer klanglichen Fusion aus Pauke und Klavierbasstönen. Dazu kommt ein pulsierendes, perkussives, synthetisches Geräusch. Die Streicher unterstützen durch harmonische Klangflächen die emphatische Wirkung.

Dann beginnt, nach einem Cembaloarpeggio, ein rhythmisches, motorisches Tangopattern im Bass, das als Basis für den Strophengesang fungiert, der im zehnten Takt des Tangorhythmus einsetzt. Dies spiegelt die Fragen nach Identität und Zugehörigkeit wider und greift die Ambivalenz zwischen Ursprünglichem und Artifiziellem auf. Der Tango verkörpert eine sinnlich-anziehende Verführung und ein sich dagegen wehrendes Abstoßen.

Die Harmonien wechseln zweitaktig zwischen c-Moll, g-Moll mit Quintbass und c-Moll mit Terzbass, also im Sekundschritt auf- und absteigend, und bilden so ein zehntaktiges harmonisches Bassmuster. Die Melodie der Strophe besteht aus zweimal zwei Takten, die sich im Ganzen noch einmal wiederholen. Daraus ergibt sich eine Verschiebung der Melodie in Bezug auf die grundlegende Harmonieabfolge: //: Gm – Cm – Cm- Gm ://. Der Einsatz der Melodie beginnt auf dem zweiten Achtel nach der Zählzeit Eins (Albumversion 0:44) und kreist melodisch um den Ton Bb[1]. Der Reim folgt wie bei allen anderen Strophen dem Schema abcb. Die acht Takte einer Strophe dauern genau 20 Sekunden. Darauf folgt sogleich die zweite Strophe, die inhaltlich auf die erste aufbaut. Das lyrische Ich verkörpert die Natur, indem es sich in der ersten Strophe mit einer Quelle aus Blut, in der dritten mit einem Pfad aus Asche, einem geheimnisvollen Flüstern im Wasser, vielleicht als Sinnbild von Intuition als einer inneren Stimme, und zuletzt mit einem Baum, der Herzen trägt, identifiziert. Es ist im Dialog mit einem Gegenüber, das in den ersten beiden Strophen als ein Vogel vorgestellt wird. Beide stehen in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander, das sich im weiteren Verlauf jedoch verändert, passend zur das Bb umkreisenden Melodie. Während das Gegenüber anfänglich gebannt ist von dem Gewirbel, das durch das lyrische Ich (die Quelle) ausgelöst wird, verlangt diese danach, dass der Vogel aus ihr trinkt. Das lyrische Ich bleibt r[illegible]iver als sein Gegenüber, wagt nur dezente, flüsternde Aufforderungen, die durch wachsende Distanz [illegible]wortet werden. Die glühende Asche und die brennenden Füße sind genauso Analogien auf den

Tango im Untergrund wie das kühle, distanzierte Abwenden und zuletzt das aggressive und endgültige Zerbrechen des Asts.

Der Refrain benötigt fast die doppelte Zeit einer Strophe. Er besteht aus 16 Takten, beginnend mit einem Leertakt, in dem die harmonische Struktur der Strophe durch das noch einmal erklingende g-Moll im Tangorhythmus quasi zu Ende geführt wird. Die melodische Linie des Refrains strebt innerhalb der ersten zwei Takte aufwärts in eine fast komplette Tonleiter von C^1 zu C^2 (der sechste Ton wird zugunsten eines Terzsprungs von G zu Bb ausgelassen – dadurch wird die dorische Tonalität nicht endgültig fixiert) und verbleibt ganze zwei Takte auf dem C^2. Hier wirkt Björks Stimme durch das Benutzen der Kopfstimme sehr hell und gläsern. Das rhythmische Tangopattern wird im Refrain zugunsten eines Motivs, das an einen Herzschlag erinnert, unterbrochen (punktierte Achtel + Sechzehntel und Viertel, beginnend auf Zählzeit Drei), während der pulsierende Synthiesound weiterhin darüber liegt. Gelegentlich hört man schnelle Sechzehntel-Läufe vom Klavier, wie dahinhuschend. Die zweite Textzeile des Refrains steht im Kontrast zur musikalischen Syntax: Im Text wird versprochen, dass die Gezeiten den Weg weisen werden, während in der melodischen Wiederholung der ersten vier Takte des Refrains der Rhythmus durch Synkopierungen leicht versetzt ist, sodass auf rhythmischer Ebene eine Orientierungslosigkeit ausgelöst wird, der nur durch das konzentrierte Hören auf den regelmäßig auf die Zählzeit Drei einsetzenden Bass entgegengewirkt werden kann. Die zwar melodische Wiederholung (Tonleiter aufwärts) wird rhythmisch verändert und um einen Takt verkürzt. Für die folgende Warnung benutzt Björk das eindringlichere Brustregister. Wenn die innere Stimme, die Intuition, verloren geht, dann verliert man die Orientierung, die ja zuvor schon längst ins Schwanken geriet. Hierfür wird ein zweitaktiges melodisches Motiv dreimal wiederholt, bis am Ende des Refrains die Melodie nach oben geführt wird – wieder mit konsequentem Auslassen des sechsten Tones A. Am Ende des Refrains entscheidet sich Björk allerdings gegen die dünne Kopfstimme, die für die geschilderte Gefahrensituation nicht geeignet gewesen wäre: Ein Wal wird verführt und in der Bucht eingekeilt. Sein Schicksal ist es, den Weg nicht mehr zurück in seinen eigentlichen Lebensraum, das offene Meer, zu finden. Von der melodischen Phrase ausgehend kann der Refrain in 1+4+3+(3x)2+2 Takte aufgeteilt werden. Der Takt vor dem Stimmeinsatz steht vereinzelt zwischen Strophe und Refrain. Später wird dieser Einzeltakt durch eine dreitaktige Phrase sozusagen aufgehoben. Trotzdem sind solche Asymmetrien für Popsongs äußerst ungewöhnlich und erschweren für den Zuhörer das spontane Mitsingen. Dass die Melodie der Strophe mit 2x(2×2) Takten viel symmetrischer aufgebaut ist, könnte der Grund dafür sein, dass diese besser im Gedächtnis bleibt.

Nach dem Refrain schließt gleich die dritte Strophe an. Dritte und vierte Strophe werden von einer instrumentalen Streicherstrophe getrennt. Dann folgt der Refrain zum zweiten und letzten Mal, worauf Strophe fünf inhaltlich die Verletzlichkeit der Protagonistin enthüllt, indem sie sich abschließend als einen von einem Eindringling gebrochenen Ast bezeichnet. Daraufhin verweigert ihr die Sprache den Dienst. Während die Streicher noch viermal die Melodie der Strophe spielen, verlässt Björk den vorgegebenen melodischen Rahmen, sie bricht gewissermaßen aus, verlässt auch die Sprache und lässt in Vokalisen, die isländischen Anklang haben, ihren Emotionen freien Lauf. Im Outro sind im Fade-Out leise Akkordeonharmonien wahrzunehmen, die zuletzt noch einmal an den Tango erinnern lassen.

Zusammenfassend lässt sich der formale Aufbau wie folgt festhalten: Intro, erste und zweite Strophe, Refrain, dritte Strophe, instrumentale Strophe, vierte Strophe, Refrain, fünfte Strophe und Outro, das aus

instrumentalen Strophen besteht, über die Björk Vokalisen singt.

Im modernen Leben der Stadt verliert der Mensch den Kontakt zu seinen inneren Urinstinkten. Wir richten uns nicht mehr mit dem natürlichen Tagesrhythmus ein, sondern takten unsere Zeit in ein Schema aus Minuten und Stunden ein, unabhängig von dem naturgegebenen Rhythmus der Gestirne, der sich mit den Jahreszeiten verändert. Dank unserer smarten Mobiltelefone benutzen wir Apps, die uns den Weg finden lassen, anstatt auf unsere instinktive Orientierung zu vertrauen. Björk hat mit BACHELORETTE schon Ende der 90er Jahre die Gefahr der Zerstreuung und Ablenkung durch den technisch modernisierten, verführerischen Charakter der Städte thematisiert. Die ursprünglich natürliche Verbindung von Mensch und Natur stellt für Björk ein zentrales Element ihrer (isländischen) Überzeugung dar.

IV. Rezeption

“Avantgardistischer Pop oder poppige Avantgarde?” (Lücke 2012), fragt der Musikwissenschaftler Martin Lücke. Eine Vorgehensweise, bei der mit jedem Mal ein neuer Weg eingeschlagen wird, birgt nicht nur das Risiko des Scheiterns, sondern ist auch im Hinblick auf eine relativ konstante Fangemeinde und die Vermarktung äußerst riskant. Experiment und Innovation stehen in der Regel im Widerspruch zu positiven Verkaufszahlen, da sich Unvorhersehbares eben nicht gut verkauft. Lücke kommt jedoch zu dem Ergebnis, dass genau diese Unbestimmtheit und Experimentierfreudigkeit Björk “einen festen Platz in der avantgardistischen Popmusik” (ebd.: 486) eingebracht haben. Denn den hohen Grad an künstlerischer Freiheit und Selbstkontrolle, die der Künstlerin erlauben, ihre Visionen umzusetzen, kann sie sich dadurch leisten, dass sie ihre eigene Managerin und Produzentin ist und deshalb mit dem unabhängigen Plattenlabel One Little Indian zusammenarbeitet. So kann sie Kollaborationen mit Künstler*innen eingehen, die sie anregend und interessant findet. Damit geht sie das Wagnis ein, dass einige Fans neue Alben enttäuscht zurückweisen. Aber dagegen steht eben ihr stetes und überzeugtes Streben nach Neuem, was selbstverständlich nicht in erster Linie massentauglich ist. “Zwar betont Björk stets, dass sie nicht der Avantgarde im Sinne der high-culture angehöre, doch bricht sie ständig mit tradierten Hör- und Produktionsgewohnheiten der populären Musik…” (ebd.: 477).

Im September 1997 startete Björk die Promotiontour für ihr neues Album *Homogenic*, das am 23. September veröffentlicht wurde. Im Dezember wurde BACHELORETTE zusammen mit “Jogá” als Singleauskopplung publiziert und war daraufhin im Dezember 1997 (vgl. Anonym o.J.) sowie im Januar und Februar 1998 in Frankreich, Großbritannien, Italien, Australien und in den Niederlanden unter den Top 100 der Single Charts. BACHELORETTE existiert, neben der Albumversion und dem Musikvideo, in einer instrumentalen Streicherversion und in diversen Remixversionen unter anderem von und mit Mark Bell und dem amerikanischen Musiker Robert Fitzgerald Diggs (RZA).

Offensichtlich rückt das Thema der Intuition vor allem von Island aus immer mehr ins Zentrum der aktuellen gesellschaftlichen Betrachtung: Im Juni 2016 erschien der isländische Film *Innseai – Die Kraft der Intuition*, der das Thema, mit dem sich Björk spätestens seit “Human Behaviour” auseinandersetzt – nämlich der Verlust des natürlichen Gefühls für die Welt durch zunehmende Zerstreuung und Überflutung sowie die Veränderung des zeitlichen Empfindens und des Denkens über die Welt – behandelt.

NINA REINHARDT

Credits

Keyboards, Arrangement, Gesang: Björk
Programmierung Keyboards, Programmierung Schlagzeug: Mark Bell, Markus Dravs, Richard Brown, Marius de Vries, Marcus Davies
Keyboards, Klavier, Orgel: Guy Sigsworth
Elektronisches Schlagzeug: Trevor Morais
Akkordeon: Yasuhino 'Cobra' Konybayashi
Glasharmonika: Alasdair Malloy
Transkription, Orchestrierung: Eumir Deodata
Streicher: The Icelandic String Octet
Produzentin: Björk
Veröffentlichung: Albumversion 23. September 1997, Singleauskopplung 8. Dezember 1997
Label: One Little Indian
Spieldauer: 05:18

Recordings

- Björk. "Bachelorette". On: *Bachelorette*, 1997, One Little Indian, 212TP7CD, UK (CD/Single).
- Björk. "Bachelorette". On: *Bachelorette*, 1997, One Little Indian, 212TP12P1, UK (Vinyl/Single).
- Björk. "Bachelorette". On: *Bachelorette*, 1997, One Little Indian, CDP 790, UK (CD/Promo).
- Björk. "Bachelorette". On: *Bachelorette*, 1997, One Little Indian, UK 212TP7C, UK (VHS/Single).
- Björk. "Bachelorette (string version)". On: *Family Tree*, 2002, Polydor, TPLP365CD, UK (CD).
- Björk. "Bachelorette". On: *Greatest Hits*, 2002, One Little Indian, TPLP359, UK (Vinyl).
- Björk. "Bachelorette". On: *Surrounded*, 2006, One Little Indian, TPLP730CDBOX, UK (CD).

References

- Anonym: "Björk interviews Stockhausen". In: Sonoloco.com, o.J. URL: http://www.sonoloco.com/rev/stockhausen/Bjork/bjorkfr.html [30.9.2016].
- Anonym: "Entretien Björk & Karlheinz Stockhausen". In: Bjork.fr, o.J. URL: https://www.bjork.fr/Dazed-Confused-no23 [30.09.2016].
- Anonym: "Homogenic". In: Björk.com, o.J. URL: https://bjork.com/home#/past/discography/homogenic [30.09.2016].
- Anonym: "Interview Exclusive". In: Bjork.fr, o.J. URL: https://www.bjork.fr/Record-

Collector-276 [30.09.2016].

- Anonym: “Björk – Bachelorette”. In: Dutchcharts.nl, o.J. URL: https://dutchcharts.nl/showitem.asp?interpret=Bj%F6rk&titel=Bachelorette&cat=s [30.09.2016].
- Anonym: “Björk – Homogenic (Album)”. In: Australian-charts.com, o.J. URL: australian-charts.com – Björk – Homogenic (australian-charts.com) [30.09.2016].
- Dibben, Nicola: *Björk.* Bloomington: Indiana University Press 2009.
- Dierks, Sonja: Björk. Die Exzentrikerin im Hintergrund. In: *Musik & Ästhetik* 17 (2013), 66–78.
- Dorner, Christoph: “Als die Geisha from outer space zur Kriegerin mutierte”. In: Laut.de, o.J. URL: https://www.laut.de/Bjoerk/Alben/Homogenic-86789 [30.09.2016].
- Lücke, Martin: Björk. Avantgardistischer Pop oder poppige Avantgarde? In: *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen* (= Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung 14). Ed. by Katrin Stöck und Gilbert Stöck. Leipzig: Schröder 2012, 477–486.

Links

Offizielle Künstler*innenhomepage: https://bjork.com/ [30.09.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Nina Reinhardt

Citation

Nina Reinhardt: “Bachelorette (Björk)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/bachelorette/, 06/2021.

Print

The Beatles **1968**

Back in the U.S.S.R.

BACK IN THE U.S.S.R. ist der Eröffnungssong des als *White Album* bekannt gewordenen Doppelalbums *The Beatles* (1968) und markiert eine kurzzeitige Rückbesinnung auf den Rock'n'Roll, in Anlehnung an Chuck Berrys "Back in the USA".

I. Entstehungsgeschichte

BACK IN THE U.S.S.R. entstand im Februar 1968 während eines Aufenthaltes der Beatles im nordindischen Rishikesh, wo die vier Musiker gemeinsam mit ihren Frauen einen Kurs von Maharishi Mahesh Yogi in Transzendentaler Meditation besuchten. Unter den sechzig Teilnehmern befand sich auch Michael Edward "Mike" Love (*1941), Mitbegründer und Sänger der Beach Boys. Von ihm soll die Anregung gekommen sein, auf Chuck Berrys "Back in the USA" (1959), entstanden nach Rückkehr von einem Besuch bei den australischen Aborigines, eine Parodie unter dem Motto "Back in the U.S.S.R." zu schreiben. Paul McCartney (*1942) griff die Idee auf und kam wenig später mit einer Rohfassung des Songs zu einer der Sessions, die die zahlreichen Musiker unter den Kursteilnehmern regelmäßig veranstalteten. Nach der Rückkehr aus Indien traf sich die Band Ende Mai 1968 im Studio von George Harrison (1943-2001) auf dessen Anwesen in Esher, Surrey, um sich die Songs vorzuspielen, die sie aus Rishikesh mitgebracht hatten. Die dabei entstandene Demo-Aufnahme von BACK IN THE U.S.S.R. hat sich erhalten und ist 1991 in Italien zusammen mit den anderen Demos für das sogenannte *White Album* veröffentlicht worden.

Die Aufnahme des Songs in seiner endgültigen Gestalt erfolgte im Rahmen der Einspielung des Doppelalbums *The Beatles* zwischen Mai und Oktober 1968 am 22. und 23. August in den Londoner Abbey Road Studios der EMI. Die Instrumentaltracks sind in fünf Takes mit jeweils unterschiedlicher Verteilung der Instrumente aufgenommen worden. Das war nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass Schlagzeuger Ringo Starr (*1940) bereits am ersten Tag der Aufnahme des Songs im Ergebnis eines der vielen Zerwürfnisse, die das Verhältnis der Beatles mittlerweile bestimmten, das Studio verlassen hatte. Angesichts der zahlreichen Overdubs, aus denen die Aufnahme zusammengesetzt wurde – mal mit McCartney am Schlagzeug, George Harrison an der Lead Gitarre und John Lennon (1940-1980) am Bass, mal mit Lennon am Schlagzeug und McCartney am Bass oder Harrison am Schlagzeug, Lennon an der Perkussion und McCartney am Piano –, ist die genaue Besetzung nicht mehr rekonstruierbar. Als Hommage an die Beach Boys sind dem Song Reminiszenzen an ihren Sound eingefügt. So erinnerte die elektronische Verdopplung von Paul McCartneys Singstimme (double tracking) mit hinzugemischten Background-Vocals von McCartney und John Lennon an den charakteristischen Satzgesang der Beach Boys.

ıl es sich um einen Song Paul McCartneys handelt, wurde er wie die meisten der Beatles-Songs unter der gemeinsamen Autorschaft Lennon-McCartney veröffentlicht. Das ging auf eine Vereinbarung

zwischen den beiden aus dem Jahr 1962 zurück, nach der grundsätzlich alle Songs unter beider Namen veröffentlicht werden sollten, auch wenn Lennon und McCartney in der Regel unabhängig voneinander arbeiteten. Erst nachdem sich die Band aufgelöst hatte, legten beide offen, wer welchen Anteil an welchem Song hatte, was nicht ohne jahrelange Rechtsstreitigkeiten abging.

BACK IN THE U.S.S.R. wurde als Bestandteil des Doppelalbums *The Beatles* am 22. November 1968 in Großbritannien und drei Tage später in den USA veröffentlicht. Eine Singleauskopplung erschien im März 1969 zunächst nur für den skandinavischen Markt in Dänemark. In Großbritannien gab es den Song erst 1976 auf Single im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Beatles-Kompilationsalbums *Rock'n'Roll Music* (1976).

II. Kontext

Die Beatles befanden sich 1968 auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Ihr Album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club* Band war im Jahr zuvor sowohl zu einem kommerziellen als auch zu einem künstlerischen Meilenstein geworden. Der enorme Druck, den das mit sich brachte, mündete in eine persönliche und künstlerische Krise, die die vier Musiker durch eine mehrwöchige meditative Auszeit in Indien zu bewältigen suchten. Die persönlichen Animositäten ließen sich allerdings auch hier nicht wirklich ausräumen. Das führte bei der Produktion des Doppelalbums *The Beatles* immer wieder zu Spannungen, wie von den beiden Produzenten des Albums, George Martin (*1926) und Chris Thomas (*1947), sowie von den beteiligten Toningenieuren Geoff Emerick (*1946) – der mitten in der Produktion frustriert das Handtuch warf und die Zusammenarbeit mit den Beatles für immer aufkündigte –, Ken Scott (*1947) und Berry Sheffield (*1941) offenbart wurde. So verließ Ringo Starr während der Aufnahme von BACK IN THE U.S.S.R. die Produktion mit der Erklärung, die Mitarbeit in der Band aufzukündigen und blieb für knapp zwei Wochen dem Studio fern, bevor er sich zur weiteren Mitwirkung überreden ließ. Die Konsequenz dieser Turbulenzen und der sich häufenden Unpünktlichkeit oder tageweiser Abwesenheit einzelner Bandmitglieder war eine Produktionsweise, die sich gravierend von den vorangegangenen Alben unterschied und, obwohl den eher misslichen Bedingungen geschuldet, der Band letztlich neue künstlerische Optionen erschloss. So wurden die meisten Songs auf diesem Album aus Overdubs montiert, die separat entstanden, da die vier Musiker zumeist getrennt voneinander in unterschiedlichen Studios des Abbey-Road-Komplexes der EMI aufnahmen. Ihre endgültige Gestalt ergab sich dann aus der Montage der Einzelaufnahmen, anstatt in ihrer Grundgestalt zunächst aufgenommen und dann mit darüber gelegten zusätzlichen Stimmen oder Effekten nur angereichert zu werden. Im Resultat erscheint das Album nicht zuletzt dadurch wie der Gegenpol zu dem *Sgt. Pepper*-Album des Jahres zuvor – statt komplexer Songarchitekturen einfache Liedmuster, statt Songzyklus die Kompilation für sich stehender Einzelsongs, statt dem Bemühen um eine musikalisch-stilistische Ganzheit eine fast schon eklektische Vielfalt an unterschiedlichen Musikstilen, durchwirkt von Stilzitaten wie der besagten Beach-Boys-Hommage in BACK IN THE U.S.S.R.

Auch die äußere Aufmachung ist das Gegenteil des *Sgt. Pepper*-Albums. Der bloße Bandname als ´ ntitel ist ebenso wie das weiße Cover 'ohne' jedes Artwork eine Reminiszenz an die Zeiten vor der .alischen Reise in die psychedelischen Gefilde und die ambitionierten Ausflüge in ein musikalisches

Äquivalent zur Pop Art. Paul McCartney erklärte gegenüber einem Journalisten kurz nach der Veröffentlichung des Albums: “On Sgt. Pepper we had more instrumentation than we’d ever had. More orchestral stuff than we’d ever used before, so it was more of a production. But we didn’t really want to go overboard on that this time, and we’ve tried to play more like a band this time only using instruments when we had to, instead of just using them for the fun of it.” (zit. n. Ryan/Kehew 2008: 474)

III. Analyse

BACK IN THE U.S.S.R. folgt im Aufbau der Strophenliedform, die hier aber mit der zweiunddreißigtaktigen Chorusform des Standardpopsongs (A-A-B-A) kombiniert ist. So folgt dem viertaktigen Intro der wiederholte vierzehntaktige Teil A mit den ersten beiden Textstrophen und ihren sich jeweils unmittelbar anschließenden Refrains. Die dritte Strophe ist musikalisch als Bridge gestaltet, fällt also harmonisch und melodisch aus dem Muster des Songs heraus. Sie bildet zweimal wiederholt mit dem Refrain in der Mitte und einem achttaktigen Gitarrensolo vor dem Refrain die Grundlage für den vierunddreißigtaktigen Mittelteil (B) des Songs, dem sich mit der vierten Strophe noch einmal Teil A anschließt, gefolgt von einem achttaktigen Outro.

Auch die Binnenstruktur des Songs weist eine Ambivalenz zwischen zwei Grundmustern der Popmusik auf. Trotz deutlicher Bluesanklänge in der Melodik basieren Strophe und Refrain weder eindeutig auf den achttaktigen Bausteinen der Liedform (AB) noch auf dem zwölftaktigen Schema des Blues (AAB). Die Strophen bestehen aus zwei identischen, aus zweitaktigen Phrasen aufgebauten Viertaktgruppen (a-b|a-b), was auf die Liedform hinzuweisen scheint. Die zweite der beiden Viertaktgruppen geht im letzten Takt nahtlos in den Refrain über, dessen erster Takt mit dem letzten Takt der Strophe zusammenfällt. Die Überlappung wird durch das synkopierte Auslaufen jeder Viertaktgruppe auf dem letzten Achtel ihres vorletzten Taktes mit übergebundenem ersten Viertel des letzten Taktes ermöglicht. Der Refrain (“I’m back in the U.S.S.R. …”) setzt dann auf dem zweiten Achtel der letzten Viertaktgruppe de facto auftaktig ein. Da die Überlappung von achttaktiger Strophe und sechstaktigem Refrain einen Formteil von irregulären 13 Takten Länge ergäbe, ist dem Refrain ein instrumentaler Zwischentakt angehängt. Damit entsteht eine raffinierte formale Ambivalenz, denn der aus nur leicht variierten drei zweitaktigen melodischen Phrasen bestehende sechstaktige Refrain (c-c’-c”) lässt sich durch die nahtlose Anbindung an die Strophe musikalisch auch als letzte Viertaktgruppe eines zwölftaktigen Bluesschemas (AAB) mit angehängter variierter Wiederholung seiner letzten Zweitaktphrase auffassen: A (a-b) – A (a-b) – B (c-c’) + c”. Dem entspricht auch der Textaufbau mit der Wiederholung der Textzeile “Back in the U.S.S.R”.

Der vierunddreißigtaktige Mittelteil weist ebenfalls eine Ambivalenz zwischen Zwei- und Dreiteilung auf. Der zehntaktigen Bridge des Songs, zusammengesetzt aus zwei identischen Viertaktgruppen im Beach-Boys-Sound plus einer Zweitaktgruppe, ist die dritte Textstrophe zugeordnet. Es folgt ein an die Strophen des A-Teils angelehntes Gitarrensolo, dem sich der Refrain anschließt, bevor die Bridge mit der dritten Textstrophe noch einmal wiederholt wird. Obwohl es sich damit hier um vier distinkte Formteile in der Abfolge C-A”-B-C handelt, entsteht durch die Wiederholung der Bridge dennoch ein dreiteiliger Eindruck.

Ambivalenzen gibt es auch auf anderen Ebenen des Songs. Sie sind ein durchgängig eingesetztes Stilmittel, der diesen eigentlich als Rock’n’Roll-Standard daherkommenden Song, der eine entsprechende

Simplizität vorgibt, dann eben doch mit einer bemerkenswerten Komplexität ausstattet. So spielen in der Harmonik die Akkorde der klassischen Blueskadenz I-IV-V-I eine dominante Rolle. Allerdings erscheint die Subdominante (IV) hier oft im Wechsel mit einem nachgestellten leiterfremden Akkord auf der kleinen Terz (♭III) – in A-Dur, der Tonart des Songs, die Tonika-Variantparallele C-Dur –, bevor mit einer Wiederholung der Subdominante zur Blueskadenz zurückgekehrt wird. Auch in der Melodik findet sich die leiterfremde kleine Terz – c statt cis in A-Dur – durch Tonrepetitionen und Synkopen schon nahezu penetrant hervorgehoben. Das führt zu interessanten harmonischen Querständen mit dissonanten Reibungen in der Melodik und einer scheinbaren Moll-Eintrübung, denn die kleine Terz, das c in A-Dur, gehört zum Mollakkord über dem Grundton a.

Das Metrum wird durch Synkopierung in fast jedem zweiten Takt – melodischer Schwerpunkt auf dem zweiten und fünften Achtel des Viervierteltaktes mit übergebundenem sechsten und siebten Achtel und vorgezogenem Phrasenbeginn auf dem achten Achtel mit Überbindung zum ersten Achtel des folgenden Taktes – in Permanenz buchstäblich “aus dem Takt” gebracht. Beim Übergang zum Mittelteil (B) sind die ersten beiden Zweitaktphrasen des hier überleitenden Refrains auf zwei ebenfalls synkopierte Dreivierteltakte verkürzt. Dabei entsteht zudem ein stotternder Effekt, als ob die Nadel des Plattenspielers in der Rille hängt, da die drei Viertel nur für die ersten drei Worte der Textzeile “Back in the U.S.S.R.” reichen.

Das dichte Arrangement fügt den formalen und strukturellen Ambivalenzen mit einem eigenen klangdramaturgischen Stufenbau noch eine Ebene hinzu. Der Song beginnt in Korrespondenz zum Text mit dem Fade-in eines Düsentriebwerkgeräusches, zu dem Schlagzeug und Gitarren hinzutreten. In der ersten Strophe wird das durchgängig Achtel hämmernde Piano hinzugefügt. Der Refrain addiert Handclaps und eine Hook-artige E-Gitarrenfigur, die Bridge im Beach-Boys-Sound die Background-Vocals. Dem Gitarrensolo sind kurze Gesangseinwürfe hinzugemischt und über die letzte Strophe ist mit der E-Gitarre ein hoher gehaltener Ton (a) an der Grenze zum Geräusch gelegt. Durchgängig ist immer wieder das Düsentriebwerkgeräusch eingeblendet, mit dem der Song auch schließt.

Das Ganze ergibt eine lärmende Ausgelassenheit, die dem um die Zeile “Back in the U.S.S.R.” kreisenden Songtext mit seiner Hommage an die Mädchen aus Moskau und der Ukraine (“Well the Ukraine girls really knock me out / They leave the West behind / And Moscow girls make me sing and shout”) ein gehöriges Maß an Unernst verpasst. Dass der Songtext eine Parodie auf Chuck Berrys *Back in the USA* ist, der mit analogen Sprachbildern die Rückkehr in die USA von einer Flugreise aus dem Ausland feiert, lieferte zumindest denen, die trotz des fast zehnjährigen Abstandes zwischen beiden Songs darum wussten, noch eine zusätzliche Ebene des Schmunzelns.

IV. Rezeption

Obwohl das sogenannte *White Album* inzwischen den bedeutendsten Werken der Beatles zugerechnet wird, löste die künstlerische Kehrtwende mit den vielen Reminiszenzen an den Rock’n’Roll der 1950er Jahre und an die Songs der frühen Beatles gegenüber dem vorangegangenen und hoch gelobten *Sgt. r*-Album bei Erscheinen erhebliche Irritationen aus. Die Reaktion von Kritikern und Fans fiel zunächst mehr als gemischt aus. Die unerwartete Einfachheit der meisten Songs wurde den Beatles als

Konservatismus ausgelegt, das Album selbst häufig als eher uninspiriert und wenig geglückt eingeschätzt. Die Beachtung, die der Eröffnungssong BACK IN THE U.S.S.R dann aber trotz der Zurückhaltung fand, mit der das Album insgesamt aufgenommen wurde, hatte dann auch keinen musikalischen, sondern einen politischen Grund. Sowohl die Neue Linke wie die antikommunistische Rechte sahen in dem Text eine Sympathieerklärung der Beatles an Moskau, von der Linken gefeiert, von der Rechten lautstark verurteilt. In Moskau selbst galt dieser Song offiziell als Ausdruck einer kulturellen Invasion durch den “aggressiven amerikanischen Imperialismus”, wurde aber dort zu einem Underground-Hit, der per Tonband- und Kassettenmitschnitt von Hand zu Hand wanderte.

Trotz des eher verhaltenen Echos gab es schon im Erscheinungsjahr die ersten Cover-Versionen. Der Funk- und Jazzpianist Ramsey Lewis (*1935) und der Jazzpianist Chris Bennett (*1948) veröffentlichten beide eine Version, ohne damit besonders erfolgreich zu sein. Der Twist-Pionier Chubby Checker (*1941) schaffte es mit BACK IN THE U.S.S.R. im Jahr darauf immerhin in die amerikanischen Single-Charts, wenn auch nur auf Platz 82. Im gleichen Jahr brachte der Südstaatenmusiker John Fred Gourrier (1941-2005) mit seiner Band John Fred & His Playboy Band in Louisiana eine Swamp-Pop-Version auf dem Markt, die zum lokalen Hit wurde. Zehn Jahre später gab es eine Hardcore Punk-Version von den kalifornischen Dead Kennedys, aufgenommenen 1979 während eines Live-Auftritts in San Francisco, veröffentlicht jedoch erst 15 Jahre später. Eine A-cappella-Fassung nahm 1986 das zwischen Klassik, Pop und Jazz angesiedelte britische Vokalsextett The King’s Singers auf. Live-Versionen des Songs finden sich auf den entsprechenden Alben von Pianist und Singer-Songwriter Billy Joel (*1949), den Pionieren der kalifornischen Surf Music Jan and Dean, der britischen Pub Rock-Band The Inmates, der finnischen Folkrock-Band Leningrad Cowboys, der Doom Metal-Band Type O Negative und der Hard Rock-Band Guns N’ Roses. Auch das Metal-Kompilationsalbum *Butchering the Beatles* (2006) ist an dem Song nicht vorbeigekommen, eingespielt von Lemmy Kilmister (1945-2015), Lead Vokalist und Bassist der britischen Heavy Metal-Band Motörhead. 1992 nahm der japanische Singer-Songwriter Tomoyasu Hotei (*1962) den Song in sein Album mit Rock’n’Roll-Cover auf. Und schließlich findet sich auch auf dem Tribute-Album *Top Musicians Play the Beatles* eine Version, eingespielt von der Southern Rock-Band Molly Hatchet. *We’ve Arrived! (And to Prove It We’re Here)* der Rutles ist eine Parodie auf BACK IN THE U.S.S.R.

PETER WICKE

Credits

Gesang, Background-Gesang, Bassgitarre, Lead Gitarre, Piano, Handclaps, Schlagzeug, Percussion: Paul McCartney
Background-Gesang, Bassgitarre, Lead Gitarre, Handclaps, Schlagzeug, Percussion: John Lennon
Background-Gesang, Bassgitarre, Lead Gitarre, Handclaps, Schlagzeug, Percussion: George Harrison
· George Martin
uzenten: George Martin, Chris Thomas

Toningenieur: Kent Scott

Recordings

- The Beatles. “Back in the U.S.S.R.”. On: *The Beatles*, 1968, Apple Records, PCS 7067/8, UK (2xVinyl/Album).
- The Beatles. “Back in the U.S.S.R. / Don’t Pass Me By”, 1969, Apple Records, SD 6061, DK (Vinyl/Single).
- The Beatles. “Back in the U.S.S.R. / Twist and Shout”, 1976, Parlophone, R 6016, UK (Vinyl/Single).
- The Beatles. “Back in the U.S.S.R.”. On: *White Album Sessions*, 1991, Chapter One, CO25151/52, Italy (2xCD).

Covers

- Cliff Bennett and His Band. “Back in the U.S.S.R. / This Man”, 1968, Odéon, FO 146, France (Vinyl/Single).
- Ramsey Lewis. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Mother Nature’s Son*, 1968, Cadet Records, LPS-821, USA (Vinyl/Album).
- Chubby Checker. “Back in the U.S.S.R. / Windy Cream”, 1969, Buddah Records, BDA 100, US (Vinyl/Single).
- John Fred and His Playboy Band. “Silly Sarah Carter (Eating on a Moonpie) / Back in the U.S.S.R.”, 1959, Uni Records, 55135, USA (Vinyl/Single).
- Dead Kennedys. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Live at the Deaf Club*, 2004 (1979), Decay Music, DKS-15, UK (CD/Album).
- The King’s Singers. “Back in the U.S.S.R.”. On: *The Beatles Connection*, 1986, EMI, CDC 7 495562, UK (CD/Album).
- Jan & Dean. “Back in the U.S.S.R.”. On: *One Summer Night/Live*, 1982, Rhino Records, RNDA 1498, USA (2xVinyl/Album).
- Billy Joel. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Концерт*, 1987, Columbia, C2X 40996, USA (2xVinyl/Album).
- The Inmates. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Meet the Beatles (Live in Paris)*, 1987, Mute Sonet France/Virgin, 30108, FR (CD/Album).
- Leningrad Cowboys. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Live in Prowinzz*, 1992, Plutonium, PLUTO 7002-CD, Finland (CD/Album).
- Type O Negative. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Day Tripper*, 2000, Not on Label (Type O Negative), RR 11786-2, USA (CD/Album).
- Guns N’ Roses. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Inland Invasion*, 2006, Lost And Found LAF 309/310, JP (2xCD/Album).
- Lemmy. “Back in the U.S.S.R.”. On: Various*, Butchering The Beatles – A Headbashing Tribute*, 2006, ↄestless Records, REST 73801, USA (CD/Compilation).
  ↄtei. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Modern Times Rock’n’Roll*, 2009, Virgin, TOCT-26920, JP (CD/

Album).

- Molly Hatchet. “Back in the U.S.S.R.”. On: Various, *Top Musicians Play The Beatles*, 2012, United Audio Entertainment, PFB95202, EU (CD/Compilation).
- The Rutles. “Back in the U.S.S.R.”. On: *Archaeology*, 1996, Virgin, CDVUSX 119, 7243 8 42200 2 0, UK (CD/Album).

References

- Emerick, Geoff (with Howard Massey): *Here, There and Everywhere. My Life Recording the Music of The Beatles.* London: Gotham Books 2006.
- Harry, Bill: *The Ultimate Beatles Encyclopedia.* London: Virgin Books 1992.
- Quantick, David: Revolution. *The Making of The Beatles’ White Album.* Chicago: A Capella 2002.
- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Recording Sessions.* London: Harmony Books 1988.
- Ryan, Kevin/Kehew, Brian: *Recording The Beatles – The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums.* Houston: Curvebender Publishing, TX, 2008.
- Scott, Ken (with B. Owsinski): *Abbey Road to Ziggy Stardust.* Los Angeles: Alfred Music Publishing 2012.
- Turner, Steve: *The Beatles. The Stories Behind the Songs 1967-1970.* London: Carlton Books 2009.

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=kHD5nd3QLTg [15.12. 2015].
- https://www.youtube.com/watch?v=3pvXRl21lB8 (Live-Version) [15.12. 2015].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Back in the U.S.S.R. (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/backintheussr, 03/2017.

Print

Die Toten Hosen **1999**

Bayern

BAYERN ist ein satirischer Fußballsong der Düsseldorfer Punk-Rock-Band Die Toten Hosen, der gegen den erfolgreichsten und finanzkräftigsten deutschen Fußballverein FC Bayern München polemisiert.

I. Entstehungsgeschichte

Den Song BAYERN schrieb der Tote-Hosen-Sänger Campino zusammen mit dem in der deutschsprachigen Rockszene als Liedermacher bekannten Funny van Dannen (dessen Songs unter anderem von Udo Lindenberg gecovert wurden) für das Album *Unsterblich. Unsterblich* ist das neunte Studioalbum der 1982 gegründeten Band bzw. das elfte, wenn die beiden zwischenzeitlich unter dem Pseudonym “Die Roten Rosen” veröffentlichten Alben mitgezählt werden. Es wurde von August bis November 1999 im Studio Dierks in Stommeln nordwestlich von Köln aufgenommen und am 6. Dezember 1999 veröffentlicht. Einen Tag zuvor war das Album bereits beim Radiosender EinsLive vorgestellt worden. Während der Produktionsphase fand in der Band der bisher letzte Besetzungswechsel statt, nämlich am Schlagzeug, da der ehemalige Schlagzeuger Wolfgang Rohde aufgrund von Bandscheibenproblemen ausschied. Dieser spielte allerdings neben BAYERN noch drei weitere Songs für das Album ein, während sein Roadie Stephen “Vom” Ritchie die anderen Stücke übernahm und seitdem Schlagzeuger der Band ist (vgl. Skai 2007: 58–61; 102 f.).

In einer vom Aufbau her etwas abgeänderten Version wurde BAYERN am 10. April 2000 als sogenannte Tipp-Kick-Version (Maxi-Single-Auskopplung) veröffentlicht. Neben BAYERN sind auf der Maxi-Single die Songs “Lass doch mal Dampf ab”, “Hang on Sloopy” sowie eine Version der international bekannten Fußballhymne “You’ll Never Walk Alone” zu hören. Im Kontext der Maxi-Single-Veröffentlichung wurde ein Videoclip unter der Regie von Peter Thorwarth (*Bang Boom Bang*) auf dem Bolzplatz von Alemannia 08 in Düsseldorf-Flingern aufgenommen.

II. Kontext

Der Text von BAYERN nimmt auf satirische Weise den finanziell und sportlich erfolgreichsten deutschen Fußballverein FC Bayern München unter Beschuss. In Zeilen wie “Was für Eltern muss man haben, um so verdorben zu sein, einen Vertrag zu unterschreiben, bei diesem Scheißverein?” wird Spielern und Vereinsmitgliedern Charakterschwäche unterstellt. Als Schmähliedknüpft BAYERN an die Tradition des aus Kaiserslautern kommenden und deutschlandweit bekannt gewordenen Anti-Bayern-Fangesangs “Zieht den Bayern die Lederhosen aus” an und zog wiederum weitere Anti-Bayern-Songs im Bereich der satirischen Popmusik nach sich. So veröffentlichte 2001 die Rockband Die Schröders auf dem Album *Das ist kein Ponyhof* den Song “Bayern hat verloren”, Otto Waalkes sang mit der Melodie von Simon und Garfunkels “El Condor Pasa” das “Anti-Bayern-Lied” und Ingo Appelt veröffentlichte 2005 auf dem

Album *Superstar* den Song “Du bist ein Hoeness”. In den Jahren von 1999 bis 2001 war außerdem die Website www.antibayern.de aktiv, auf der neben einer Auswahl an Anti-Bayern-Songs auch zahlreiche Videoclips, Presseartikel und Anti-Bayern-Witze sowie Spielberichte von sämtlichen Niederlagen (und unentschiedenen Partien) des FC Bayern München veröffentlicht wurden.

Die Entstehung und Veröffentlichung von BAYERN hängt, anders als vielleicht erwartet, nicht mit einer besonders spektakulären Spielerverpflichtung in der Sommerpause 1999 zusammen. Zwar verpflichtete der Verein zur Saison 1999/2000 einige neue Spieler, allerdings trifft auf keinen dieser Spieler die in dem Lied als mustergültig erklärte Trias von Attributen zu (20-jährig, supertalentiert, Länderspielerfahrung für Deutschland). Dennoch war der Zeitpunkt der Veröffentlichung kaum zufällig, da der Rekordmeister in der Vorsaison 1998/99 die Fußballbundesliga dominiert hatte und mit 15 Punkten Vorsprung (damaliger Rekord) Deutscher Meister geworden war. Was für die Anhängerschaft des FC Bayern München Grund zur Freude war, bedeutete für viele andere Fußballfans im Land eine zumindest in der Frage der Meisterschaftsvergabe langweilige Saison.

Als stichelnde Erinnerung an das 1999 verlorene Finale der Champions League kann der Text der zweiten Strophe verstanden werden (“und Real Madrid hätte schon angeklopft, und die Jungs aus Manchester”). Real Madrid war der unterlegene Halbfinalgegner (und Vorjahressieger der Champions League) und Manchester United der siegreiche Finalgegner gegen die Bayern. Da es sich bei beiden Vereinen allerdings auch um die jeweiligen Rekordmeister Spaniens und Englands handelt, ist die Erwähnung nicht zwingend in den Kontext der vorangegangenen Champions-League-Saison zu stellen und kann auch lediglich für die internationale Nachfrage nach dem fiktiven Fußballspieler der zweiten Strophe stehen.

III. Analyse

Der 4/4-taktige Rock-Song steht in E-Dur, hat ein Tempo von 136 bpm und dauert 4:16 Minuten. Gegenüber der Album-Version, die auch im Musikvideo erklingt, wurde der Song für die Single-Auskopplung im Aufbau dahingehend verändert, dass die hymnische Schlusszeile der Album-Version (“Wir würden nie zum FC Bayern München gehn”) in der Single bereits zweimal vorher erklingt und dadurch den Charakter eines Refrains annimmt (die Album-Version ist dagegen strenggenommen Refrain-los). Gemein haben beide Versionen, dass sie mit einem ruhigen, viertaktigen Gitarren-Intro (mit Hi-Hat-Backbeat) beginnen, auf welches eine 16-taktige Strophe (A) folgt (“Es gibt nicht viel auf dieser Welt, woran man sich halten kann”). In dieser ersten Strophe ist lediglich Campinos Gesang mit einer aus dem Intro unverändert bleibenden Begleitung (Gitarre und Hi-Hat) zu hören. Die ruhige Atmosphäre im Zusammenspiel mit einem sehr allgemein gehaltenen Text, der noch keinerlei Bezüge zum Thema Fußball aufweist, lässt die Hörer*innen zunächst noch im Unklaren, worauf der Song eigentlich hinauswill.

Klärung bringen die folgenden 10 Takte (B) (“Es kann so viel passieren […] nie im Leben würde ich zu Bayern geh’n”), die durch das Einsetzen der Rhythmusgitarre und eine energischere Stimmgebung Campinos klanglich etwas hervorgehoben werden. Zur zweiten Strophe (A’) (“Ich meine, wenn ich 20 wär”) setzt das Schlagzeug mit einem einfachen Rockrhythmus (durchlaufende Achtel auf der Hi-Hat, Bassdrum auf den Zählzeiten 1, 2+ und 3, Snare auf 2 und 4) ein, was ebenfalls zu einer weiteren Steigerung führt. Es folgt erneut der B-Teil, jedoch mit anderem Text (B’) (“Ich würde meine Tür nicht

öffnen"). In der Maxi-Version des Songs ertönt danach der 8-taktige Refrain (C) ("Wir würden nie zum FC Bayern München geh'n!"), während in der Album-Version dieser Teil fehlt. Bei beiden Versionen wird dann mit einer 10-taktigen Bridge (D) ("Das wollen wir nur mal klarstellen") ein 16-taktiges Gitarrensolo (E) eingeleitet. Es folgt die zweite Bridge (D') ("Muss denn sowas wirklich sein"), welche in der Maxi-Version zum Refrain (C) überleitet. In der Album-Version dagegen folgt erneut der 10-taktige Formteil (B") ("Es kann so viel passieren"), welcher wiederum in der Maxi-Version fehlt. Mit dem Text "Was für Eltern muss man haben" folgt ein weiteres Mal der B-Teil (B"('')). In der Album-Version erklingt danach nun endlich das aus der Maxi-Version als Refrain bereits bekannte "Wir würden nie zum FC Bayern München gehn!" (C) und wird dreimal wiederholt und allmählich ausgeblendet. In der Maxi-Version wird (C) hier nur einmal wiederholt, bevor der Song mit dem von der Gitarre gespielten Schlussakkord der I. Stufe zu Beginn des nächsten Taktes ein klares Ende erhält. Der gegenüber der Album-Version (Intro-A-B-A'-B'-D-E-D'-B"-B"'-3xC-Fade-Out) abgeänderte Aufbau der Maxi-Version (Intro-A-B-A'-B'-C-D-E-D'-C-B"-C-C-Schlussakkord) hat sich bei Konzerten durchgesetzt, wobei der Refrain "Wir würden nie zum FC Bayern München gehen!" besonders leidenschaftlich vom Publikum mitgesungen wird.

Das in Düsseldorf-Flingern gedrehte Musikvideo steht im krassen Gegensatz zu Habitus und Renommee des FC Bayern. Sowohl die Filmqualität (35-Millimeter-Film) als auch die Szenen des Videos (ein schlammiger Bolzplatz, auf dem die Band und einige Fans frei von Taktik, Regeln und Mannschaftseinteilungen Fußball spielen sowie das anschließende Punk-Konzert im Vereinskeller) sollen vor allem Amateurhaftigkeit zum Ausdruck bringen (Thorwarth 2019).

IV. Rezeption

Uli Hoeneß, der damalige Manager des FC Bayern, ist die einzige Person, die im Song erwähnt wird. Ein Kommentar von ihm zu dem Song ließ nicht lange auf sich warten und ist mit dem Zitat "Das ist der Dreck, an dem unsere Gesellschaft irgendwann ersticken wird" überliefert (Oltermann 2007: 114–115). Dieses Zitat wiederum wird im Musikvideo aufgegriffen. Der eigentliche Clip wird von zwei ca. zehnsekündigen Videosequenzen gerahmt, in denen ein Hoeneß-Double zu sehen ist. In der ersten Sequenz öffnet das Double ein an die Adresse des FC Bayern gesendetes Paket mit dem Absender "DTH Düsseldorf", entnimmt eine VHS-Videokassette mit der Aufschrift "Lieben Gruß an den F.C.B" und spielt diese dann mit einem Videoplayer ab. Der eigentliche Musikclip beginnt danach. Am Ende des Clips winken die Bandmitglieder in die Kamera und richten Grüße an Hoeneß aus. Das Double schaltet daraufhin den Videoplayer aus und spricht das obengenannte Zitat sinngemäß mit ausgestrecktem Zeigefinger in Richtung Bildschirm.

An Aktualität gewinnt der Song jeweils dann, wenn Transfers junger deutscher Nationalspieler zum FC Bayern bekannt werden. Bei den Transfers von Manuel Neuer 2009 (vorher Torwart des FC Schalke 04) und Mario Götze 2013 (Mittelfeldspieler bei Borussia Dortmund) erreichten YouTube-Videos, die Szenen der jeweiligen Spieler mit dem Song BAYERN unterlegten, teilweise sechsstellige Klick-Zahlen.

BAYERN gehört seit der Veröffentlichung zum Konzert-Repertoire der Band und wird bei Auftritten häufig [illegible]ndardisierte Weise angekündigt: Nach Kommentaren zur aktuellen Situation des Fußballvereins der K[illegible]ertstadt sowie von Fortuna Düsseldorf (Wohnort der Band) wird entweder auf die aktuelle Dominanz

oder Schwächephase oder die aktuellen Transfers des Vereins hingewiesen. Häufig werden die Worte “Liebe” und “Gott” der ersten Strophe durch “Fortuna” und den Vereinsnamen der Konzertstadt ausgetauscht. Bei den Konzerten 2013 wurde außerdem in der Zeile “Ich meine, wenn ich 20 wär” das Alter des Spielers durch den Namen Mario Götze ausgetauscht. Dem möglichen Vorwurf, die Toten Hosen würden sich mit dem Song den Fußballfans vor Ort anbiedern, tritt die Band mit ihrer Performance in München entgegen, die ebenso wenig vom Schema abweicht und entsprechend oft von einem gellenden Pfeifkonzert begleitet wird. Die Selbstanzeige wegen Steuerhinterziehung von Uli Hoeneß im Januar 2013 und dessen Verurteilung im März 2014 liefern seitdem zusätzlich Stoff für Campino, den Song auf Konzerten anzukündigen.

CHRISTOPH BAATHE

Credits

Gesang: Campino (Andreas Frege)
Gitarre: Breiti (Michael Breitkopf), Kuddel (Andreas von Holst)
Bass: Andi (Andreas Meurer)
Schlagzeug: Wölli (Wolfgang Rohde)
Text + Musik: Funny van Dannen, Andreas Frege
Produzent: Die Toten Hosen, John Caffery
Label: Jochens Kleine Plattenfirma (JKP) – JKP 35
Aufnahme: August bis November 1999 im Studio Dierks, Stommeln
Veröffentlichung: 6. Dezember 1999
Länge: 4:16 (Album Version)
Video-Clip (Hoeneß-Version): 4:39

Recordings

- Die Roten Rosen. “Never Mind The Hosen Here’s Die Roten Rosen (Aus Düsseldorf)”, 1987, Virgin, Rosenkopf, Deutschland (CD, Album).
- Die Roten Rosen. “Wir Warten Auf’s Christkind”, 1998, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP), EastWest, Deutschland (CD, Album).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Unsterblich*, 1999, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP), JKP 35, Deutschland (CD, Album).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Unsterblich*, 1999, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP)/Universal, JKP 35, 064 153-2, Polen (CD, Album).
- Die Toten Hosen. “Bayern (Tipp-Kick Version)”. On: *Bayern*, 10. April 2000, Jochens Kleine attenfirma (JKP), JKP 40, Deutschland (CD, Maxi-Single, Jewelcase).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Reich & Sexy II*, 2002, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP)/EastWest

Records GmbH, JKP 35, 5245-08988-2, Deutschland (CD, Compilation).

- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Reich & Sexy II*, 2002, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP)/EastWest Records GmbH, JKP 57, 5245-08978-2, Deutschland (2 x CD, Compilation, Digipak).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Reich & Sexy II*, 2002, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP), JKP 57, Deutschland (4 x Vinyl, LP, Compilation).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Heimspiel: Die Toten Hosen Live in Düsseldorf*, 2005, Warner Musik Group Germany (DVD).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On: *Unsterblich Jubiläumsedition*, 2007, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP), JKP 35 Deutschland (CD, Album, Remastered, Digi).
- Die Toten Hosen. “Bayern”. On*: All die ganzen Jahre: Best Of*, 2012, Musicbrokers MBB20090, Argentinien (CD, Album).
- Various. “Bayern”. On: *Videocompilation #2 April 2000*, 2000, WEA Records, (VHS, Compilation, Promo).

References

- O.A.: “Interview mit Peter Thorwarth”. In: Archive, 2000. URL: http://archive.is/RZsQ#selection-349.223-349.337 [25.02.2019].
- Skai, Hollow: Die Toten Hosen. Höfen: Koch International GmbH/Hannibal 2007.
- Oltermann, Philip: “Fußball-Rivalität in England. ‘Versteh doch, Papa, ich hasse sie wirklich'”. In: Spiegel-Online, 15.12.2007. URL: http://www.spiegel.de/sport/fussball/fussball-rivalitaet-in-england-versteh-doch-papa-ich-hasse-sie-wirklich-a-523174.html [14.11.2024].
- Homepage der Band. URL: http://www.dietotenhosen.de/diskographie/musik/die-00er/2000/bayern [1.3.2022].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiss at the University of Music, Theatre and Media Hannover.
All contributions by Christoph Baathe

Citation

Christoph Baathe: “Bayern (Die Toten Hosen)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/bayern, 11/2024.

Print

The Ronettes **1963**

Be My Baby

BE MY BABY war 1963 der erste Hit der New Yorker Girlgroup The Ronettes.

I. Entstehungsgeschichte

BE MY BABY ist ein Song von Jeff Barry (*1938), seiner damaligen Ehefrau Ellie Greenwich (1940-2009) und Phil Spector (*1939), der den Song auch produzierte. Spector kam Anfang 1963 mit den Ronettes, damals noch Ronnie and the Relatives, in Kontakt. Das Trio Veronica Bennett (*1943), ihre Schwester Estelle Bennett (1941-2009) und beider Cousine Nedra Talley (*1946) hatten sich nach einem glücklosen Start bei Colpix Records an Spector gewandt, dem mit seinen Philles Records und “He’s a Rebel” der Chrystals 1962 ein spektakulärer Nummer-1-Hit mit einer Girlgroup gelungen war. Spector, mit 22 Jahren jüngster Labeleigentümer und Produzent in den USA und auf dem Weg zum Pop-Tycoon, nahm das Trio unter Vertrag. Mit Barry und Greenwich als Autorenteam hatte er 1962 begonnen, den Girlgroup-Sound zu kreieren. Die Ronettes passten zwar perfekt ins Programm, aber Spector scheute sich, den Crystals, die 1963 mit “Da Doo Ron Ron” einen weiteren großen Hit hatten, Konkurrenz zu machen. So lehnte er es nicht nur ab, die erste für Philles Records entstandene Aufnahme der Ronettes zu veröffentlichen, er ließ vier weitere Aufnahmen mit ihnen unter dem Namen der Crystals laufen. Im Juli 1963 nahm er sich dann aber der Ronettes als Produzent an, um mit ihnen BE MY BABY aufzunehmen.

Die Aufnahme entstand in den Gold Star Sound Studios in Los Angeles, die durch ihren von zwei innovativen Echokammern und dem Eigenbau-Equipment der Eigentümer geprägten Sound legendär waren. Allerdings ist das einzige Mitglied der Ronettes, das auf der Aufnahme zu hören ist, Veronica Bennett, zwischen 1968 und 1974 Phil Spectors Ehefrau und seither als Ronette Spector bekannt. Es brauchte über vierzig Takes und mehrere Tage – für die damalige Zeit ein enormer Aufwand –, bevor Spector dem schlichten Zweieinhalbminuten-Song ein Klanggewand verpasst hatte, das als eines der ersten Beispiele für sein “Wall of Sound”-Konzept Geschichte machte. Die Single mit dem Phil-Spector-Song “Tedesco and Pitman” auf der Rückseite erschien im August 1963.

II. Kontext

Die Ronettes stehen neben Gruppen wie den Chantels, den Shirelles, den Crystals oder den Supremes für eine Entwicklung, die als Girlgroup-Sound bekannt geworden ist und das Musikgeschehen in den USA zwischen dem Auslaufen des Rock’n’Roll Ende der 1950er Jahre und dem Auftauchen der Beatles mit der sich anschließenden sogenannten British Invasion nahezu unangefochten dominierte. Über 750 verschiedene weibliche Vokalgruppen in Trio- oder Quartettbesetzung haben bis 1966 ihre Spuren in den Billboard-Charts mit mindestens einem Hit hinterlassen, den Shirelles gelang das 26 Mal, den Ronettes

achtmal. Die Supremes brachten es sogar auf zwölf Nummer-1-Hits in dieser Zeitspanne. Die Gründe für die unerwartete Popularität dieser Mischung aus afroamerikanischem Doo-Wop der späten 1940er und frühen 1950er Jahre, Rock'n'Roll der 1950er Jahre und Mainstream-Pop sind vielschichtig. Sie haben sowohl mit einem sich verändernden Frauenbild in der Teenager-Kultur der weißen Mittelschichten als auch mit der Ausrichtung der Musikindustrie auf die Musikbedürfnisse Heranwachsender zu tun. Hinter beidem stand als treibender Faktor die Konsumgüterindustrie, die in den 1950er Jahren für den neu entdeckten Teenagermarkt entsprechende Konsumentenleitbilder formierte und in der Werbung weibliche Teenager als selbstbewusste Subjekte ihrer eigenen (Konsum-)Wünsche präsentierte. Das zog in allen Bereichen der Massenkultur, vom Kino bis zur Musik, Produkte nach sich, die diesem Trend folgten.

III. Analyse

Der zweieinhalbminütige Song mit seinen zwei Textstrophen ist in klassischer Manier aufgebaut und folgt der Tradition des amerikanischen Popsongs. An die viertaktige Einleitung schließt sich mit sechzehn Takten der Verse für die Textstrophe und mit acht Takten der dem Refrain vorbehaltene Chorus an. Verse und Chorus fungieren als Formteil A des Songs und werden mit der zweiten Strophe wiederholt. Dem klassischen Muster des AABA-Aufbaus folgend liefert die sechzehntaktige Bridge (B) mit der in die Streicher verlagerten Wiederholung der acht Takte des Verse einen Kontrast. Der sich um der Symmetrie willen anschließende achttaktige Chorus ist wieder vokal. Die Reprise setzt mit dem zweitaktigen Schlagzeug/Perkussion-Solo des Anfangs ein, geht dann aber sofort in den zweimal wiederholten achttaktigen Chorus über, mit dem der Song in einem Fade-out endet. Abweichend von der Standardform ist lediglich die Verkürzung der Formteile von den sonst üblichen 32 Takten auf 24. Die Binnenstruktur der Songarchitektur folgt dabei wieder dem klassischen Acht-Takte-Schema, wobei jeder Achttakter zweigeteilt ist. Die beiden Viertaktgruppen der Achttakter sind jeweils aus eintaktigen melodischen Phrasen aufgebaut ist. Insgesamt ergibt sich damit der folgende Gesamtaufbau:

Intro — **A** ([a+b][a+b] – [c+c'] [c'+d]) — **A** ([a+b][a+b] – [c+c'] [c'+d]) — **B** ([a(instr.) + b(instr.)] – [c+c'] [c'+d]) — Solo/Break — **A'** [(c+c'] [c'+d] – [c+c'] [c'+d] – [c+c'] [c'+d]) … Fade-out

Harmonisch bewegt sich der Song zwischen Tonika, Dominante und Subdominante, mit einem gelegentlichen Ausweichen in die terzverwandten Mediantakkorde. Und auch die Melodik, die sich in einfachen Tonschritten im Rahmen einer Quinte entfaltet, bietet wenig Überraschendes. Was den Song so bemerkenswert macht und für viele nachfolgende Produktionen zum Vorbild hat werden lassen, ist das Klangdesign.

Die Aufnahme ist die erste, bei der Spector mit Unterstützung des Arrangeurs Jack Nitzsche (1937-2000) und des Toningenieurs Larry Levine (1928-2008) mit seinem als "Wall of Sound" bekannt gewordenen Klangdesign experimentierte. Dabei werden die Instrumente akustisch nicht voneinander isoliert, um sie jeweils kontrolliert und ohne Übersprecheffekte (Durchschlagen des Klangs auf benachbarte Mikrofone) aufnehmen zu können, sondern im Gegenteil, es wird ein Klangfeld aufgebaut, das die Interferenzerscheinungen im Raum nicht nur bewusst in die Aufnahme einbaut, sondern mittels ammern sogar noch verstärkt. Die für Phil Spectors "Wall of Sound" charakteristischen und eigentlich unnötigen Mehrfachbesetzungen von Instrumenten – vier Pianos, vier Gitarren, zwei

Bassgitarren, zwei Schlagzeugsets – dienen einzig dem Zweck, das Klanggeschehen im Raum zu verdichten. Das maßgefertigte 12-Kanal-Mischpult des Studios, eines der ersten seiner Art, ließ dennoch eine kontrollierte Aufnahme zu. Produziert wurde der Song, wie den Session-Tapes zu entnehmen, in der damals üblichen Drei-Spur-Technik in mono. Bass und Schlagzeug sind jeweils auf einer separaten Spur von den anderen Instrumenten getrennt aufgenommen, von Spector dann auf eine Spur eines zweiten Bandes heruntergemischt, dessen beide verbleibenden Spuren dem Gesang vorbehalten blieben.

Eine besondere Rolle spielt in Spectors Klangkonzept die Mikrofonierung, die in Verbindung mit einer virtuosen Handhabung von Echoeffekten von einer Detailbessenheit zeugt, wie sie bis dahin in den Aufnahmestudios unbekannt war. Allein die einleitenden Takte des Intros sind von Spektor durch die spezielle Art der Mikrofonierung in ein überaus kunstvolles Klanggebilde verwandelt worden. Der Rhythm&Blues-Beat im Schlagzeug ist durch einen massiven Echoeffekt insbesondere auf der Snare-Drum in ein höhlenartiges Ambiente versetzt. Die Bass Drum ist zusätzlich direkt mikrofoniert und der Echoeffekt hier nur hinzugemischt, was ihr eine deutlichere klangliche Kontur gibt. Woodblock, Tambourine und Handclaps sind dagegen nur indirekt, mit dem Raumton aufgenommen, wirken dadurch wie aus einer Distanz gespielt. Die in Takt 3 hinzukommenden Shakers, die Kastagnetten auf dem letzten Viertel des Taktes und die Akkorde des Pianos sind zunächst direkt mikrofoniert. Mit Einsetzen der Gesangsstimme in Takt 5 wechselt die Mikrofonierung auf den Raumklang, also auf eine indirekte Aufnahme, was die Instrumente wie auf einer virtuellen Bühne scheinbar in den Hintergrund rückt, während die nahmikrofonierte Singstimme in den Vordergrund tritt; durch Verkürzung der Nachklingzeit mittels Schallabsorbern im Studio ist der Eindruck der Nähe noch unterstützt.

Auf diese Weise ist das Klangdesign erstmals von der Nachahmung der akustischen Gegegebenheit “natürlicher” Räume, von dem Versuch, die klangliche Atmosphäre der Live-Aufführung im Studio zu rekonstruieren, gelöst. Spectors Klangdesign ist nach den physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Akustik schlechterdings unmöglich, da “hallige” und “trockene” Klänge akustisch nicht zugleich auftreten können. Spector eröffnete damit ein Universum der Klanggestaltung, das in den folgenden Jahren immer wichtiger werden sollte und die Popmusik bis heute prägt.

IV. Rezeption

Nicht zuletzt dank des massiven Radio-Airplays erreichte BE MY BABY noch im Erscheinungsmonat August 1963 Platz zwei der US Billboard Charts, wo sich die Single 13 Wochen lang hielt. Barbara Cane, Vizepräsidentin der US-Urheberrechtsgesellschaft BMI, erklärte 2013 aus Anlass des fünfzigjährigen Jubiläums des Songs, dass er in diesen 50 Jahren mehr als 3,9 Millionen Mal in Rundfunk und Fernsehen präsent war, was aneinandergereiht eine Spieldauer von 17 Jahren ergibt (vgl. Spitz 2013). Diese Omnipräsenz des Originals hat es Cover-Versionen sehr schwer gemacht, weshalb sie vergleichsweise rar geblieben sind. 1964 kam der damaligen Praxis entsprechend, internationale Hits in deutschsprachigen Cover-Versionen zu veröffentlichen, für den deutschen Markt eine Version mit der Tübinger Schlagersängerin Suzanne Doucet (*1944) als *Sei mein Baby* heraus. Der kanadische Sänger ´ Kim (*1946) landete 1970 mit BE MY BABY einen moderaten Hit. Brian Wilson (*1942), ˛ründer und musikalischer Kopf der Beach Boys, sah in Komposition und Klangdesign des Songs

ein großes Vorbild für seine eigene Arbeit als Songschreiber und Produzent (vgl. Howard 2004: 55) und entwickelte eine regelrechte Obsession für den Song, den er über 1000 Mal gehört haben will (vgl. Spitz 2013). In seinen Live-Auftritten fehlte der Song dann auch nie. Auf Tonträger existiert neben einer Reihe illegaler Bootleg-Veröffentlichungen allerdings nur der Mitschnitt einer Veranstaltung aus dem Jahr 2000 aus dem Roxy Theatre in West Hollywood. Die Beach Boys nahmen 1980 eine Version des Songs auf, die 1981 unter dem Namen von Mike Love (*1941), ebenfalls Gründungsmitglied der Beach Boys und Leadsänger der Band, auf dessen Solo-Album *Looking Back with Love* erschienen ist. 2013 brachte die amerikanische Sängerin Leslie Grace (*1995) eine Salsa-Version von BE MY BABY heraus, die für den Premios Juventud Award nominiert war, in der spanischsprachigen Welt ein renommierter publikumsbasierter Preis.

Der amerikanische Filmregisseur Martin Scorsese (*1942) benutzte BE MY BABY 1973 als Titelmelodie für seinen Film *Mean Streets* (Hexenkessel).

2006 wurde der Song von der amerikanischen Library of Congress als eine von 25 Aufnahmen für das Jahr 1963 in das National Recording Registry aufgenommen, eine Liste, in der das offizielle musikalische Erbe der USA verzeichnet ist.

PETER WICKE

Credits

Gesang: Ronnie Spector
Background-Gesang: Sonny Bono, Cher, Ellie Greenwich, Darlene Love, Fanita James, Gracia Nitzsche, Bobby Sheen, Nino Tempo
Piano: Don Randi, Larry Knechtel, Al DeLory, Leon Russell
Saxofon: Steve Douglas, Jay Migliori
Posaune: Louis Blackburn
Gitarre: Bill Pitman, Michael Deasy, Dennis Budimir, Glen Campbell
Bassgitarre: Ray Pohlman, Tommy Tedesco
Bass: Carol Kaye, Ray Pohlman
Schlagzeug: Hal Blaine, Earl Palmer
Percussion: Frank Capp
Arrangement: Jack Nitzsche
Toningenieur: Larry Levine
Produktion: Phil Spector

dings

- The Ronettes. “Be My Baby / Tedesco and Pitman”, 1963, Phillies Records, Phil 116, USA (Vinyl/Single).

Covers

- Suzanne Doucet. “Das geht doch keinen etwas an / Sei mein Baby”, 1964, Metronome, M 401, BRD (Vinyl/Single).
- Brian Wilson. “Be My Baby”. On: *Live at the Roxy Theatre*, 2000, BriMel Records, Brimel 1001, USA (2xCD/Compilation).
- Mike Love. “Be My Baby”. On: *Looking Back with Love*, 1981, The Boardwalk Entertainment Co, NB1 33242, USA (Vinyl/Album).
- Andy Kim. “Be My Baby / Love That Little Woman”, 1970, Steed Records, STA-729, USA (Vinyl/Single).
- Leslie Grace. “Be My Baby”. On: *Leslie Grace*, 2003, Top Stop Music/Sony Music Entertainment, 85547300214, USA (CD/Album).

References

- Buskin, Richard: Classic Tracks: The Ronettes ‘Be My Baby’. In: *Sound on Sound* 4 (2007).
- Howard, David N.: *Sonic Alchemy: Visionary Music Producers and Their Maverick Recordings*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard 2004.
- Levine, Larry: “Rock and Roll – In the Groove – Interview with Larry Levine”. In: WGBH open vault, 1995. URL: http://openvault.wgbh.org/catalog/V_789E40077C6F49268E4579EB7FA8E888 [6.2.2017].
- Spector, Ronnie: *Be My Baby*. New York: Macmillan 1991.
- Spitz, Marc: “Still Tingling Spines, 50 Years Later. ‘Be My Baby,’ a Hit Single with Staying Power”. In: *New York Times,*18 August 2013, AR8.

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Be My Baby (The Ronettes)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/bemybaby, 03/2017.

U2 **2000**

Beautiful Day

Der Song BEAUTIFUL DAY ist einer der größten Hits der irischen Superstars U2 und markiert in stilistischer Hinsicht eine Wende im Schaffen der Band.

I. Entstehungsgeschichte

BEAUTIFUL DAY ist der siebte Track auf *All That You Can't Leave Behind*, dem zehnten Studioalbum von U2 (erschienen am 30.10.2000). Der Song wurde am 9.10.2000 als erste Single ausgekoppelt (mit den B-Sides "Summer Rain" und "Always"). Für Musik und Text zeichnete die gesamte Band verantwortlich. Der Entstehungsprozess des Songs war von verschiedenen Wendungen geprägt. Ursprünglich wollten sich U2 mit *All That You Can't Leave Behind* von den Anleihen aus der elektronischen Tanzmusik distanzieren, die noch die Arbeit an den Vorgängeralben maßgeblich beeinflusst hatten. Die ersten kompositorischen Skizzen zu BEAUTIFUL DAY sahen entsprechend einen geradlinigen Rocksong vor, der den Bandmitgliedern im Verlauf der Zeit jedoch allzu geradlinig und konventionell erschien. Als richtungsweisend erwies sich schließlich die Idee von Produzent Brian Eno, zu Beginn des Songs eine Drum-Machine sowie synthesizergenerierte Streicherklänge zu verwenden. Das Arrangement, bis dahin vor allem geprägt durch das "klassische" Band-Konzept Gesang – Gitarre – Bass – Schlagzeug, wurde in der Folge klanglich angereichert, ohne dass die ursprüngliche Idee, einen energetischen Uptempo-Song zu produzieren, aufgegeben werden musste. Drum-Machine und Streichersound wurden maßvoll eingesetzt, so dass die Aufnahme, wie anfänglich intendiert, keine allzu große Nähe zur elektronischen Tanzmusik aufwies.

II. Kontext

Mit dem Übergang in die Dekade der 2000er Jahre verabschiedeten sich U2 weitgehend von dem konzeptionell-experimentellen Duktus der 1990er Jahre. Dieser Entwicklungsschritt lässt sich bereits anhand des Artworks nachvollziehen. Das Coverfoto von *All That You Can't Leave Behind* zeigt die vier Mitglieder der Band als Wartende in einem Flughafenterminal (geschossen wurde das Foto auf dem Pariser Flughafen *Charles de Gaulle*). Es werden folglich keine Stilisierungen (*Pop*), kein Verschwinden der Bandmitglieder (*Zooropa*) und keine fragmentarisierte Sichtweise auf die Band (*Achtung Baby*) angestrebt. Wahrnehmungsleitend ist die Abbildung als reale Personen in einem Alltagssetting. Individuelle Merkmale werden in einem Spektrum von Haarschnitten, Sonnenbrillen, Kopfbedeckungen, Körperhaltungen, Kleidung (es werden dunkle Farben in leger-klassischem Stil getragen) kenntlich gemacht. Dabei tritt das mittlere Altersstadium der Bandmitglieder unverschleiert zutage, was sich konkret

ı markanten Gesichtszügen sowie den ergrauten Haaren nachvollziehen lässt.

In Bezug auf den Albumtitel ist die Bevorzugung einer konventionellen Sprachkonstruktion, bestehend aus mehreren Wörtern, auffallend – im Gegensatz zu den kurzen, prägnanten Titeln der 1990er Jahre. Auch in semantischer, d.h. (song)textlicher Hinsicht kann kein Themenfeld ausgemacht werden, dass in mehr als einem Song akzentuiert ausgearbeitet worden wäre, also auf eine konzeptionelle Arbeitsweise hindeuten würde.

III. Analyse

Der Song hat sowohl in der Album- als auch in der Singleversion eine Dauer von 4:06 Minuten. Die Materialität der Aufnahme wird auf einer grundlegenden Ebene durch die Besetzung Hauptgesang (Bono), Hintergrundgesang (The Edge und Daniel Lanois), Gitarre (I, II), Bass, Schlagzeug, Keyboard und Beat-Programmierung bestimmt. Diesbezüglich ist zu konkretisieren, dass während der Dauer des gesamten Songs vor allem Stimme, E-Gitarre, Bass und Schlagzeug, d.h. die Besetzung der klassischen Rockband, die U2 qua Erscheinungsbild repräsentieren, klanglich dominieren. Der Formverlauf wird durch die im Pop- und Rock-Mainstream weithin verbreitete Grundstruktur A | B | A | B | C | B geprägt – hinzu kommen die kurzen Formteile Intro, Outro und Zwischenspiel. Die Formteile, in denen gesungen wird, überwiegen bei Weitem. Von den insgesamt 130 Takten werden 108 durch den stimmlichen Vollzug (mit)getragen. Nachfolgend soll die Konfigurationslogik von BEAUTIFUL DAY anhand von drei Aspekten rekonstruiert werden.

Der erste Aspekt bezieht sich auf die Bassdrum-Programmierung und das Keyboard-Arrangement im Intro-Abschnitt. So bewirkt der Einstieg in den Song auf der Basis des verschachtelten Rhythmusgeflechts aus Programmierung und Keyboard mit Achteldelay-Effekt ein Gefühl der Unklarheit, was die metrische Organisation der Komposition anbelangt. Infolgedessen wohnt dem Intro ein (klang)experimentelles Moment inne, das jedoch – im Gegensatz zu den experimentellen Arrangements der 1990er Jahre – ausschließlich im Dienste der konkreten Sinn(en)einheit Song steht. Dies macht sich daran bemerkbar, dass das Pattern, bestehend aus Keyboard-Anschlag, Delay-Repetition und Bassdrum, die Akkordfolge von Strophe und Refrain vorwegnimmt, durchgängig während der ersten Strophe erklingt und diese dabei vor allem in rhythmisch-strukturierender Hinsicht prägt. Im Refrain werden die rhythmischen Akzente vor allem durch das Schlagzeug, konkret Snare-Drum und Crashbecken, sowie die Barré-Akkorde der E-Gitarre aufgegriffen. Hinzu kommt, dass besagtes Pattern weder lärmend noch in irgendeiner Form schrill oder extravagant konzipiert ist. Unter klangästhetischen Gesichtspunkten betrachtet läuft es vielmehr auf den “typischen” Delay-/Reverb-gesättigten Sound der Band zu.

Der zweite Aspekt fokussiert ebenjene (Sinn-)Dimension des Typischen. Danach treffen Attribute wie klassisch oder typisch auch auf den Gitarrenpart zu. Dies lässt sich an den Flageolett-Tönen im Introabschnitt – ein ähnlicher Flageolett-Abschnitt findet sich in “Sunday Bloody Sunday” (1983) –, dem halboffenen Arpeggio-/Delay-Riff in der Strophe – diese Form des Gitarrenspiels liegt u.a. in der zweiten Strophe des Hits “Pride (In the Name of Love)” (1984) vor – sowie dem in der zwei- und dreigestrichenen Oktave gespielten Achtel-Riff im Refrain aufzeigen – eine ähnliche Riff-Struktur liegt vor allem in den [illegible]s der ersten drei U2-Alben vor.

Das Bekenntnis zur eigenen musikalischen Vergangenheit, zum Typischen kann ebenso in den Bereichen

der Harmonik und Diastematik festgestellt werden, was sich konkret in der Bejahung von klaren harmonischen Abläufen und melodisch-gesanglichen Linien zuungunsten von Loop-Arrangements, Klangcollagen und geräuschhaften Klangteppichen niederschlägt. Ebenso erscheint das Bassspiel weniger Groove-orientiert (als noch auf *Pop*), d.h., gleichmäßige Achtelketten auf dem Grundton dominieren. Offensichtlich verfolgen U2 mit *All That You Can't Leave Behind* im Allgemeinen und BEAUTIFUL DAY im Speziellen eine Rückkehr zu ihren musikalischen Wurzeln der frühen 1980er Jahre. Auch das gesangliche Spektrum ist geprägt durch eine Rückbesinnung auf bereits etablierte stilistische Merkmale.

Ausschlaggebend für diese stilistische Selbstreferenz ist der Gestus der beschwörenden, melodisch-kraftvollen, weil vornehmlich in der zweigestrichenen Oktave mit Bruststimme vorgetragenen Ich-Schilderung (hier: "Touch me. Take me to that other place"). Dieser Gestus war stilprägend für Hits wie "Where the Streets Have No Name" ("I want to run. I want to hide. I want to tear down the walls that hold me inside") und "With or Without You" ("I can't live. With or without you"). Er zieht sich wie ein roter Faden durch das Schaffen der Band, verebbte zu keinem Zeitpunkt, war also auch in den experimentell-konzeptionellen Alben der 1990er Jahre manifest. Der entscheidende Unterschied zu ebenjener experimentellen Phase besteht jedoch darin, dass nunmehr keine weiteren stimmlich-expressiven Facetten hinzugegeben werden. Das Typische an Bonos Gesangsstil steht gewissermaßen für sich allein.

Alles in allem zeigt sich, dass U2 das spielerische Experimentieren mit nicht rockspezifischen Elementen über eine verhältnismäßig lange Zeit hinweg (ein Jahrzehnt) als das Eigene propagierten. Die klangexperimentellen Anreicherungen der Songs auf *All That You Can't Leave Behind* (und den zwei Folgealben) können aus diesem Grund als authentisch rezipiert werden. Durch den Rückgriff auf die Stilelemente der frühen Schaffensphase wiederum wird ein Retrosound markiert, durch den das Bild einer Band vermittelt wird, die auf eine lange, ereignisreiche Vergangenheit zurückblickt. U2 – die Mitglieder sind inzwischen sichtbar gealtert – präsentieren sich als auf der Höhe der Zeit arbeitende Band, die zudem ihre ureigensten Qualitäten ausspielt.

IV. Rezeption

BEAUTIFUL DAY ist sowohl in künstlerischer als auch in kommerzieller Hinsicht als überaus erfolgreiche Single von U2 zu bewerten. Der Song stieg weltweit in mehreren Charts bis auf Platz eins und wurde von der Musikpresse positiv besprochen. Im Jahr 2001 gewann der Song drei Grammys (in den Kategorien "Record of the Year", "Song of the Year" und "Best Rock Performance by a Duo or Group with Vocal"). Seine popkulturelle Geltung manifestiert sich außerdem in Form von Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den "500 Greatest Songs of All Time" (*Rolling Stone*, Platz 345). Nicht minder groß ist die Anerkennung für das *Album All That You Can't Leave Behind* (Platz 280 unter den "500 Greatest Albums of All Time", herausgegeben durch den *Rolling Stone*).

Seit seiner Veröffentlichung gehört der Song zum Standard-Repertoire von U2-Konzerten. Offizielle Konzertmitschnitte sind auf den Live-DVDs Elevation 2001: *Live from Boston* (2001), *U2 Go Home: Live from Slane Castle* (2003), *Vertigo 2005: Live From Chicago* (2005) und *U2 360° at the Rose Bowl* (2010) enthalten.

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Bono Vox
E-Gitarre, Nebengesang: The Edge
E-Bass: Adam Clayton
Schlagzeug: Larry Mullen Jr.
Autor: U2
Produzenten: Daniel Lanois, Brian Eno, Steve Lillywhite
Veröffentlichung: 9. Oktober 2000
Label: Island Records, Interscope
Spieldauer: 4:06

Recordings

- U2. “Beautiful Day”, *All That You Can’t Leave Behind*, 2000, Island Records/Universal U212, 524 653-1, Europa (CD/Album).
- U2. “Beautiful Day”, *All That You Can’t Leave Behind*, 2000, Interscope Records 314-548 328-2, USA (CD/Album).
- U2. “Beautiful Day”, *Beautiful Day*, 2000, Island Records, CID 776, 562 945-2, Europa (CD/Single).
- U2. “Beautiful Day”, *Beautiful Day*, 2000, Island Records/Interscope Records, BEAUTCD1, INTR-10173-2, USA (CD/Single).
- U2. “Beautiful Day”, *Elevation 2001: Live from Boston*, 2001, Island Records, 586 543-9, Europa (DVD).
- U2. “Beautiful Day”, *U2 Go Home: Live from Slane Castle*, 2003, Island Records, 9813513, Europa (DVD).
- U2. “Beautiful Day”, *Vertigo 2005: Live From Chicago*, 2005, Island Records, 9874637, Europa (DVD).
- U2. “Beautiful Day”, *U2 360° at the Rose Bowl*, 2010, Island Records, 2735525, Europa (DVD).

References

- Chatterton, Mark: *U2. The Ultimate Encyclopedia.* London: Firefly 2004.
- Harris, Paul: U2’s Compositional Process: Sketching Achtung Baby in Sound. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/2 (2009), 137-162.

Flanagan, Bill: *U2 at the End of the World*. New York: Random House Publishing Group 1996.

Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik.* Reihe:

Short Cuts | Cross Media 5. Baden-Baden: Nomos 2012.

- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone's – 500 Greatest Albums of All Time*. London: Turnaround ^{3}2006.
- The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone Magazine* 963 (2004).

Links

- Band-Homepage: http://www.u2.com/ [05.08.2012].
- Lyrics: http://www.u2.com/discography/lyrics/ [05.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: "Beautiful Day (U2)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/beautifulday, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Patti Smith **1978**

Because the Night

BECAUSE THE NIGHT ist Smiths größter kommerzieller Erfolg und leitete gleichzeitig den Rückzug der Künstlerin aus dem Rock'n'Roll-Business ein.

I. Entstehungsgeschichte

BECAUSE THE NIGHT erschien im März 1978 auf *Easter*, dem dritten Album der Patti Smith Group. Der Song fällt aufgrund des einfachen Aufbaus und der Eingängigkeit aus dem Rahmen des sonst eher experimentell geprägten Albums. Die Patti Smith Group (Patti Smith, Gesang, Lenny Kaye am Bass, Ivan Kral an der Gitarre, Jay Dee Daugherty am Schlagzeug und Richard Sohl am Piano) nahm *Easter* in der zweiten Hälfte des Jahres 1977 (vgl. Kirkpatrick 2007: 51) im New Yorker Record Plant-Studio auf, wo Bruce Springsteen zur selben Zeit an seinem Album *Darkness on the Edge of Town* arbeitete. Smiths Label Arista Recordings hatte nach dem nicht sehr erfolgreichen zweiten Album *Radio Ethiopia* (1976) Sorge, einen weiteren Misserfolg einbüßen zu müssen. Aus diesem Grund bat der junge, noch unbekannte Produzent Jimmy Iovine Springsteen, sich das Material von *Easter* anzuhören (vgl. Kemper 2003: 1239). Springsteen ließ Smith daraufhin eine Aufnahme der unvollendeten Version von BECAUSE THE NIGHT zukommen, die er nebenan aufgenommen hatte. Er gab ihr den Song, da er ihre Stimme als perfekt für ihn erachtete (vgl. Bockris 2000: 182). Auf dem Band war eine teilweise gesummte Melodie zu hören. Noch gab es keinen Text, nur die spätere Hookline "Because the Night" tauchte an einzelnen Stellen bereits auf. Ohne dass Springsteen verlangt hätte, diese Textzeile beizubehalten, fand Smith Gefallen an der Stimmung der Zeile und vervollständigte den Song mit weiteren Lyrics für die Strophen (vgl. Tarr 2008: 45). Sie hörte das Demo-Band erstmals während einer Nacht, in der sie auf den Anruf ihres damaligen Freundes Fred "Sonic" Smith wartete. Der Text soll ihr nach eigener Aussage auf Anhieb eingefallen sein; dementsprechend häufig wird er autobiographisch gedeutet und mit ihrer Beziehung zu Fred in Verbindung gebracht. Smith nahm BECAUSE THE NIGHT mit auf ihr Album auf, obwohl sie bezweifelte, dass er der Vision ihrer Band entsprechen würde (vgl. Smith 1998: 81).

Nachdem *Easter* am 3. März 1978 veröffentlicht wurde, wurde BECAUSE THE NIGHT nur wenige Wochen später am 29. März 1978 als erste Single ausgekoppelt. Er wurde gut von den Rundfunksendern angenommen und erlangte rasch große Popularität (vgl. Bockris 2000: 195). Die erste Live-Darbietung des Songs fand schon deutlich früher am 30. Dezember 1977 im CBGB's in New York während eines Konzertes von Springsteen statt, bei dem Smith einen kurzen Gastauftritt hatte (vgl. Kirkpatrick 2007: 53).

II. Kontext

Entstehung von BECAUSE THE NIGHT wird aus heutiger Sicht mit Smiths aufkeimender

Liebesbeziehung zu Fred “Sonic” Smith, ihrem späteren Ehemann, in Verbindung gebracht. Nach einem schweren Unfall, den sie während eines Auftrittes hatte, war sie zu längerer Bettruhe gezwungen, die sie zur Besinnung und Beschäftigung mit religiösen Themen nutzte. So betrachtet fällt BECAUSE THE NIGHT aus dem Kontext des Albums, das hauptsächlich Smiths vielfältige Auseinandersetzung mit Gott widerspiegelt. Auf die Frage des Journalisten Chris Brazier nach dem engen Bezug des Albums zum Christentum antwortete sie 1978: “The myth of Christ is still exciting and stimulating to me, and whether he’s a real guy or not doesn’t matter any more. I did say ‘Jesus died for somebody’s sins but not mine’, and I still believe that” (Bockris 1998: 149). Einen anderen Zugang zeigt sie in ihrem poetischen Werk *thread* , das im gleichen Zeitraum wie der Text zu BECAUSE THE NIGHT entstand. Denn hier zieht sie Parallelen zwischen der Liebe zu Gott und Liebesbeziehungen zu Männern: “being away from you i have to feel you like some people feel god. projection from and to and in time. to spread around from the center of the son of mergence; the eye of essence of the eternal flame” (Smith 1994: 149). Hier wird also die vorübergehende Abwesenheit einer geliebten Person mit der Köperlosigkeit Gottes verglichen. Textzeilen wie “They can’t touch you now” fügen somit BECAUSE THE NIGHT in den religiösen Gesamtkontext von *Easter* ein.

Gesellschaftliches Aufsehen erlangte das Album aufgrund der Fotografie der Künstlerin auf dem Cover des Albums. Smiths Oberkörper ist darauf in Seitenansicht mit einem Top bekleidet und über den Kopf gehobenen Händen zu sehen, wodurch ihre unrasierte Achselhöhle sichtbar wird. Das galt und gilt in den Vereinigten Staaten als Gipfel der Geschmacklosigkeit und löste so einen Skandal aus. Smith gelang es dadurch trotz der Religiosität des Albums, gesellschaftliche Tabus zu durchbrechen und zu thematisieren (vgl. Kemper 2003: 1239).

Das Cover der Singleauskoppelung *Because the Night* zeigt Smith hingegen weiblich und sinnlich. Ihr Oberköper ist auch hier in Seitenansicht zu sehen, der Träger ihres pastellfarbenen Tops von der Schulter gerutscht, eine Hand sachte um ihre Brust gelegt. Mit leicht geöffnetem Mund und geschminkten Augen blickt sie in die Kamera – ein Bild, das weniger zu der sonst androgynen und provokativen Selbstdarstellung Smiths passt und vielmehr den stereotypen Erwartungen des Marktes an eine weibliche Musikerin entspricht. Dass Smith jedoch ihre eigene künstlerische Position nicht vollständig den Ansprüchen einer kommerziell ausgerichteten Plattenfirma und somit dem Geschmack der Masse opfern wollte, beweist ihr darauf folgender vorläufiger Rückzug aus dem Musikbusiness. Die Ambivalenz des neu einsetzenden Erfolges beschäftigte Smith merklich: “Unser ganzer Punkt zu arbeiten ist, Ekstase und Freude zu vermitteln, aber jetzt vermitteln wir sie an viel mehr Leute. […] Natürlich denk ich, es ist ziemlich feige, daß die UKW-Sender die Single öfter spielen als das Album. Ich denke, es hat die Mittelwelle-Sender ‘ne Menge Mut und Weitblick gekostet, unsere Single zu spielen, denn wenn du was von meiner Gruppe spielst, dann spielst du nicht nur ‘n Stück Musik, das abstrakt ist, sondern ‘ne ganze politische Anschauung. Aber UKW… das ist so, sie spielen die Single, damit sie sich nicht damit auseinandersetzen müssen, daß ich »fuck« oder »nigger« sag. Ich war bei WNEW anderthalb Jahre gesperrt, weil ich ‘n Abend auf Sendung war und sie kritisiert hab, daß sie pseudoliberal sind” (Bockris 2000: 195).

Sowohl die Beziehung zu Fred Smith als auch der Erfolg von BECAUSE THE NIGHT können als ngspunkte des Rückzuges angesehen werden. Zum einen hatte die Presse nach dem Mainstream-Erfolg die übliche Verfolgungsjagd auf den Star begonnen, und zum anderen verließ sie New York, den

Standort ihrer Band, um mit Fred in Detroit zusammenzuleben. Der vorläufige Abschied von ihrem öffentlichen Leben als Künstlerin erfolgte am 10. September 1979. Sie verließ nach einem Konzert in Florenz vor 70.000 Menschen die Patti Smith Group mit einer abgewandelten Version des berühmten Anfangssatzes ihres ersten Album *Horses*: “Jesus died for someone’s sins, why not mine?” (statt “but not mine”, Kemper 2003: 1239). Danach zog sie sich bis zu ihrem Comeback 1996 mit dem Album *Gone Again* in ein privates Umfeld zurück.

III. Analyse

Der Formaufbau von BECAUSE THE NIGHT ist mit dem zweimaligen Durchlaufen der Abfolge Strophe – Pre-Chorus – Chorus, einem anschließenden Gitarrensolo, einer Bridge und einem langsam ausblendenden Schlusschorus recht einfach gehalten. Vorangestellt wird dem Ganzen ein ruhiges Intro des Pianos, dazu setzt Smith mit eindringlicher Stimme ein: “Take me now, baby, here as I am/ Pull me close try and understand”. Im ersten Pre-Chorus (“Come on now try and understand”) kommt die restliche Band hinzu. Vor allem im Chorus (“Because the night belongs to lovers”) verstärken das Schlagzeug, durch die rhythmischen Schläge, und ein Chor auf “Because the night” die Eindringlichkeit der Hookline. In den Strophen hält sich die Band betont zurück, wodurch die eindringliche Intimität von Smiths Stimme zum Tragen kommt. Nach dem zweiten Durchgang des Ablaufes Strophe – Pre-Chorus – Chorus erklingt ein achttaktiges kontrastierendes Gitarrensolo. Anschließend leitet die zwölftaktige Bridge (“With love we sleep”) in den abschließenden Chorus, der wiederholt und ausgeblendet wird.

Der Text kann als Ode an das Auskosten der Nacht unter Liebenden verstanden werden. Smith verbindet dabei Elemente der Sehnsucht nach dem Gefühl der geistigen Liebe, dass der/die Protagonist/in des Textes nur bei einer speziellen Person haben kann (“Love is a banquet on which we feed”, “Without you I cannot live”) mit dem Bedürfnis nach der Befriedigung sexueller Bedürfnisse (“Love is an angel disguised as lust”, “So touch me now”). Jeder Einsatz des dreimal auftretenden Chorus wird durch eine eigene Interlude-Textzeile vorbereitet. Beginnend mit “They can’t hurt you now” über “They can’t touch you now” zu “So touch me now” kommen sich die Liebenden so im Verlauf des Songs immer näher. Hinsichtlich der Besetzung steigert sich der Song vom Solopiano bis zur vollen Band mit Chor im abschließenden höhepunktartigen Chorus. Der Song spielt dabei mit der Nähe und Ferne der beiden Protagonisten des Textes, woraus die sehnsuchtsvolle Spannung, die von dem Text ausgeht, resultiert. “Have I doubt when I’m alone / Love is a ring, the telephone” spielt auf das Warten auf den Anruf des abwesenden Partners an und kann in direkten autobiographischen Bezug zu Smith gesetzt werden, die nach eigener Aussage die Lyrics zu dem Song schrieb, während sie nachts auf den Anruf Fred Smiths wartete: “One restless night pacing my room, awaiting a phone call from Detroit, I spied the tape, nestled among some beloved fragments of tattered cloth. I listened and was immediately struck by its anthemic quality. I finished the lyrics by dawn and presented it somewhat begrudgingly to the band” (Smith 1998: 81).

Im Schlusschorus singt Smith ein einziges Mal einen anderen Textteil, während die Wiederholung der Hookline weiter vom Chor verfolgt wird: “If we believe in the night we trust”. Diese Zeile geht in der [illegible]tischen Stimmung des Endes beinahe unter, die Aussage ist jedoch bezeichnend, nachdem in den [illegible]gehenden Strophen von “doubts”, “vicious circle” und “yearning burning” die Rede war. Sie könnte

als halb versteckte Botschaft an Fred verstanden werden und gleichzeitig als Trost für sich selbst über seine Abwesenheit.

IV. Rezeption

BECAUSE THE NIGHT erreichte Platz 13 der amerikanischen Billboard Charts (vgl. Tarr 2008: 44) sowie Platz 6 der UK-Charts und gehört zu den am häufigsten gecoverten Songs von Smith (vgl. Bockris 2000: 195). Die Reaktionen der Kritiker auf den Song waren in den USA weitestgehend positiv: Chris Brazier erklärte BECAUSE THE NIGHT zum "ersten völlig erfolgreichen Pop-Song, den Patti geschaffen hat – er trägt nicht ihren Stempel Radikalismus und Abenteuer, aber er ist so gut, daß es keine Rolle spielt" (ebd.).

Doch "Patti war etwas frustriert, als die Leute dachten, es sei total ein Bruce-Springsteen-Song", sagte Bassist Lenny Kaye (ebd.). Springsteen nahm später eine eigene Version des Songs mit den Lyrics von Smith auf sein Album *live 1975-1985* auf. Bemerkenswert ist, dass bereits 1979 eine erste Coverversion von Anna Oxa unter dem Titel "Notti per due" erschien. Vereinzelte Coverversionen gab es auch in den Achtzigern und Neunzigern, auffällig viele erschienen ab dem Jahr 2000, darunter eine Zusammenarbeit von U2 mit Springsteen, Smith und Roy Bittan im Jahr 2010. Besonders erfolgreich waren die Versionen von Co.Ro featuring Tarlisa (1992), den 10.000 Maniacs (1993) und Cascada (2008).

ANNETTE KOTTMEIER

Credits

Gesang: Patti Smith
Bass: Lenny Kaye
Gitarre: Ivan Kral
Schlagzeug: Jay Dee Daugherty
Piano: Richard Sohl
Text+Musik: Bruce Springsteen, Patti Smith
Produzent: Jimmy Iovine
Label: Arista Recordings
Veröffentlichung: März 1978
Länge: 3:22

Recordings

Patti Smith Group. "Because the Night", *Easter*, 1978, Arista, AB 4171, US (LP).
Patti Smith Group. "Because the Night", *Because the Night / God Speed*, 1978, Arista, AS 0318, US

(7''/ Single).

- Patti Smith Group. “Because the Night”, *Because the Night*, 1983, Arista Recordings, ARIST 12513, UK (12''/ Single).
- Patti Smith. “Because the Night”, *Because the Night*, 1984, Old Gold (2), OG 9458, UK (7''/ Single).
- Patti Smith Group. “Because the Night”, *Because the Night*, 1988, Arista, CD3-3018, US (CD/Mini/ Single).
- Patti Smith Group. “Because the Night”, *Time Life Music, Sound of the Seventies*, 1990, Warner Special Products, OPCD-2599 US (7''/ Single).
- Patti Smith Group. “Because the Night”, *Easter*, 1996, Arista, 07822-18826-2, US (CD/ Album).
- Patti Smith Group. “Because the Night”, *Süddeutsche Zeitung Diskothek 1978*, 2005, Süddeutsche Zeitung, 3-86615-051-5, Deutschland (CD/Compilation).
- Patti Smith Group. “Because the night”, *Patti Smith – Land (1975-2002)*, 2005, Arista, 07822-14708-2, US (2xCD/ Compilation).
- Patti Smith. “Because the Night”, *Patti Smith – Live At Montreux 2005*, 2012, Eagle Eye Media, EEB334349, US (Blu-ray/ Album).

Covers

- Anna Oxa. “Notti per due”, *Anna Oxa*, 1979, RCA Italiana, PL 31444, Italien.
- Co.Ro featuring Taleesa. “Because the Night”, *Because the Night*, 1992, ZYX Music, ZYX 6671-12, US (12''/ Single).
- 10.000 Maniacs. “Because the Night”, *Because the Night*, 1993, Elektra, 4-644595, US (Kassette/ Single).
- Cascada. “Because the Night”, *Because the Night*, 2008, Zeitgeist. LC10432, Deutschland, (CD maxi).
- U2 with Bruce Springsteen, Patti Smith and Roy Bittan. “Because the Night”, *Wembley Station*, 2010, The Godfatherrecords, G.R. 488 (Liveversion).

References

- Bockris, Victor: *Patti Smith*. London: Fourth Estate Limited 1998.
- Bockris, Victor: *Patti Smith. Die unautorisierte Biographie*. *Deutsche Übersetzung von Bockris 1998 (Aus dem Englischen von Ekkhard Rolle)*. Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag 2000.
- Kemper, Peter (Ed.): *Reclam Rock-Klassiker*, Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003.
- Kirkpatrick, Rob: *The Words and Music of Bruce Springsteen*. Westport: Praeger Publishers 2007.
- Smith, Patti: *Complete. Lyrics, Reflections & Notes for the Future*. New York: Doubleday 1998.
- Smith, Patti: *Early Work, 1970-1979*. New York: W.W. Norton & Company 1994.
- Tarr, Joe: *The Words and Music of Patti Smith*. Westport: Praeger Publishers 2008.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiss at the Hanover University of Music, Drama and Media.

All contributions by Annette Kottmeier

Citation

Annette Kottmeier: “Because the Night (Patti Smith)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/becausethenight, 07/2013 [revised 06/2014].

Print

Simple Minds **1989**

Belfast Child

BELFAST CHILD gilt als Beispiel für den Crossover zwischen irischer Volksliedkultur und Pop- und Rockmusik zur Thematisierung des Nordirland-Konflikts. Das Lied fand Ende der 1980er Jahre weite Verbreitung und löste somit in ein breites internationales Echo auf der Folie eines nationalen Konflikts aus.

I. Entstehungsgeschichte

Laut Aussage des Sängers der Simple Minds, Jim Kerr, entstand BELFAST CHILD in Zusammenhang mit dem sogenannten Enniskillen Bombing, das sich am 8. November 1987 in der Stadt Enniskillen, Verwaltungssitz der nordirischen Grafschaft Fermanagh, ereignete und zu einem der schwersten Terror-Anschläge der Irish Republican Army (IRA) zählte. Die Simple Minds befanden sich zu diesem Zeitpunkt zu Studio-Aufnahmen in Schottland. Einige Jahre zuvor hatte der Produzent des aktuellen Albums Trevor Horn bereits zur Aufnahme bzw. Verarbeitung eines Folk Songs angeregt, die Band hatte sich aber nicht dazu entschließen können (vgl. Staunton 1989). Anlässlich der aktuellen Ereignisse schien nun ein passender Zeitpunkt gekommen zu sein. Auf der melodischen Basis des irischen Volksliedes “She Moved Through the Fair” entstand ein Lied über den Nordirlandkonflikt. Der Originaltext wurde von den Simple Minds mit einem komplett neuen Text überschrieben, um den Bezug zur Gegenwart herzustellen. Die ausschlaggebenden Gründe für die Wahl von “She Moved Through the Fair” sind unklar. Hintergrund war vermutlich die große Popularität des Lieds, die sich anhand zahlreicher Coverversionen in der internationalen Musikszene nachzeichnen lässt. So konnte ein gewisser Grad an Vertrautheit vorausgesetzt werden, der dem kritischen Inhalt des Textes ein höheres Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit zu bescheren vermochte.

Eingespielt wurde BELFAST CHILD in Schottland während der von März 1988 bis März 1989 andauernden Aufnahmen zum neunten Studioalbum *Streetfighting Years*, das am 8. Mai 1989 erschien. Produzenten waren Trevor Horn und Stephen Lipson. BELFAST CHILD war die erste Singleauskopplung aus dem Album und erschien noch vor dessen Veröffentlichung am 25. Februar 1989 mit dem Untertitel *Ballad of the Streets* zusammen mit Mandela Day auf der B-Seite. Dieser politische Rahmen wurde auf dem zeitgleich erschienenen Extended Player (EP) um ein drittes Lied, ein Cover von Peter Gabriels “Biko”, erweitert. Als Besonderheit von BELFAST CHILD kann das Moment der Sensibilisierung für den Nordirlandkonflikt durch einen speziellen ‚irischen’ Sound angesehen werden.

BELFAST CHILD bedeutete für die Simple Minds den bis dato größten Erfolg der Bandgeschichte, der ihren ersten Nummer-Eins-Hit “Don’t You (Forget About Me)” (1985) weit übertraf. Darüber hinaus präsentierte sich die Band erstmalig – wie auch auf dem gesamten Album *Streetfighting Years* – als deutlich politisch engagiert. BELFAST CHILD ist bis heute eines der kommerziell erfolgreichsten Lieder im Bereich der Pop- und Rockmusik zum Nordirland-Konflikt.

Ein konzeptionell entsprechend gestalteter Videoclip wurde in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Andy Moraha an Originalschauplätzen in Belfast gedreht.

II. Kontext

Auslöser für die Komposition von BELFAST CHILD war, wie oben erwähnt, das Enniskillen Bombing (auch Remembrance Day Bombing oder Poppyday Massacre) am 8. November 1987. Während einer Gedenkveranstaltung für die Opfer der britischen Armee in den beiden Weltkriegen detonierten im nordirischen Enniskillen mehrere Bomben der Irish Republican Army (IRA). 11 (protestantische) Zivilisten wurden getötet und 63 verletzt. Der Anschlag ließ nachfolgend in Irland die ‚Sympathien' für die Untergrundorganisation auf einen Tiefpunkt sinken.

III. Analyse

BELFAST CHILD basiert weitgehend auf der Übernahme der Melodik und Harmonik des Traditionals "She Moved Through the Fair" (auch bekannt unter: "Out of the Window" oder "Our Wedding Day"). Die mittelalterliche Ballade, die aufgrund ihrer Herkunft aus der Grafschaft Donegal an der Grenze zum späteren Nordirland auch als nordirisches Volkslied rezipiert wird, erschien erstmals 1909 in der Sammlung "Irish Country Songs". Es existieren unzählige Coverversionen des Liedes, die durch sämtliche Genres der Pop- und Rockmusik führen – vom Techno (Scooter in "Ratty's Revenge") bis zum Celtic Folk Rock (Loreena McKennitt) (weitere Beispiele sind verzeichnet in: Wasserloos 2012: 362).

Die Sphäre des Traditionellen wird durch die zusätzliche Besetzung mit Instrumenten aus der irischen Volksmusik wie Violine, Akkordeon, Tin Whistle sowie der irischen Rahmentrommel Bodrhán erreicht. Insbesondere durch den mixolydischen Modus der Melodie, den Klang der Volksmusikinstrumente und das transparente Klangbild des A-cappella-Gesangs bzw. des Gesangs mit reduzierter Begleitung in den beiden A-Teilen (Strophe 1 und 2, Refrains), werden folkloristische Stimmungen erzeugt, die leicht mit der irischen Kultur assoziiert werden können. Hingegen zeigt der B-Teil (Strophe 3 und 4) ein sehr viel schrofferes und voluminöseres Klangbild – der Gesang steigert sich hier von einem staccatohaften ‚Skandieren' bis zum Schreien (auf "That's flesh and blood man"). Thematisiert werden die Zerstörung und die Verlassenheit Belfasts, kombiniert mit dem auffordernden Ruf an die Bewohner nach einer ‚Rückkehr'.

Auch auf harmonischer Ebene verweist BELFAST CHILD auf die Einfachheit eines Volksliedes; der Song basiert durchgängig auf dem mixolydischen Modus auf d. Entsprechend ist stets das gleiche Akkordschema aus Doppelsubdominante Subdominante-Tonika (C-G-D) zu vernehmen. Im B-Teil erklingt permanent der Orgelpunkt d, der gemäß der folkloristischen Stilistik als Bordun fungieren soll. Markant ist ebenso der Quintakkord (d-a) der Tonika zu Beginn und Schluss des Liedes. Dieser vermittelt eine gewisse Leere und Unbestimmtheit, so dass BELFAST CHILD als episodenhafter Kommentar zum Nordirland-Konflikt wirkt, dessen Ausgang und Lösung ungewiss und undefiniert bleibt. Zudem suggeriert d[illegible]offene Schluss den Eindruck von zeitlicher Kontinuität. Die Verwendung von traditionellem [illegible]nentarium und schlichten musikalischen (Gestaltungs-)Formen übernimmt nostalgische Funktionen

und verweist auf die bewegte Geschichte Irlands sowie auf die Tradition und den Fortbestand irischer Kultur. In diesem Sinne ist BELFAST CHILD als ein Konglomerat unterschiedlicher Elemente der irischen Folklore und des internationalen Rock- und Pop-Mainstreams zu verstehen, das im Sinne eines Hybrids aus Tradition und Moderne überaus erfolgreich war (vgl. Wasserloos 2012: 364).

IV. Rezeption

Mit BELFAST CHILD errangen die Simple Minds ihren ersten Nummer-Eins-Erfolg in Irland. In den britischen Single-Charts hielt sich Belfast Child zwölf Wochen, davon zwei Wochen auf Platz 1 und erreichte auch in den Niederlanden den Spitzenplatz. In Deutschland und der Schweiz waren hohe Platzierungen mit jeweils dem dritten Rang zu verzeichnen. In Großbritannien hatten vermeintlich unpolitische Radiosender zunächst versucht, die Verbreitung des Songs durch Zensur, d. h. Nicht-Senden, zu torpedieren und ersatzweise eine Vorschau auf das Album *Streetfighting Years* zu präsentieren. Der Plan wurde allerdings fallen gelassen, nachdem bekannt geworden war, dass das gesamte Album politisch relevante Themen aufgriff (vgl. Thomas/Wrenn 1989: 103). Während der zwölf Wochen, in der sich die Single in den britischen Charts hielt, fand der Terror durch die IRA und die Ulster Volunteer Force (UVF) in Nord-Irland seine gewaltsame und brutale Fortsetzung. Vor diesem Hintergrund könnte BELFAST CHILD in dieser Zeit als ein Kompensator für negative Erfahrungen und Gefühle der Trauer fungiert haben (vgl. Wasserloos 2012: 368f.).

YVONNE WASSERLOOS

Credits

Vocals: Jim Kerr
Gitarre: Charles Burchill
Bass: John Giblin, Stephen Lipson
Drums: Mel Gaynor, Manu Katche
Keyboards & Akkordeon: Michael MacNeil
Tin Whistle & Bodrhán: Maureen Kerr
Violine: Lisa Germano
Musik: Traditional “She Moved Through the Fair”/Simple Minds
Text: Simple Minds
Produzent: Trevor Horn, Stephen Lipson
Label: A&M Records
Aufnahme (Album): Schottland, März 1988 – März 1989
Veröffentlichung (Belfast Child): Februar 1989
: 6:42

Recordings

- Simple Minds. “Belfast Child”, *Streetfighting Years*, 1989, A&M Records.
- Simple Minds. “Belfast Child”, *Ballad of the Streets*, 1989, Virgin, SMX 3 (Vinyl/7”-Single).
- Simple Minds. “Belfast Child”, *Ballad of the Streets*, 1989, Virgin, SMXT 3 (Vinyl/12”).

References

- Staunton, Terry: Street Fighting Man. In: *New Music Express* (UK), 4.2.1989. URL: http://www.simpleminds.org.uk/streetfightingreviews.html [03/2013].
- Thomas, Dave/Mike Wrenn: *Simple Minds.* Dt. von Joachim Peters. Rastatt: Moewig 1989.
- Wasserloos, Yvonne: “Sunday Bloody Sunday” und “Belfast Child”. Politischer Terror und musikalische Reflexion im Nordirland-Konflikt der 1980er Jahre. In: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne.* Ed. by Sabine Mecking and Yvonne Wasserloos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (V&R unipress) 2012, 339-370.

About the Author

PD Dr. Yvonne Wasserloos teaches musicology at the Robert Schumann School of Music and Media and cultural history at the universities of Lüneburg and Copenhagen.
All contributions by Yvonne Wasserloos

Citation

Yvonne Wasserloos: “Belfast Child (Simple Minds)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http.//www.songlexikon.de/songs/belfastchild, 03/2013 [revised 05/2014].

Print

Black Sabbath **1970**

Black Sabbath

BLACK SABBATH ist einer der ersten Songs, der zentrale Elemente der musikalischen Sprache des Heavy Metal definiert und steht stellvertretend für den immensen Einfluss, den die gleichnamige Gruppe Black Sabbath in ihrer bis 1978 bestehenden Originalbesetzung auf die Geschichte des Genres genommen hat. Er darf bis heute weder auf einer “Best of”-Zusammenstellung von Black Sabbath noch in Geschichten der Entstehung des Heavy Metal fehlen.

I. Entstehungsgeschichte

BLACK SABBATH wurde 1969 komponiert, zu einem Zeitpunkt als die Band Black Sabbath noch unter dem Namen Earth firmierte. Der Titel bezieht sich auf den englischen Titel eines 1963 entstandenen Horrorfilms von Mario Bava, der im Original *I Tre volti della paura* (die drei Gesichter der Angst bzw. des Schreckens) hieß. Die Komposition wird allen Bandmitgliedern zu gleichen Teilen zugeschrieben, der Songtext soll von Sänger Ozzy Osbourne stammen und auf einen Traum bzw. ein “paranormales” Erlebnis von Bassist Geezer Butler Bezug nehmen. BLACK SABBATH wurde im November 1969 in den Londoner Trident Studios unter der Ägide von Produzent Roger Bain höchstwahrscheinlich live und in einem Take aufgenommen (vgl. Wilkinson 2006: 44). Der Song eröffnet das 1970 erschienene, gleichnamige Debütalbum von Black Sabbath, es existiert jedoch weder ein Musikvideo, noch wurde der Song jemals als Single veröffentlicht.

II. Kontext

Black Sabbath respektive Earth waren Ende der 1960er Jahre eine von unzähligen britischen Blues- Rock Bands mit geringem kommerziellen Erfolg. Wie viele ihrer Kollegen arbeitet die Band an der musikalischen Überwindung der Fesseln des 12-taktigen Blues-Schemas und sucht sowohl einen eigenständigeren musikalischen Ausdruck als auch ein hervorstechendes Image. Mit der Wahl von Black Sabbath als Name der Band gelingt ihnen dies. Neben dem Bezug zu Horrorfilmen stellen sie sich auch in eine bereits existente Tradition okkulter Rockmusik, für die in Großbritannien z.B. Black Widow und in den USA Coven stehen. Neu ist jedoch ihr musikalischer Stil, der sich stark von den eben genannten Bands unterscheidet. Parallel zur Namenswahl von Black Sabbath verliert das Interesse an Okkultismus als eine Ebene der Hippie/Gegenkultur über die Morde der Manson Family an Sharon Tate und vier anderen Menschen im August 1969 und dem Mord an Meredith Hunter durch einen Hells Angel während des von den Rolling Stones organisierten Freikonzertes in Altamont im Dezember des gleichen Jahres seine Unschuld. Zusammen mit der ein Jahr vorher erfolgten Ermordung von Martin Luther King und der zum [illegible]rutalen und blutigen Niederschlagung von Studentenprotesten gegen den weitergehenden V[illegible]amkrieg sowohl in den USA als auch in Europa tritt Ernüchterung ein. Black Sabbath werden in

diesem Zusammenhang als Gegenpol oder sogar Antithese zur Hippiebewegung rezipiert, auch wenn die Band in späteren Songtexten (z.B. der Anti-Atombomben Song “Children of the Grave”) an den Idealen von Love & Peace festhält. Ein Radiowerbespot zur US- Veröffentlichung des Albums beschreibt die Musik des Albums beispielsweise als offene Wunde. Die vermeintliche Affinität der Band zu Okkultismus wird durch das Plattencover und den Songtext von BLACK SABBATH, in dem das Wort “Satan” vorkommt, noch verstärkt. Allerdings hatte die Band beim Design der LP gar kein Mitspracherecht und sowohl das mystisch-romantische Coverfoto als auch das umgedrehte Kreuz und ein Gedicht ungeklärten Ursprungs auf der Innenhülle der LP müssen den Marketinginteressen der Plattenfirma zugeschrieben werden, die wohl Aufmerksamkeit erregen wollte.

Laut einigen Autoren (Exemplarisch: Moore 2009: 143-160) tritt bei Black Sabbath an die Stelle gegenkulturellen Protests eine Vertonung des Klangs und Rhythmus der Stahlwerke ihrer Heimatstadt Birmingham bzw. genauer Aston bei Birmingham. So wird Heavy Metal interpretiert als Sound der Stahlwerke oder als Reaktion auf die Deindustrialisierung. Dies wird auch damit begründet, dass die Mitglieder von Black Sabbath Arbeiterklassenkinder sind und auch, im Gegensatz zu vielen Musikerkollegen, keine Art School besucht haben. Allerdings stammen nicht nur Black Sabbath aus Birmingham sondern z.B. auch ihre Zeitgenossen The Moody Blues, so dass derartige Analogien mit Vorsicht zu behandeln sind.

III. Analyse

BLACK SABBATH dauert 6:19 Minuten und besteht aus vier leicht identifizierbaren Formteilen. Auf ein 38-sekündiges Intro aus Regen, Donnergeräuschen und einer (Kirchen?-) Glocke folgen drei Teile, die jeweils durch ein Gitarrenriff definiert sind. In den Formteilen zwei (B) und drei (C) erklingt zudem Gesang, Formteil vier (D) besteht aus einem begleiteten Gitarrensolo und einer Schlusswendung. Dabei bildet B zeitlich betrachtet den Hauptteil, denn er nimmt mit vier Minuten fast zwei Drittel der Stücklänge ein. Das aus drei Tönen bestehende Gitarrenriff von B stellt das Intervall des Tritonus aus. Die Tonfolge ist Grundton, Oktav des Grundtons und Tritonus, wobei der Tritonus genau so lang erklingt, wie die anderen beiden Töne zusammen. Der Tritonus teilt die Oktave in der temperierten Stimmung in zwei Hälften. Er gilt in der abendländischen Musikgeschichte als instabil und wurde zeitweise auch als zu vermeidender *diabolus in musica*, Teufelsintervall bezeichnet. Gleichwohl finden sich in der Geschichte der europäischen Kunstmusik viele Beispiele seiner Verwendung. Im Blues nutzt man den Tritonus als Annäherung an eine der Blue Notes. Das Riff wird in zwei v.a. dynamischen Varianten gespielt. Zum einen Fortissimo mit stark verzerrtem Gitarrenklang, einem Powerchord über dem Grundton, einer Schlagzeugbegleitung, die die Rifftöne deutlich mitbetont und einem Triller zwischen Tritonus und Dominante, der die Wurzeln des Tritonus bei Black Sabbath im Blues verortet. Zum anderen in einer eher leisen Version als Gesangsbegleitung, die auf den Powerchord und den Triller verzichtet. Die Schlagzeugbegleitung umspielt das Riff anstatt die Rifftöne parallel zu betonen.

Da BLACK SABBATH das Debüt von Black Sabbath eröffnet, bildet die Kombination aus Regen, Donner, [illegible]enklang und Tritonus eine ideale Folie, um das gewünschte Image zu unterstützen. Hier ist keine [illegible]ne Musik zu erwarten. Dass die geweckten Erwartungen dann über weite Strecken des Albums

nicht wirklich erfüllt werden, stört zumindest in Bezug auf das zu vermarktende Image kaum.

Der Songtext zu B beschreibt in zwei Strophen eine Angst einflößende Situation des lyrischen Ichs. Es fleht in der Konsequenz Gott um Hilfe an, um der schwarzen Figur der ersten Strophe, die in der zweiten als Satan konkretisiert wird, zu entkommen. Trotz dieser zumindest ambivalenten Haltung wird BLACK SABBATH häufig und in Unterstützung des gewünschten Images als Ausdruck satanischer Gesinnung (miss-) verstanden. Viel eher trifft die Analogie zu Horrorfilmen wie dem namensgebenden *Black Sabbath* zu: Man verbreitet musikalisch und lyrisch Angst und Schrecken, um zu unterhalten.

Eine dritte, inhaltlich das Thema leicht variierende Strophe wird in C gesungen. Das begleitende Riff markiert jedoch einen Bruch zu A und B. Der Puls wechselt vom binären ins ternäre, während gleichzeitig das Tempo deutlich schneller wird, der Grundton als verbindendes Element wird jedoch beibehalten. Der abschließende Teil D hält das Tempo von C und besteht aus dem Wechsel von zwei Akkorden, die als Solobegleitung dienen. Das Solo ist ein Overdub, gespielt von Tony Iommi, der auch die Rhythmusgitarre eingespielt hat.

IV. Rezeption

Das Debüt von Black Sabbath war mit Platz acht in den britischen Charts ein kommerzieller Erfolg. Dagegen waren die Kritiken aus der schreibenden Zunft meist vernichtend. Der einflussreiche US-amerikanische Rockkritiker Robert Christgau (1970) bezeichnete *Black Sabbath* als “the worst of counterculture on a plastic platter” (das schlechteste der Gegenkultur auf einer Plastikscheibe). Im deutschen Musikmagazin Sounds schreibt Rainer Blome: “Black Sabbath […] haben an Originalität nichts, an Plagiaten aber alles zu bieten. Solche Platten gehören in die Diskotheken, wo es auf musikalisch-ästhetische Werte ohnehin nicht ankommt” (Blome 1979: 109). Selten hat sich die Kritikerschaft so geirrt, sowohl in Sachen musikhistorischen Einflusses, als auch in Sachen Originalität. Der US-amerikanische Musiker Rob Zombie bewertet Black Sabbath im Interview für den Film *Metal – A Headbanger’s Journey* (2005) dementsprechend mittlerweile völlig anders: “Jedes coole Riff wurde bereits von Black Sabbath geschrieben. Alle Riffs, die andere jetzt schreiben, sind eigentlich bei ihnen geklaut. Man kann sie leicht verändert, rückwärts, schneller oder langsamer spielen, aber […] sie haben alles schon mal gemacht” (Transkription und Übersetzung D.E.).

Wegen der herausgehobenen Verwendung des Tritonus gilt *Black Sabbath* häufig als wichtig für die Entwicklung des Heavy Metal. Allerdings findet sich im Classic Metal von beispielsweise Judas Priest und Iron Maiden kaum eine derartige Betonung dieses Intervalls. Der Tritonus gewinnt erst im Extreme Metal in der Folge von Slayer wieder eine ähnliche Bedeutung wie bei BLACK SABBATH. Slayer zitieren in “Raining Blood” auch das Regen- und Donner-Intro. Wegweisend für die Entwicklung des Heavy Metal ist vielmehr die formale Struktur der Reihung von Formteilen oder Riffs, ein von der reinen Begleitungsfunktion losgelöstes Schlagzeugspiel mit virtuosem Potential, die Parallelbetonung wichtiger Riffelemente im Arrangement sowie der harsche Bruch zwischen den Formteilen B und C inklusive des Wechsels vom binären in den ternären Puls. Hier ist die für Metal später typische Kontrastierung von Formteilen unterschiedlicher Dynamik, Dichte, Lautstärke, Rhythmik oder unterschiedlichen Tempos bereits angelegt.

Vielleicht auch aus Respekt vor den Gründungsvätern wurde BLACK SABBATH jenseits von Tribut-Alben an die Band bisher eher selten gecovert. Das Regen und Donner Intro und das Tritonus Riff werden dagegen immer mal wieder im HipHop- (Ice-T “Shut up, be happy” und “Midnight”; Chain of Command “Rogue State”) und Elektronik- (Enigma “Mea Culpa”) Kontext gesampelt.

DIETMAR ELFLEIN

Credits

Gesang: Ozzy Osbourne
Gitarre: Tony Iommi
Bass: Terry “Geezer” Butler
Schlagzeug: Bill Ward
Text und Musik: Butler, Iommi, Osbourne, Ward
Produzent: Roger Bain
Aufnahme und Mix: Tom Allom, Barry Sheffield
Aufnahme: November 1969
Veröffentlichung: 1970
Länge: 6:22 (Album Version)

Recordings

- Black Sabbath. “Black Sabbath”, *Black Sabbath*,1970, Vertigo, 847903 VTY, Europa (LP/Album).
- Black Sabbath. “Black Sabbath”, *Black Sabbath*, 1970, Warner Bros. Records, WS 1871, USA (LP/Album).
- Black Sabbath. “Black Sabbath”, *Black Sabbath*, 1986, Castle Communications, CLACD 196, UK (CD/Album/Reissue).
- Black Sabbath. “Black Sabbath”, *Black Sabbath*, 1987, Warner Bros. Records, 18712, USA (CD/Album).

Covers

- Ice-T. “Shut Up, Be Happy”, *The Iceberg (Freedom of Speech… Just Watch What You Say)*, 1989, Sire Records, 7599260281, Deutschland (LP/Album).
- Ice-T. “Midnight”, *O.G. Original Gangster*, 1991, Sire Records, 7599264922, Deutschland (CD/Album).
- Enigma. “Mea Culpa”, *MCMXC a.D.*, 1990, Virgin, 261209, Deutschland (CD/Album).
- ıain of Command. “Rogue State”, *Rogue State*, 2007, Merciless Records, UK (CD/EP).

References

- Blome, Rainer: Black Sabbath. In: *Sounds. Platten 66-77. 1827 Kritiken*. Frankfurt/Main: Zweitausendeins 1979, 109.
- Cope, Andrew L.: *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. London: Ashgate 2010.
- Elflein, Dietmar: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal.* Bielefeldt: transcript 2010.
- Moore, Ryan M.: The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. In: *Heavy Metal in Britain.* Ed. by Gerd Bayer. London: Ashgate 2009, 143-160.
- Wilkinson, Paul: *Rat Salad. Black Sabbath – The Cl assic Years 1969-1975*. London: Pimlico 2006.
- *A Headbanger's Journey*, Regie/Drehbuch: Dunn, Sam/McFadyen, Scot/Wise, Jessica Joy. Seville Pictures, 2005 (DVD/HC 083678).

Links

- Christgau, Robert: Black Sabbath. Consumer Guide Reviews. URL: http://www.robertchristgau.com/get_artist.php?name=Black+Sabbath [11.10.2011].
- Homepage: http://blacksabbath.com/ [11.10.2011].
- Database: http://www.discogs.com/Black-Sabbath-Black-Sabbath/master/723 [11.10.2011].
- Download: http://www.musicload.de/black-sabbath/black- sabbath/musik/album/6763937_2 [11.10.2011].
- Lyrics: http://www.black-sabbath.com/discog/blacksabbath.html#lyrics [11.10.2011].

About the Author

Dr. Dietmar Elflein teaches music and music education at the TU Braunschweig and at the University of Popular Arts GmbH.
All contributions by Dietmar Elflein

Citation

Dietmar Elflein: "Black Sabbath (Black Sabbath)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/blacksabbath, 10/2011.

Print

Ramones **1976**

Blitzkrieg Bop

BLITZKRIEG BOP wurde 1976 als erste Singleauskopplung des Debütalbums der Ramones veröffentlicht und gehört bis heute zu den weltweit bekanntesten Punkrocksongs.

I. Entstehungsgeschichte

Die Ramones absolvierten ihr erstes Konzert im März 1974 in New York und existierten daher schon vor der als Blütezeit des Punk geltenden Phase in den Jahren 1976 und 1977. Ein Markenzeichen der Band sollen bereits in ihren Anfangstagen die kurzen und äußerst schnell gespielten Songs gewesen sein, weswegen die frühen Konzerte lediglich 15 Minuten dauerten. Auftrittsmöglichkeiten bot häufig der heute als ‘legendär’ geltende Club CBGB im New Yorker Stadtteil Manhattan, der als Brutstätte des frühen Punkrock und avantgardistischer Rockmusik in der US-amerikanischen Metropole gilt. Neben den Ramones traten hier unter anderem Blondie, die Talking Heads und Patti Smith auf (vgl. True 2002: 27–30). Nach der Produktion erster Demoaufnahmen unterschrieb die Band 1976 schließlich ihren ersten Plattenvertrag mit Sire Records, um das Debütalbum *Ramones* aufzunehmen. Die Aufnahme der 14 Songs soll inklusive Mix nur fünf Tage gedauert und rund 6.000 US-Dollar gekostet haben (vgl. ebd.: 51 ff.). Der Opener BLITZKRIEG BOP wurde von Schlagzeuger Tommy Ramone komponiert und getextet, abschließend jedoch durch textliche Ideen des Bassisten Dee Dee Ramone ergänzt. Tommy Ramone erinnert sich, er habe einen Song schreiben wollen, der einen Schlachtruf beinhalte und sich dabei vom Rolling Stones-Cover des Rufus Thomas-Songs “Walking the Dog” inspirieren lassen, insbesondere von der Zeile “Hi Ho’s nipped her toes”. So sei die Ramones-Zeile “Hey ho, let’s go” entstanden. Während der Song ursprünglich “Animal Hop” heißen sollte, geht der endgültige Titel ebenso auf Dee Dee Ramone zurück wie die Zeile “Shoot ’em in the back now”, die zunächst “They’re shouting in the back now” lautete (vgl. ebd.: 59).

II. Kontext

Das Ursprungsnarrativ des Punk ist geprägt von einer Ästhetik des Dilettantischen, Selbstgemachten und der Provokation. Die ablehnende Grundhaltung richtete sich in musikalischer Hinsicht vor allem gegen den ‘Mainstream-Rock’ der 1970er-Jahre und dessen prononcierte instrumentaltechnische Virtuosität, aber auch gegen zeitgenössische Disco-Produktionen und Stars der Rock- und Popmusik. Punk war ein Aufbegehren gegen all dies und die Musik sollte minimalistisch und dilettantisch gespielt werden (vgl. Hecken 2017: 73 f.). Hierzu passt freilich die Schilderung der äußerst schnellen und kostengünstigen Aufnahme des ersten Albums der Ramones, wenngleich die Band musikalisch nicht zu den radikalsten [illegible]tern des Genres zu zählen ist und in ihren Songs bisweilen sogar Elemente des Surf Rock vermutet [illegible]n (vgl. True 2002: 29). Ironischerweise war der Sänger der Band, Joey Ramone, zeitweilig in der

Glam Rock-Band Sniper aktiv gewesen und hatte infolgedessen selbst Musik produziert, die in Punk-Kreisen geächtet wurde (vgl. Stratton 2005: 82).

Das Provokationspotenzial des Punk fand indes nicht nur in den musikalischen Darbietungen seinen prägnanten Ausdruck, sondern vor allem im Auftreten der Musikerinnen und Musiker und ihrer Fans. Musiker wie Sid Vicious, Bassist der britischen Punkband Sex Pistols, schmückten sich bisweilen mit Symbolen des Nationalsozialismus wie dem Hakenkreuz, und wie der Soziologe John Stratton (2005) ausführt, wurde in den Songtexten bisweilen der Holocaust verarbeitet. Stratton thematisiert in diesem Zusammenhang auch BLITZKRIEG BOP, dessen Titel freilich Assoziationen zum Nationalsozialismus zulässt. Dem Militärhistoriker Karl-Heinz Frieser (1995: 14) zufolge bezeichnete der Begriff Blitzkrieg zu Beginn des Zweiten Weltkrieges eine militärische Taktik, gemäß derer vermeintlich überlegene Gegner durch schnelle Entscheidungsschlachten bezwungen werden sollten. Der Begriff fand sich bereits in den 1930er-Jahren in Militärzeitschriften, hielt aber erst 1940 nach dem Sieg der deutschen Truppen in Frankreich Einzug in das Vokabular der nationalsozialistischen Propaganda. Nach dem Scheitern des vermeintlichen Blitzkrieges 1941 gegen die Sowjetunion wurde der Terminus von den nationalsozialistischen Machthabern hingegen gemieden und gar als propagandistischer Kampfbegriff der Briten dargestellt. Tatsächlich hielt der Begriff alsbald Einzug in den anglophonen Sprachgebrauch und unterlag infolgedessen Umdeutungen und Bedeutungsverschiebungen. So ist inzwischen auch im Kontext von Sportberichterstattungen von ‘Blitzkriegen’ zu lesen (vgl. ebd.: 5 ff.).

Der 1951 geborene Dee Dee Ramone, auf den sowohl der Titel des Songs als auch die Zeile “Shoot ’em in the back now” zurückgeht, verbrachte seine Jugend als Sohn eines in München stationierten US-amerikanischen Kriegsveteranen in Deutschland und soll in dieser Zeit mit Nazi-Paraphernalien in Berührung gekommen sein. Der letzte Song des Albums *Ramones*, “Today Your Love, Tomorrow the World”, handelt von einem Nazi, was die folgenden, mehrmals wiederholten Zeilen verdeutlichen: “I’m a shock trooper in a stupor, yes I am / I’m a nazi schatze, you know I fight for fatherland”. Somit verweisen sowohl der erste als auch der letzte Song des Albums auf den die Zeit des Nationalsozialismus. Victor Bockris, Journalist und Autor mehrerer Biografien im Bereich der Popmusik (u. a. zu Blondie und Patti Smith) argumentiert: “Punk was the last great reaction to the Second World War” (zit. n. True 2002: 59). Als Angehörige der ersten Nachkriegsgeneration hätten viele Punktmusikerinnen und -musiker durch Verweise auf den Nationalsozialismus und durch das provokante Spiel mit nationalsozialistischer Ikonografie vor allem versucht, der medialen Omnipräsenz des Zweiten Weltkrieges und den Nachkriegstraumata entgegenzuwirken. Insbesondere der in Deutschland aufgewachsene Dee Dee Ramone mag hierfür, so Bockris, besonders sensibilisiert gewesen sein (vgl. ebd.).

III. Analyse

BLITZKRIEG BOP weist eine Dauer von 2:12 min und ein Tempo von etwa 175 bpm auf und passt infolgedessen in das Schema der verhältnismäßig kurzen und schnell gespielten Songs der Ramones. Die sprichwörtlichen drei Akkorde, die sinnbildlich für den Minimalismus des Punk stehen, dominieren den S[illegible]: BLITZKRIEG BOP beginnt mit der Akkordfolge A | D E | A | D E | A | D E | A E | A. In diesem Intro [illegible]chlagzeug, E-Bass und E-Gitarre zu hören. Das Schlagzeug spielt überwiegend Achtelakzente auf

der Hi-Hat und akzentuiert die Zählzeiten 1 und 3 (Downbeats) auf der Bass-Drum sowie 2 und 4 (Backbeats) auf der Snare-Drum. Hieraus ergibt sich ein für Punk typisches Schlagzeugpattern, zu dem der Bass durchgehend im Achtelrhythmus die Grundtöne betont. Die verzerrte E-Gitarre gleicht sich diesem Muster rhythmisch an, steuert jedoch Powerchords bei, d. h. Grundton und Quinte erklingen simultan. Im Anschluss an das Intro folgt der 'Schlachtruf' des Songs: "Hey ho, let's go", zunächst nur vom Schlagzeug begleitet, während Bass und Gitarre sukzessive wieder einsetzen. Nun erklingt die Akkordfolge des Intros erneut zweimal, während der Gesang Joey Ramones hinzutritt. Die Abfolge der Harmonien wird folgend für acht Takte und mit dem Einsatz der Zeile "Hey ho, let's go / Shoot 'em in the back now" geändert und lautet nunmehr D | D | A | D A | D | D | Bm | D E. Dieser Abschnitt wird zudem von gesungenen Haltetönen auf dem Vokal 'u' begleitet und setzt chorische Akzente, die in Songs der Ramones häufig vorkommen und vermutlich Assoziationen zur Surf Music wecken (s. o.). Der genannte Ablauf wird einmal exakt wiederholt, anschließend erklingt abermals die Akkordfolge des Intros inklusive Gesang. Der 'Schlachtruf' bringt den Song anschließend zum Abschluss. Hinsichtlich der Spielweise der Instrumente und des formalen Ablaufs ist BLITZKIREG BOP ein typisches Beispiel für frühen Punkrock und zeichnet sich durch minimalistische Harmonik, Melodik und Formsprache aus. Auch der Songtext besteht nur aus wenigen Zeilen. Zur genauen Bedeutung des Textes und vor allem zum nationalsozialistisch geprägten Vokabular soll sich die Band indes nie explizit geäußert haben, weswegen die obskur anmutenden Lyrics bis heute Anlass für Spekulationen geben (vgl. Fengels 2016).

IV. Rezeption

In kommerzieller Hinsicht konnten weder das Album *Ramones* noch die erste Single BLITZKRIEG BOP nennenswerte Erfolge verzeichnen. Lediglich 7.000 Exemplare des Albums wurden in den ersten Monaten nach der Veröffentlichung verkauft und nur wenige Radiosender erklärten sich bereit, die Songs der Ramones zu spielen. Möglicherweise waren diese zu kurz und in zu hohen Tempi gespielt, um das Interesse kommerzieller Radioprogramme wecken zu können, wenngleich sich die Band bemüht habe, die Songs für die Albumproduktion langsamer zu spielen als während ihrer Livekonzerte (vgl. True 2002: 55 f.). Im Nachhinein erlangte der Song BLITZKRIEG BOP indes große Aufmerksamkeit, bekannte Coverversionen stammen unter anderem von den Toten Hosen (1991) und Rob Zombie (2003). 1991 fand der Song Verwendung in einem Werbespot für die Biersorte "Bud Light" des Brauereikonzerns Anheuser-Busch (vgl. ebd.: 265), zudem wird der 'Schlachtruf' des Songs vor den Heimspielen der Baseballmannschaft New York Yankees abgespielt (ebd.: 43). In den 2000er-Jahren begann der schwedische Textilkonzern H&M, T-Shirts mit dem Logo der Band zu verkaufen, manche der Kleidungsstücke ziert die Zeile "Hey ho, let's go". Allem anfänglichen Misserfolg zum Trotz rangiert der Song in der Liste "500 Greatest Songs of All Time" des Magazins Rolling Stone auf Platz 92 (vgl. rolling-stone.com).

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Joey Ramone
Gitarre: Johnny Ramone
Bass: Dee Dee Ramone
Schlagzeug: Tommy Ramone
Songwriting: Tommy Ramone, Dee Dee Ramone
Producer: Craig Leon
Label: Sire
Veröffentlicht: 1976
Length: 2:12

Recordings

- Ramones. “Blitzkrieg Bop”, *Blitzkrieg Bop*, 1976, Sire, SAA-725, USA (7”/Single).
- Ramones. “Blitzkrieg Bop”, *Ramones*, 1976, Sire, SASD-7520, USA (LP/Album).
- Rufus Thomas.” Walking the Dog”, *Walking the Dog*, 1963, Stax, 704, USA (LP/Album).
- The Rolling Stones. “Walking the Dog”, *The Rolling Stones*, 1964, Decca, LK 4605, UK (LP/Album).

Covers

- Die Toten Hosen. “Blitzkrieg Bop”, *Learning English, Lesson One*, 1991, Virgin, CDVIR 11, Deutschland (CD/Album).
- Rob Zombie. “Blitzkrieg Bop”, *We’re a Happy Family. A Tribute to the Ramones*, 2003, Columbia, CK 86352, USA (CD/Album).

References

- Fengels, Heiko: *The Ramones – Songs ‘n’ Things – Eine kurze Geschichte der besten Band der Welt & 20 ihrer größten Songs*. Norderstedt: Books on Demand 2016.
- Frieser, Karl-Heinz: *Blitzkrieg-Legende. Der Westfeldzug 1940* (= Operationen des Zweiten Weltkrieges 2). München: Oldenbourg 1995.
- Hecken, Thomas: Punk. In: *Handbuch Popkultur*. Hg. von Thomas Hecken und Marcus S. Kleiner. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 72–77.
- Ramones. ‘Blitzkrieg Bop’. In: Rolling Stone. URL: https://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/ramones-blitzkrieg-bop-20110526 [12.04.2018].
- Stratton, Jon: Jews, Punk and the Holocaust: from the Velvet Underground to the Ramones – the Jewish-American Story. In: *Popular Music* 24/1 (2005), S. 79–105.
- ue, Everett: *Hey Ho Let’s Go. The Story of the Ramones*. London u. a.: Omnibus 2002.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Blitzkrieg Bop (Ramones)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/blitzkrieg-bop, 12/2022.

Print

Bob Dylan **1963**

Blowin’ in the Wind

BLOWIN’ IN THE WIND gilt als einer der “klassischen Protestsongs” schlechthin und ist durch seine einfache Struktur vermutlich auch einer der meistgespielten überhaupt.

I. Entstehungsgeschichte

Der Singer/Songwriter Bob Dylan (24. Mai 1941), bürgerlich Robert Allen Zimmerman, gilt als einer der einflussreichsten Musiker und Songpoeten unserer Zeit. Dylans Aufstieg beginnt mit dem Folk-Revival und der Bürgerrechtsbewegung Anfang der 60er Jahre. Mitte der 60er verknüpfte er Folk mit Rock und schreibt BLOWIN’ IN THE WIND im April 1962 in einer New Yorker Folkkneipe. Die Melodie hat er – wie Folk-Urgestein Pete Seeger als erster entdeckt – einem traditionellen Gospelsong, “No More Auction Block”, entlehnt. Erstmals trägt Dylan den Song öffentlich am 16. April 1962 bei einem Konzert in Gerdes Folk City vor. Der Song ist da noch unvollständig mit nur zwei Strophen, die mittlere Strophe dichtet Dylan erst danach. Erstmals wird der Songtext im Mai 1962 im Broadside-Magazin veröffentlicht. Dylan nimmt das Stück mit auf seine zweite Platte, *The Freewheelin’ Bob Dylan*, die zwischen Juli 1962 und April 1963 aufgenommen wird und bis auf zwei Songs nur Eigenkompositionen enthält. *The Freewheelin’ Bob Dylan* erscheint im Mai 1963 und bereits im Juli 1963 covern Peter, Paul & Mary erstmals BLOWIN’ IN THE WIND. Es wird ein großer Charterfolg und steigt bis auf Platz zwei. Dylan wird nun als Songwriter und Protestsänger bekannt. Später kommt es jedoch zu Urheberrechtsproblemen. Der Musiker Lorre Wyatt behauptete das Lied sei sein eigenes. Als Dylan den Song veröffentlicht, erklärt er, Dylan habe ihm das Lied für wenige Dollar verkauft. Erst 1974 nimmt er schließlich in einem Interview die Anschuldigung zurück. Doch da ist Dylan längst als Songwriter bedeutender Lieder etabliert.

II. Kontext

Bob Dylan veröffentlicht bei Columbia am 19. März 1962 sein erstes Album mit dem Titel *Bob Dylan*. Darauf sind ausschließlich alte Folkstandards enthalten. Die Platte floppt. Sein Produzent John Hammond und Countrysänger Johnny Cash verhindern, dass ihn die Plattenfirma gleich wieder fallen lässt. Denn Dylan, der seinem großen Idol Woody Guthrie nacheifern will, beginnt schon zu dieser Zeit eigene Songs zu schreiben und kann erfolgreiche Auftritte in der New Yorker Folkszene verbuchen. Dylans zweites Album – *The Freewheelin’ Bob Dylan* – ist der Ausdruck dieser Entwicklung und enthält mehrheitlich starke Eigenkompositionen, darunter eben auch BLOWIN’ IN THE WIND. Der Song wird durch die Version von Peter, Paul und Mary zu einem Chartstürmer und Dylan gerät als talentierter Songschreiber gewichtiger Protestsongs immer mehr in den Blickpunkt. Er wird zur musikalischen Ikone der [illegible]kanischen Bürgerrechtsbewegung. Am 28. August 1963 tritt er zusammen mit Joan Baez beim [illegible]sch auf Washington” auf. Mit Baez entwickelt sich eine künstlerische und private Liaison, die bis 1965

Bestand haben sollte. Dylan bringt 1964 die Platte *The Times They Are A-Changin'* heraus, die weitere selbst komponierte Protestsongs enthält, darunter weitere Klassiker wie das Titelstück oder “With God On Our Side” und “The Lonesome Death Of Hattie Caroll”. Doch bereits mit seiner nächsten Platte im gleichen Jahr, *Another Side Of Bob Dylan*, wendet er sich vom tagespolitischen Protestsong ab. Und im folgenden Jahr ist der Protest- und Folksänger Bob Dylan bereits Geschichte. Bob Dylan entdeckt den Rock’n’Roll für sich, wird Wegbereiter des Folk-Rocks und Popstar. Statt Cordmütze und Arbeiterhemd nun Sonnenbrille, Lockenpracht und T-Shirt. “Like A Rolling Stone” ist das Manifest seines neuen Selbstverständnisses und wird einer seiner weiteren großen Songklassiker.

III. Analyse

BLOWIN’ IN THE WIND in Dylans Originalversion ist ganz der frühe Dylan: sparsam instrumentiert (Gesang, Gitarre, Mundharmonika) und aufgrund der musikalischen Einfachheit mit den drei Griffen G, C und D leicht nachspielbar – daher auch der große Erfolg in der Verbreitung auf Demonstrationen, Workshops und Lagerfeuern. Dylans Gesang dieser Jahre ist geprägt von dieser Stimme, die älter klingt, als der Künstler ist, die erfahren und etwas verwittert klingt, nach der Devise: “Seht her, ich hab’ was erlebt!”Textlich stellt Dylan in den drei Strophen die gleichsam ewigen existentiellen Fragen, ohne anzuklagen oder Antworten zu bemühen, etwa “How Many Roads must a man walk down, before you can call him a man”. Er stellt dreimal drei Fragen und gibt jedesmal die abgeklärte Antwort: “The answer my friend is blowin’ in the wind, the answer is blowin in the wind.” Denn die Antworten drängen sich entweder auf oder werden nie gefunden werden. Diese kaum zu leugnende Ambivalenz des Songs macht ihn so erfolgreich wie kritikwürdig. Dylans Gesangvortrag ist dem Text entsprechend gleichförmig, stoischer Fatalismus die einzig mögliche Emotion.

IV. Rezeption

BLOWIN’ IN THE WIND gilt als einer “der klassischen Protestsongs” schlechthin und wurde auch schon mal als “Kirchenlied der Freaks” bezeichnet (Walter Liederschmitt). Der Song wurde, vielleicht weil er eher fatalistisch als provokant und eher wolkig als konkret ist, zu einem universellen musikalischen Ausdruck der internationalen Protestbewegungen. Er wurde von der US-amerikanischen Bürgerrechts- und Anti-Vietnambewegung ebenso adaptiert wie von der westdeutschen Ostermarsch- und Friedensbewegung, von der APO-Bewegung ebenso wie von der Ökologiebewegung. Nachdem in den 90er Jahren und Anfang dieses Jahrtausends hierzulande größere gesellschaftliche Bewegungen obsolet schienen, wurde der Song oftmals Zielscheibe des Spottes. So entstand beispielsweise 1995 eine humoreske Version von Wiglaf Droste und Funny van Dannen mit dem Titel “Muse feife inne Wind”. Beim 30-jährigen Plattenjubiläum Dylans im Oktober 1992 im New Yorker Madison Square Garden sang Stevie Wonder dagegen eine an Pathos, Überhöhung und Schmalz nicht mehr zu überbietende Version.

Wonder war einer der unzähligen Künstler – nach Peter, Paul und Mary –, die den Song coverten. Neben [illegible]ahmen sich u.a. Marlene Dietrich, Sam Cooke, The Hollies oder Elvis Presley des Titels an. Dylan selbst hat den Song bis heute im Live-Programm, doch immer wieder schafft er es, dem an den

Lagerfeuern der Welt arg strapazierten Stück neues Leben einzuhauchen. Mal als langsame Schlagernummer (1978 und 1981) dann auch mal als Mitsing-Hymne (1984) oder Country-Shuffle (1986). Aktuell spielt er den Song als launigen Gospel-Soul.

Nach einem Karriereknick in den achtziger Jahren feiert Dylan seit Ende des letzten Jahrhunderts wieder beeindruckende künstlerische und kommerzielle Erfolge. Dylan hat neben vielen weiteren Auszeichnungen zwei Ehrendoktortitel erhalten, ist Inhaber der “National Medal of Arts” (USA), “Commandeur des Arts et des Lettres” (Frankreich) sowie Oscar- und Pulitzer-Preisträger. Seit Jahren wird er immer wieder für den Literatur-Nobelpreis vorgeschlagen. Aufgrund der vielfältigen, genreübergreifenden Beiträge Dylans zur amerikanischen Populärmusik in den letzten fünf Jahrzehnten, wird er auch als “Vater des Americana” bezeichnet.

THOMAS WALDHERR

Credits

Gesang, Gitarre, Mundharmonika: Bob Dylan
Text, Musik: Bob Dylan
Produzent: John Hammond
Aufnahmejahr: 9. Juli 1962
Veröffentlichung: August 1963
Länge: 2:48

Recordings

- Bob Dylan. “Blowin’ In The Wind”, *The Freewhelin’ Bob Dylan*, 1963, Columbia, CL 1986, USA (LP/Album/Mono).
- Bob Dylan. *Blowin’ In The Wind*, 1963, Columbia, 4-42856, USA (7″).
- Bob Dylan/ Band. “Blowin’ In The Wind”, *Before The Flood*, 1974, Columbia, KG 37661, USA (2xLP).
- Bob Dylan. “Blowin’ In The Wind”, *Bob Dylan At Budokan*, 1978, Columbia, PC2 36067, USA (2xLP).
- Bob Dylan. “Blowin’ In The Wind”, *Real Life*, 1984, Columbia, 4678412, USA (CD/Album).
- Bob Dylan, *Bob Dylan*, 1962, Columbia, CS 8579, USA (LP/Album/Stereo).
- Bob Dylan, *The Times They Are A-Changin’*, 1964, Columbia, CS 8905, USA (LP/Album).
- Bob Dylan, *Another Side Of Bob Dylan*, 1964, Columbia, CS 8993, USA (LP/Album).

Covers

arlene Dietrich. “Blowin’ In The Wind”, Sag mir wo die Blumen Sind/ Die Welt war jung, 1962,

Electrola, E 22180, Deutschland (7″/Single/Mono).

- Peter, Paul & Mary. *Blowin' In The Wind*, 1963, Warner, 5368, USA (7″/Single).
- Sam Cooke. "Blowin' In The Wind", *Sam Cooke At The Copa*, 1964, RCA Victor, RD 7674, UK (LP).
- Stevie Wonder, *Blowin' In The Wind*, 1966, Tamla, T 54136, USA (7″).
- The Hollies, *Listen To Me/ Blowin' In The Wind*, 1968, Parlophone, R 5733, UK (7″).
- Gerd Köster. "Muse feife inne Wind", *Der Tanz um den heiligen Bim Bam*, 1995, BMG, 74321, Deutschland (CD/Album).

References

- Detering, Heinrich: *Bob Dylan*. Stuttgart: Philipp Reclam 2007.
- Liederschmitt, Walter: *Alles in allem*. Trier: éditions trèves 1992.
- Shelton, Robert: *Bob Dylan – No Direction Home. Sein Leben, Seine Musik 1941-1978*. Hamburg: Edel 1986.

About the Author

Thomas Waldherr is editor of the online magazine www.country.de.
All contributions by Thomas Waldherr

Citation

Thomas Waldherr: "Blowin' in the Wind (Bob Dylan)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/blowinwind, 04/2012 [revised 10/2013].

Print

New Order **1983**

Blue Monday

BLUE MONDAY is the signature song of the English electro-independent band New Order. Released in 1983 as a 12-inch only single, the song – with its dark minimalist sound – is a pioneering piece of electronic dance music in both the independent and mainstream scenes.

I. Origin

According to vocalist and key programmer Bernard Sumner, BLUE MONDAY was the result of several important musical convergences. The song's overall aesthetic was influenced by the band's exposure to New York City's legendary club scene and the desire to experiment with the sonoric possibilities of newly available synthesizers and sequencers. BLUE MONDAY was also a response to continuous complaints by audiences that New Order never gave encores. It finally allowed the band to play a pre-programmed song without actually being present on the stage (Nolan 2006: 102–103; Nice 2010: 229–230).

The track first began as a 20-minute instrumental soundscape that was later released as "Video 5-8-6". Written by Sumner and drummer/programmer Stephen Morris in 1982, its industrial rhythms were the result of trial and error with a new Oberheim DMX drum machine. Further experimentation with the drum beat and synth lines transformed the song into both BLUE MONDAY and the derivative track "5 8 6" on the album *Power, Corruption & Lies* (1983).

BLUE MONDAY debuted as an instrumental encore at the Palais Theatre in Melbourne, Australia on 25 November 1982. The song was released as a 12-inch single by Manchester-based Factory Records on 07 March 1983. The single also featured an instrumental dub, "The Beach", on its B-Side. It was packaged in a black die-cut sleeve designed by noted graphic designer, and former label partner, Peter Saville. The sleeve resembled a five-inch floppy computer disk and had a stripe of color-coded blocks on the right side that identified the band's name and song title (Flowers 1995: 55). The design was inspired by the floppy disks that Morris interchanged, while playing an Emu-Systems Emulator I sampling keyboard. Urban legend continues to suggest that Factory Records lost money on each sale of the single, because the sleeve was so expensive to produce (Nice 2010: 238). A music video was created by Morris and filmmaker Malcolm Whitehead for a shortened version of the song. The video features a fast-paced montage of low-resolution computer graphics, military iconography, and band images – including a cameo appearance by the arcade game *Zaxxon*.

II. Context

g from the former industrial wasteland of Manchester in Northern England, New Order arose out of the post-punk band Joy Division after the suicide of its frontman Ian Curtis in 1980. It was, however,

through the release of BLUE MONDAY, that the band largely left behind the guitar-driven melancholy of Joy Division for new electro-dance horizons. With the addition of Gillian Gilbert on keyboards, and no longer encumbered by past expectations, New Order was one of the first bands to fully embrace the latest in computer-based music technology (*NewOrderStory* 2005). BLUE MONDAY, their fifth single, forged an innovative synthesis of “Kraftwerk’s pure minimalist computer coldness, New York’s dancefloor rhythms and confused Mancunian passion” (Haslam 1999: 129). The song marked an important aesthetic-technical milestone in the development of electronic dance music and secured New Order’s place as one of the most influential electronic bands of the 1980s.

III. Analysis

Running at over 7 minutes, BLUE MONDAY begins with an extended instrumental intro. The track features a unique rhythmic stutter and a sixteenth-note quantized drum beat that were famously programmed on the Oberheim DMX. These beats are followed by a pulsating bassline, originating from a Moog Source synthesizer, and sequenced with a Powertran ETI 1024 Composer that Sumner had assembled at home. As the intro gradually unfolds, the listener hears a high-register melodic lead, played by Peter Hook on his Shergold Marathon 6-string bass guitar (strumming high up on the fretboard, with a heavy chorus effect, Hook punctuates the song with his trademark use of the bass as a lead instrument). An evocative angel-like chorus is sampled by Morris on the Emulator and Gilbert finally enters with a shimmering string sequence on a Sequential Circuits Prophet-5 synthesizer (*NewOrderOnline* 2012). The lyrical section consists of three strophes that do not follow a standard verse-refrain format. The song’s climax follows the third verse, which includes a staccato of sound effects and overdubs of previous musical elements, before eventually fading into an extended outro.

Early performances of BLUE MONDAY – like that on the BBC’s *Top of the Pops* on 13 March 1983 – did not always go well. Relying heavily on multi-layered synthesizer parts, the song was very difficult for New Order to reproduce live with the sequencing technology of the early 1980s. Despite this limitation, it remained a groundbreaking composition. In an interview with music journalist Dave Haslam, Sumner – who has been credited with BLUE MONDAY’s artistic vision – revealed the influences behind the track’s powerful groove: the arrangement came from Klein + M.B.O.’s “Dirty Talk” (1982); the beat from Donna Summer’s “Our Love” (1979); the bassline from Sylvester’s “You Make Me Feel (Mighty Real)” (1978); and the chorus sample from Kraftwerk’s “Uran” (1975) (Haslam 1999: 299; *NewOrderOnline* 2012).

The lyrics of BLUE MONDAY have generated considerable commentary among fans, who have noted their deliberate ambiguity. As is characteristic of his early vocals, Sumner sang in an emotionally disaffected style. Fans have speculated that the lyrics may contain hidden references to the suicide of Curtis and its traumatic aftereffects on the band; to the consequences of habitual drug use, given persistent rumors that the track was composed on LSD; and to the Falklands War of 1982, because of phrases such as “ship in the harbor” and “beach” (Flowers 1995: 54). Sumner, who rarely discusses his lyrics, has simply remarked: “It’s just a fucking pop song, mate” (Middles 1996: 248).

IV. Reception

With over 3 million copies sold worldwide, BLUE MONDAY is considered the best-selling 12-inch single of all time – a claim that is, however, “difficult to verify” (Nice 2010: 238). The song peaked at #9 in the UK Single Charts and at #1 in the UK Independent Charts. Since Factory Records was not a member of the British Phonographic Industry at the time of its original release, it was never eligible for an official gold disc. The track was officially reissued twice with new remixes – as “Blue Monday 88” by American producer Quincy Jones and engineer John Potoker in 1988 and as “BlueMonday-95” by German techno DJ Hardfloor in 1995. Both remixes reached the UK Top 20.

Because BLUE MONDAY was not placed on the band’s subsequent album, *Power*, *Corruption & Lies*, its later release on the best-selling compilations *Substance* (1987) and *(the best of) NewOrder* (1994) was critical in ensuring the song’s popularity with new generations of listeners. This popularity, however, became – much to everyone’s frustration – a burden as legions of fans reduced the band’s core identity to this particular song. For a significant period in the 1990s, New Order simply refused to play BLUE MONDAY. It is, once again, a regular fixture on the band’s playlist in the new millennium.The song has been widely covered by artists and bands as diverse as And One (2009), Flunk (2002), the Jolly Boys (2010), Kylie Minogue (2001), Nouvelle Vague (2006), Orgy (1998), Hannah Peele (2010), and countless bedroom producers on YouTube. It continues to be a – if not *the* – dancefloor anthem of the electronic music scene.

MIRKO M. HALL

Credits

Vocals, Programming: Bernard Sumner
Bass: Peter Hook
Drums, Keyboards, Programming: Stephen Morris
Keyboards, Programming: Gillian Gilbert
Producer: New Order
Label: Factory Records
Release: 07 March 1983
Length: 7:29

Recordings

- Klein + M.B.O. *Dirty Talk*, 1982, Zanza Records, ZR0107, Italy (12″/MiniAlbum).
- Kraftwerk. “Uran”, *Radio-Aktivität*, 1975, Kling Klang, 1C 062-82 087, Germany (LP).
  ew Order, *(the best of) NewOrder*, 1994, London Records, 828580.1, UK (2xLP).

- New Order, *Blue Monday*, 1983, Factory Records, FAC 73, UK (12″/Single).
- New Order, *Blue Monday 88*, 1988, Factory Records, FAC 73R, UK (12″/Single).
- New Order, *BlueMonday-95*, 1995, London Records, 850241.1, UK (12″).
- New Order, *Power, Corruption & Lies*, 1983, Factory Records, FACT 75, UK (12″).
- New Order, *Substance 1987*, 1987, Factory Records, FACT 200, UK (2xLP).
- New Order, *Video 5-8-6*, 1997, Touch Music, Tone 7, UK (12″).
- Donna Summer, *Sunset People/Our Love*, 1979, Phonogram, 6198 359, Germany (12″/Maxi).
- Sylvester, *You Make Me Feel (Mighty Real)*, 1978, Fantasy Records, Fantasy 846, US (7″/Single).

References

- Flowers, Claude: *New Order+Joy Division: Dreams Never End.* London: Omnibus Press 1995.
- Haslam, Dave: *Manchester, England: The Story of the Pop Cult City.* London: Fourth Estate 1999.
- Middles, Mick: *From Joy Division to New Order: The Factory Story*. London: Virgin Books 1996.
- Nice, James: *Shadowplyers: The Rise and Fall of Factory Records*. London: Aurum Press 2010.
- Nolan, David: *Bernard Sumner. Confusion: Joy Division, Electronic and New Order versus the World.* Shropshire, UK: Independent Music Press 2007.
- Robertson, Mathew: *Factory Records: The Complete Graphic Album*. London: Thames and Hudson 2006.
- *NewOrderOnline*: A New Order/Joy Division Website. URL: http://www.neworderonline.com [01.06.2012].
- *NewOrderStory*. Director: Kevin Hewitt. Script: Paul Morley. Warner Music Vision 2005. (DVD/034970482).

About the Author

Jun. Prof. Mirko M. Hall teaches German Studies at the Converse College in Spartanburg (USA).
All contributions by Mirko M. Hall

Citation

Mirko M. Hall: “Blue Monday (New Order)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/bluemonday, 06/2012 [revised 10/2013].

Print

Queen **1975**

Bohemian Rhapsody

BOHEMIAN RHAPSODY ist eines der erfolgreichsten Stücke der Rockband Queen. Der Song trieb die Aufnahmetechnologien der 1970er Jahre an ihre Grenzen und brachte der Band einen Welterfolg.

I. Entstehungsgeschichte

BOHEMIAN RHAPSODY erschien 1975 auf dem vierten Album *A Night at the Opera* der Rockband Queen, dessen Titel sich auf den Film *A Night at the Opera* (1935) der Marx Brothers bezieht. Nach Aussagen des Gitarristen der Band, Brian May, hat Freddie Mercury den Song in seinem Londoner Apartment geschrieben. Da dem Leadsänger der Band musikalische Ideen oft nachts kamen, stand sein Klavier im Schlafzimmer, direkt am Kopfende des Bettes.

Im Sommer des Jahres 1975 nahmen Queen das Album in den Rockfield Studios im Süden von Wales auf. Nach Fertigstellung des Albums inklusive des sechsminütigen BOHEMIAN RHAPSODY entschied man sich dafür, den Song als Single zu veröffentlichen. Neben der außergewöhnlichen Länge des Stücks war vor allem die stilistische Vielfalt bemerkenswert: Zwischen Ballade, Gitarrensolo und Hardrock-Part steht ein parodistischer Opernpart. Bereits fünf Tage nach Veröffentlichung des Albums konnten Queen BOHEMIAN RHAPSODY als ihre erste Nummer-1-Single verbuchen. Es folgte eine 24-tägige Tour zur Weihnachtszeit.

II. Kontext

1973 unterschrieben Queen einen Vertrag mit den Plattenlabels Trident und EMI und nahmen ihr erstes Album *Queen* auf. Noch im selben Jahr gingen sie, als Support Band von Mott the Hopple, auf ihre erste Tour. Die Rezensionen waren sehr gut und Queen weiteten ihre Fangemeinde aus. Im darauffolgenden Jahr erschienen *Queen II* ebenso wie *Sheer Heart Attack* und erste Konzerte in den Vereinigten Staaten wurden gespielt. 1975 bestritt die Band ihre erste Tour als Headliner. Die Tickets verkauften sich gut und selbst zwei kurzfristig noch in den Plan genommene Konzerte waren ausverkauft. Nach der Trennung von Trident entschlossen sie sich mit ihrem neuen Manager John Read dazu, BOHEMIAN RHAPSODY zu veröffentlichen.

III. Analyse

BOHEMIAN RHAPSODY hebt sich aufgrund der Länge, des Vermischens von verschiedenen Musikstilen [illegible]es Fehlens eines Refrains von anderen Rocksongs ab. Folgende Instrumente werden verwendet: E-

Bass, Schlagzeug, akustisches Klavier, E-Gitarre, chinesischer Gong und Pauke. Das Intro (A) von BOHEMIAN RHAPSODY beginnt mit mehrstimmigem A-cappella-Gesang in B-Dur, der ausschließlich von Freddie Mercury eingesungen wurde. Der Effekt der Mehrstimmigkeit wurde durch das Übereinanderlegen mehrerer Tonspuren erreicht. Das Klavier setzt ein (B-Dur), gefolgt von John Deacon am Bass. Mit dem markanten Klavier-Riff beginnt der Balladen-Teil (B). Im Verlauf von Teil B moduliert die Basslinie nach Es-Dur und mit Beginn des zweiten Verses setzt Roger Taylor am Schlagzeug ein. Als Übergang von Teil B zu Teil D dient das Gitarren-Solo (C), beginnend in Es-Dur mit einer Modulation nach A-Dur, das von Brian May komponiert wurde. Das Solo endet abrupt. Anschließend erklingen Achtelakkorde in A-Dur am Klavier, womit Formteil D von BOHEMIAN RHAPSODY beginnt. Die Intensität der Besetzung variiert stark – von Mercury am Klavier bis hin zu einem mehrstimmigen Chor mit Schlagzeug, Bass, Klavier und Pauke. Der Choreffekt wurde durch das Überschneiden von insgesamt 180 Tonspuren erreicht, die von Freddie Mercury, Roger Taylor und Brian May aufgenommen wurden. Formteil D schließt mit einem B-Dur Akkord ab, den Roger Taylor mit einem b” krönt.

Es folgt ein Hard-Rock Zwischenspiel (E) mit einem Gitarren-Riff Mays; Deacon spielt unisono am Bass. Mercurys Stimme wurde verdoppelt, d.h. es wurden zwei identische Tonspuren übereinandergelegt, wodurch ein echoähnlicher, voller Klang erreicht wurde. Drei aufsteigende Gitarrenläufe folgen, die von Mercury am Klavier in B-Dur aufgegriffen werden, und mit einem Ritardando wird in den letzten Abschnitt von BOHEMIAN RHAPSODY übergeleitet, dem Outro (F). Der Song kehrt zurück in sein Anfangstempo, nach B-Dur folgt Es-Dur und schließlich eine Modulation nach c-Moll, bevor wiederum Es-Dur erklingt und BOHEMIAN RHAPSODY in F-Dur endet. Ausschließlich Freddie Mercurys Stimme und sein Klavierspiel sind zu hören, und mit einem leisen Klang des Gongs löst sich das abwechslungs- und spannungsreiche Arrangement von BOHEMIAN RHAPSODY gleichsam auf.

IV. Rezeption

Aufgrund der Länge des Songs wollte EMI BOHEMIAN RHAPSODY nicht veröffentlichen und verlangte eine kürzere Fassung, was für Mercury nicht in Frage kam. Queen wandten sich an den erfolgreichen DJ Kenny Everett, der beim Londoner Radiosender *Capital Radio* arbeitete. Dieser spielte immer wieder Abschnitte des noch unveröffentlichten Songs in seiner Radio-Show, um das Interesse des Publikums zu wecken. Unzählige Anfragen, den Song in voller Länger zu spielen, erreichten den Radiosender, infolgedessen spielte ihn Kenny Everett (in voller Länge) 14 Mal binnen zwei Tagen. Mittlerweile war BOHEMIAN RHAPSODY ein Hit, sodass EMI keine andere Wahl hatte, als ihn am 31. Oktober 1975 in seiner ursprünglichen Fassung zu veröffentlichen.

Am 2. November 1975 erreichte BOHEMIAN RHAPSODY die Spitze der Charts in Großbritannien, hielt sich dort neun Wochen und markierte den ersten Nummer-eins-Hit Queens. Zum Erfolg steuerte auch das Musikvideo bei, welches statt einer Live-Performance bei *Top of the Pops* gespielt wurde, da Queen bereits auf Tour waren, als sie eingeladen wurden. 1976 war der Song Nummer 1 in Australien, Belgien, Kanada, Niederlande und Neuseeland und erreichte die Top Ten in den USA. Nach dem Tod Freddie Mercurys war BOHEMIAN RHAPSODY ein weiteres Mal, am 15. Dezember 1991, Nummer 1. Binnen fünf Wochen verkauften sich fast eine Millionen CDs. BOHEMIAN RHAPSORDY ist die einzige Single, die

zweimal die *Official Christmas Number 1* (UK) wurde.

Obwohl bereits zuvor kurze Filme zu Songs produziert wurden, wurde es erst im Anschluss an BOHEMIAN RHAPSODY selbstverständlich, dass die großen Plattenfirmen Musikvideos veröffentlichten, um Songs zu promoten. Damit mussten die Künstler etwa in Fernsehshows nicht mehr in Person auftreten, an ihrer Stelle wurde das jeweilige Musikvideo ausgestrahlt.

Fast zwei Jahrzehnte nach seiner Erstveröffentlichung erreichte BOHEMIAN RHAPSODY Platz Zwei der US-Single-Charts, nachdem es im Film *Wayne's World* (1992) verwendet worden war. Infolgedessen wurde ein neues Musikvideo mit Szenen aus dem Film, dem Original-Musikvideo und mit Live-Aufnahmen von Queen produziert, das zahlreiche Auszeichnungen gewann, wie etwa den MTV Video Music Award in der Kategorie Best Video from a Film, der von Brian May und Roger Taylor entgegengenommen wurde.

JULIA LIPOLD und ANNA KATHARINA WEBER

Credits

Vocals, piano, operatic vocals: Freddie Mercury
Guitars, operatic vocals: Brian May
Bass guitar: John Deacon
Drums, timpani, gong, operatic vocals: Roger Taylor
Songwriting: Freddie Mercury
Producers: Queen, Roy Thomas Baker
Engineers: Gary Lyons, Mike Stone

Recordings

- Queen: "Bohemian Rhapsody". On: *A Night at the Opera*, 1975, EMI, EMTC 103, EMI – 0C 066 97176, UK (Vinyl/Album).
- Queen: "Bohemian Rhapsody", 1975,EMI, 2375, UK (Vinyl/Single).
- Queen: "Bohemian Rhapsody". On: *Live Killers*, 1979, EMI, EMSP 330, 0C 158- 62 792/3, UK (2xVinyl/Album).
- Queen: "Bohemian Rhapsody". On: *Greatest Hits*, 1981, EMI, EMTV30, UK (Vinyl/Compilation).
- Queen: *"Bohemian Rhapsody".* On: *Live Magic*, 1986, EMI, 24 0675 1, 062-24 0675 1, 1A 062-24 0675, Europe (Vinyl/Album).
- Queen: "Bohemian Rhapsody". On: *Bohemian Rhapsody*, 1988, Parlophone QUECD3, 20 3007 3, UK (CD/Single Series).
- Queen: "Bohemian Rhapsody / These Are The Days Of Our Lifes", 1991, Parlophone, CDQUEEN 20, 46492, UK (CD/Single).

- Queen: “Bohemian Rhapsody”. On: *Classic Queen*, 1992, Hollywood Records, HR-61311-2, US (CD/Compilation).
- Queen: “Bohemian Rhapsody”. On: *Live at Wembley ’86*, 1992, Parlophone, 0777 7 99594 1 9, PCSP 725, UK (2xVinyl/Album).
- Queen: “Bohemian Rhapsody”. On: *Queen On Fire: Life at the Bowl*, 2004, Parlophone, 7243 5 44187 9 2, 5441879, 07243 544187 92, UK & Europe (DVD collection).
- Queen & Paul Rodgers: “Bohemian Rhapsody”. On: *Return of the Champions*, 2005, EMI, 00946 3 36979 2 8, 3 36979 2, UK & Europe (2xCD/Album).

References

- DeMain, Bill: “Queen’s ‘Bohemian Rhapsody'”. In: Performing Songwriter. URL: http://performingsongwriter.com/freddie-mercury-queen-bohemian-rhapsody/ [31.10. 2015].
- Jones, Lesley-Ann: *Freddie Mercury. The Definitive Biography*. London: Hodder & Stoughton 2011.
- *Queen – The DVD Collection: Greatest Video Hits 1* (2002). DVD. 133 Min., EMI.
- *Queen: The Story of Bohemian Rhapsody* (BBC documentary), https://www.youtube.com/watch?v=NgD_eu_jlUQ [18.12. 2015].
- Rivadavia, Eduardo: “The Day Queen Began Recording Their Masterpiece, ‘Bohemian Rhapsody'”. In: Ultimate Classic Rock. URL: http://ultimateclassicrock.com/queen-bohemian-rhapsody/ [17.12. 2015].
- Savage, Mark: “Brian May on 40 Years of Bohemian Rhapsody: ‘I still listen to it in the car'”. In: BBC News. URL: http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34651067 [16.12.2015].

About the Authors

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Katharina Weber

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Julia Lipold

Citation

Julia Lipold and Anna Katharina Weber: “Bohemian Rhapsody (Queen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/bohemianrhapsody, 04/2017.

Print

Die Toten Hosen **1996**

Bonnie & Clyde

Der Song BONNIE & CLYDE gehört zu dem Erfolgsalbum *Opium fürs Volk* und ist bis heute einer der populärsten Songs der Toten Hosen. Mit ihrer Faszination für das Leben des amerikanischen Gangsterpaars gehört die Band zu einer Reihe von Musikern, Autoren und Regisseuren, die sich mit diesem Stoff künstlerisch auseinandergesetzt haben.

I. Entstehungsgeschichte

Das Album *Opium fürs Volk* wurde am 26. Januar 1996 veröffentlicht. Es ist das zehnte Studioalbum der Band. Außerdem veröffentlichten Die Toten Hosen bis zu diesem Zeitpunkt einen Live-Mitschnitt sowie ein Best Of-Album.

Die Platte wurde unter dem Label JKP (Jochens kleine Plattenfirma) veröffentlicht und ist somit das erste Album des bandeigenen Labels. Der Vertrag mit Virgin Records lief 1995 aus. Im September und Oktober des gleichen Jahres wurde *Opium fürs Volk* im Skyline Studio in Düsseldorf aufgenommen. Abgemischt wurde das Album daraufhin im Studio Dierks. Produzent war, wie bei den meisten Vorgängern des Albums, der Engländer Jon Caffery.

BONNIE & CLYDE wurde als dritte Single des Albums im Juni 1996 ausgekoppelt. Diese erschien mit drei weiteren Liedern, darunter eine Coverversion des Songs “Do You Love Me” von der Band Kiss. Für die Singleauskopplung drehte die Band ein entsprechendes Musikvideo. Regisseur des Clips war Ralf Schmerberg.

Für die Musik ist Michael Breitkopf, einer der beiden Gitarristen der Band, verantwortlich. Der Text wurde von Andreas Frege (besser bekannt unter seinem Künstlername Campino), dem Sänger und Frontmann der Toten Hosen, geschrieben.

II. Kontext

Die Toten Hosen waren im Jahr 1996 bereits deutschlandweit bekannt. Unter anderem der Song “Hier kommt Alex” (1988) sorgte für die gestiegene Popularität der Band. Auch im Ausland hatten sie sich zu diesem Zeitpunkt bereits einen Namen gemacht. Dabei ist vor allem die englischsprachige Punkszene um Bands wie Sex Pistols, The Clash, Ramones und den Musiker Johnny Thunders zu erwähnen. So traten die Toten Hosen zusammen mit Iggy Pop beim letzten Konzert der Ramones in Buenos Aires auf. Bis heute spielt die Band regelmäßig Konzerte in Argentinien und anderen südamerikanischen Staaten.

fürs Volk ist das bis dahin erfolgreichste Album der Band. Sein Stellenwert spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass vergleichsweise viele Songs des Albums noch heute Bestandteil der Konzerte der

Toten Hosen sind. Inhaltlich beschäftigen sich die Songs (mit Ausnahme von “Zehn kleine Jägermeister”) mit ernsthaften Themen. Die Auseinandersetzung mit Religion ist dabei ein stets wiederkehrendes Motiv. Die Inspiration hierzu erhielt Campino in erster Linie durch einen mehrtägigen Klosterbesuch. Weitere Themen sind Liebe, Vergänglichkeit und Drogen. Die Texte sind durchgehend von mal offenen, mal versteckten gesellschaftskritischen Elementen geprägt.

Der Titel BONNIE & CLYDE ist ein Liebeslied, verschmolzen mit der rebellischen Attitüde des Punkrock. Die Vorlage für den Text bietet die wahre Geschichte des Gangsterpaars Bonnie Elizabeth Parker und Clyde Chestnut Barrow. Die beiden raubten in der Zeit von 1931 bis 1934 im mittleren Westen verschiedene Geschäfte und Banken aus und befreiten diverse Häftlinge aus einem Gefängnis. Dabei erschossen sie mehrere Personen, unter anderem auch einige Polizisten. Letztlich wurden sie selbst im Mai 1934 von der Polizei erschossen.

Bonnie und Clyde sind seit jeher Symbolfiguren für ein Leben in Freiheit fern jeglicher staatlicher Repressionen, über die sich auch gesetzeswidrig und mit Gewalt hinweggesetzt wird. Das Gangsterpaar wurde bereits in anderen Songs behandelt und romantisiert, wie etwa bei Serge Gainsbourg.

III. Analyse

Die Geschichte des Songs BONNIE & CLYDE wird aus der Perspektive einer männlichen Person geschildert. Dieser meint, die Frau, auf die er schon immer gewartet hat, gefunden zu haben, und fantasiert über den Verlauf einer Liebesbeziehung mit ihr. Diese ist geprägt von permanenten Abenteuern, bei denen beide gemeinsam durch die Welt ziehen und ohne Rücksicht auf Gesetze, Eigentum oder gar das Leben von Anderen, ihre Freiheit ausleben – im Extremfall auch auf Kosten des eigenen Lebens. Unter anderem die zweite Strophe, in der von einem Bankraub erzählt wird, bei dem das Paar auf Polizisten schießt, verdeutlicht diese Kompromisslosigkeit. Neben der (kriminellen) Abenteuerlust wird stets die Liebe und der Zusammenhalt der beiden Protagonisten betont. Verdeutlicht wird das durch Aussagen wie “Ich geh’ mit dir durch dick und dünn bis an das Ende dieser Welt” und die mehrfach wiederholte Zeile “Leg deinen Kopf an meine Schulter, es ist schön ihn da zu spüren” zu Beginn jedes Refrains. Der gesamte Text ist von Anspielungen und Parallelen zum Leben des realen Paars Bonnie Elizabeth Parker und Clyde Chestnut Barrow geprägt. Dementsprechend können Liedzeilen wie “Komm wir bomben uns durch’s Leben und öffnen jede Tür” oder “Unsere Liebe soll ein Sprengsatz sein, der ständig explodiert” sowohl metaphorisch die Beziehung der beiden beschreibend als auch auf eine tatsächliche kriminelle Handlung anspielend gedeutet werden.

Der Song BONNIE & CLYDE ist in Form einer für Rockmusik typischen Vers-Chorus-Struktur aufgebaut. Das Schlagzeug und der Bass, der sich vordergründig auf Grundtöne beschränkt, agieren als treibende Rhythmusgruppe. Akzente werden vor allem durch das Spiel der Gitarren gesetzt.

Eingeleitet wird das Lied über acht Takte von einem recht einfachen und eingängigen Gitarrenriff. Der Gesang der ersten Strophe setzt mit den letzten beiden Tönen des Riffs ein. An das Intro schließt sich der Songverlauf an: 1. Strophe – Refrain – Zwischenspiel – 2. Strophe – Refrain – Solopart – 3. Strophe – Refrain (2x).

Innerhalb der Strophe lassen sich zwei Teile erkennen. Der erste Teil besteht aus der einmalig wiederholten Akkordfolge | Am | G | C | D |. Dies entspricht auch der Akkordfolge des Intros. Daran schließt sich der zweite Teil mit der Akkordreihung | Am | F | D | C C/H | an. Auch diese wird einmal wiederholt, wobei der C-Akkord mit Grundton H im zweiten Durchlauf wegfällt. Durch diese Zweiteilung der Strophe erhält der letzte Teil den Charakter eines Prechorus. Dieser Eindruck wird besonders durch das Zusammenspiel der beiden Rhythmusgitarren in diesem Part deutlich.

Die erste Rhythmusgitarre spielt in Intro, Zwischenspiel und den Strophen den grundlegenden Achtel-Rhythmus des Stücks. Dabei kommt die sogenannte Palm-Mute-Technik zum Einsatz, bei der die Saiten während des Spielens mit dem Handballen abgedämpft und somit am Ausklingen gehindert werden. Der Klang der beiden Rhythmusgitarren ist dabei stark verzerrt. Die zweite Rhythmusgitarre, die diesen Effekt im Intro und im Zwischenspiel lediglich doppelt, setzt in den Strophen zusätzliche Akzente. Im ersten Strophenteil werden jeweils auf der Viertelzählzeit die Powerchords als Staccato gespielt. Zum Ende dieses Teils wird dieses akzentuierte Spiel leicht aufgebrochen. Im zweiten Part der Strophe spielen beide Rhythmusgitarren auf den Viertelzählzeiten. Eine besondere Betonung erfolgt dabei zusätzlich auf dem jeweils zweiten und dritten Viertel eines Taktes durch die zweite Rhythmusgitarre. Auf der ersten und letzten Zählzeit wird hingegen nur der Akkordgrundton gespielt. Die Staccato-Spielweise auf Basis des Achtel-Rhythmus der ersten Rhythmusgitarre erzeugt eine Spannung innerhalb des Songs, die auch im Text transportiert wird. Die unterschiedliche Betonung der Zählzeiten im zweiten Strophenteil verstärkt diesen Spannungseffekt.

Im letzten Takt der Strophe spielt die zweite Rhythmusgitarre einen offenen E-Dur Akkord. Zusammen mit dem Powerchord der ersten Gitarre auf C entsteht hierbei eine Zweistimmigkeit. Die Gesangsmelodie folgt dabei der zweiten Rhythmusgitarre (E-Dur).

Im Refrain entlädt sich die in der Strophe kontinuierlich aufgebaute Spannung. Beide Rhythmusgitarren spielen dabei offene Powerchords. Zusätzlich erklingt die Lead-Gitarre und spielt einzelne Noten über den F-Dur Akkord. Im vorletzten Refrain wird das Spiel der Lead-Gitarre leicht erweitert. Der einstimmige Gesang von Campino in den Strophen wird im Refrain von Backgroundstimmen unterstützt, sodass ein chorischer Klang entsteht – ein typisches Element der Musik der Toten Hosen.

Der Solopart nach dem zweiten Refrain beginnt mit einer deutlich hörbaren Veränderung im rhythmischen Spiel. Hierfür ist in erster Linie das Schlagzeug verantwortlich. Der bis zu diesem Zeitpunkt durchgängig treibende Rhythmus wird an dieser Stelle aufgebrochen. Das Gitarrensolo passt sich dem an und erklingt zunächst nur mit wenigen, teils über einen ganzen Takt liegenden Tönen. Nach acht Takten kehrt der Song wieder zu seinem Ursprungsrhythmus und Tempo zurück. Entsprechend dieser erneuten Steigerung nimmt auch das Solo Fahrt auf. Es gipfelt in einem schnellen Achtel-Rhythmus. Über die kompletten 16 Takte des Soloparts erklingen im Hintergrund Polizeisirenen.

BONNIE & CLYDE endet mit zwei Wiederholungen des Refrains, die kleinere musikalische Unterschiede zu den vorher gespielten aufweisen. In der ersten Wiederholung wird das Spiel der Lead-Gitarre erweitert und beginnt bereits im ersten Takt über dem C-Dur-Akkord. Die zweite Wiederholung, gleichzeitig Schlusspart des Songs, fällt durch deutliche rhythmische Veränderungen auf. Die Toten Hosen spielen im Halftime-Feeling, d.h. das Tempo des Songs bleibt gleich (u. a. erkennbar an der fortlaufenden

Gesangsmelodie), durch den reduzierten Einsatz der Rhythmusinstrumente wirkt das Stück jedoch nur noch halb so schnell. Die Gitarren spielen in jedem Takt dieses Parts abgedämpfte Powerchords über vier Achtelschläge auf den ersten beiden Zählzeiten, gefolgt von einem offenen Powerchord im Wert einer halben Note. Der Song endet mit drei ausklingenden Akkorden (C | F | G), gepaart mit simultanen Beckenschlägen des Schlagzeugs.

Rein musikalisch betrachtet ist BONNIE & CLYDE ein Paradebeispiel für viele Stücke der Toten Hosen. In der 2014 erschienen Biografie der Band werden die typischen Merkmale ihrer Musik folgendermaßen beschrieben: “eine leisere zurückgenommene Strophe, oft gestützt auf den Hosenhobel, die sich in einen lauteren, eingängigen Refrain öffnet. Im klassischen Fall wird der Refrain noch mit den Hosen-typischen Chören unterstützt […].” (Oehmke 2014: 365). Mit dem Hosenhobel beschreibt die Band selbst das perfektionierte Spiel des schnellen Achtel-Rhythmus auf der verzerrten Rhythmusgitarre mit der bereits erwähnten Palm-Mute-Technik. All diese genannten Elemente eines typischen Songs der Toten Hosen sind bei BONNIE & CLYDE nachweisbar.

Musik und Text von BONNIE & CLYDE sind gut aufeinander abgestimmt. Die im Text beschriebenen Szenerien sind geprägt von Rastlosigkeit und Abenteuer. Dies wird musikalisch untermalt vom schnellen Tempo des Songs sowie dem fast durchgängig treibenden Charakter der Rhythmusgruppe. Die einzige Unterbrechung erfolgt im ersten Teil des Soloparts, als die Sirenen erklingen. Der Widerstand der Polizei scheint die beiden Protagonisten auf ihrem Streifzug kurzzeitig aufzuhalten. Doch die schnelle Rückkehr zu Ursprungsrhythmus und -tempo symbolisiert, dass sie sich davon nicht aufhalten lassen. Die sich anschließende Strophe unterstützt diesen Deutungsansatz. Darin heißt es: “Lebendig kriegen sie uns nie, egal wie viele es sind / ‘Tod oder Freiheit’ soll auf unserem Grabstein stehen.”

Auf dem Cover der Single sind die beiden Hauptdarsteller des Musikvideos (Campino von den Toten Hosen und die Schauspielerin Lea Mornar) zu sehen. Beide tragen dunkle Sonnenbrillen und zielen mit einer Waffe in Richtung des Betrachters. Der Kamerafokus ist auf die Gesichter gelegt, sodass die Pistolen im Vordergrund nur unscharf zu erkennen sind. Die dem Song immanente provokative Haltung der beiden Protagonisten wird auf diese Weise auch in bildhafter Form deutlich.

Das Albumcover von *Opium fürs Volk* zeigt eine Collage von Johann Zambryski, in deren Zentrum der Kopf eines Mannes im Profil zu sehen ist. In diesem steckt von oben senkrecht eine Schraube, die mit Pfeilen nach links und rechts markiert ist. Damit wird auf die Lenkung einer Person durch äußere Einflüsse – beispielsweise Religion – und den damit einhergehenden Verlust der Selbstbestimmtheit angespielt. Auf dem Album wird das Thema in den Songs “Mensch”, “Die zehn Gebote”, “Paradies”, “Und wir leben” und “Seelentherapie” angesprochen. Auch BONNIE & CLYDE kann mit dem beschriebenen kompletten Ausbruch des Gangsterpaars aus der Abhängigkeit jeglicher Systeme dieser Thematik zugeordnet werden. Das Cover von *Opium fürs Volk* steht also im Einklang mit dessen musikalischen bzw. textlichen Inhalten.

Das Musikvideo zur Single ist narrativ angelegt und orientiert sich am Text des Songs. Campino und Lea Mornar spielen als Gangsterpaar die Hauptrollen. Die Handlung lässt sich kurz zusammenfassen: Die beiden Protagonisten lernen sich kennen und werden kurz darauf ein Paar (erste Strophe und erster Refrain). Sie begehen erfolgreich einen Überfall auf einen Geldtransport, mieten sich daraufhin mit der

Beute in ein Hotel ein und feiern ihren Coup (zweite Strophe und zweiter Refrain). Am folgenden Morgen werden sie von einem Sondereinsatzkommando in ihrem Hotelzimmer überrascht und festgenommen (Solopart). Aus der Gefängniszelle werden sie jedoch schnell von anderen Gangstern – gespielt von den restlichen Bandmitgliedern der Toten Hosen – befreit (dritte Strophe). Auf der Flucht mit einem Auto kommt es zu einer Schießerei, bei der die Frau und der Fahrer des Autos getroffen werden. Dieses fährt daraufhin unkontrolliert gegen eine Mauer und explodiert (dritter und vierter Refrain).

Diese Geschichte wird allerdings nicht komplett chronologisch gezeigt. Stattdessen beginnt das Video im Intro des Songs in der Gefängniszelle, in welche das Paar eingesperrt wird. Auch im Zwischenspiel vor der zweiten Strophe kommt es zu einem kurzzeitigen Rückblick auf diesen Handlungsort.

Die starke Orientierung des Regisseurs am Songtext zeigt sich unter anderem auch darin, dass einzelne Textzeilen im Video bildhaft exakt wiedergegeben werden. So sind beispielsweise die beiden Hauptpersonen zu Beginn jedes Refrains (“Leg deinen Kopf an meine Schulter”) in enger Umarmung zu sehen. Ein weiteres Beispiel ist die Explosion des Autos am Ende des Clips auf die Zeile “Unsere Liebe soll ein Sprengsatz sein, der ständig explodiert”.

Die Toten Hosen vermitteln mit BONNIE & CLYDE eine typische Punkrock-Attitüde, bei der ein frei bestimmtes Leben und das Aufbegehren gegen die Obrigkeit im Mittelpunkt stehen. Deren Authentizität kann allerdings durchaus in Frage gestellt werden, da allein der kommerzielle Erfolg, den die Band Mitte der 1990er Jahre bereits genießt, den Idealen des Punk widerspricht.

Musikalisch ist BONNIE & CLYDE eines der punklastigeren Stücke des Albums und genießt vermutlich auch aus diesem Grund relativ hohes Ansehen unter den Fans der Toten Hosen. Deren Hörerschaft geht zwar längst über eingefleischte Punks hinaus und die Band bewegt sich spätestens seit den 2000er Jahren immer stärker vom Punk in Richtung Deutsch-Rock, dennoch kokettieren Die Toten Hosen regelmäßig mit dem Punk-Image.

IV. Rezeption

BONNIE & CLYDE gehört seit seiner Veröffentlichung zum festen Repertoire der Konzerte der Toten Hosen. Dabei wird das Stück spürbar schneller als im Original gespielt. Weitere Live-Elemente des Stücks sind Publikumsgesänge des (meist vorletzten) Refrains sowie ein Break der Instrumente an der bereits erwähnten Textstelle “Tod oder Freiheit”, die auf diese Weise besonders hervorgehoben wird. Aufgrund des hohen Tempos und des geradlinig treibenden Rhythmus ist das Lied für die verschiedenen Tanzformen des Rock und Punk (u. a. Pogotanz) geeignet und wird im Live-Set an den entsprechenden Stellen platziert, um die Stimmung im Publikum anzuheizen.

Das Album *Opium fürs Volk* stieg in Deutschland in der ersten Woche auf Platz eins der Charts ein, war insgesamt 54 Wochen in der deutschen Hitliste vertreten und erreichte bis 2002 zweimal Platin. In der Schweiz erreichte es Platz zwei und in Österreich den dritten Rang der nationalen Musikcharts. Mit diesen hohen Verkaufszahlen ist es das bis zu diesem Zeitpunkt kommerziell erfolgreichste Album der Band. IE & CLYDE stieg in den deutschen Singlecharts auf Platz 33 ein und war insgesamt 16 Wochen

dort vertreten. Die Singleauskopplung war somit kein größerer Erfolg der Bandgeschichte. Für das nichtdeutschsprachige Ausland veröffentlichten die Toten Hosen 1999 das Album *Crash Landing*, auf dem unter anderem auch eine englischsprachige Version von BONNIE & CLYDE zu hören ist.

Eine komplette Coverversion des Songs wurde bisher von keinem anderen Künstler veröffentlicht. Die Berliner Punkband Die Ärzte verarbeitete den Refrain in einem Live-Medley, welches als B-Seite auf der Single “Die Schönen und das Biest: Elke – (Live)” zu hören ist.

Das Album *Opium fürs Volk* wurde in der Musikpresse recht positiv kommentiert. Auf juristischer Ebene bekamen die Toten Hosen jedoch kurzzeitig Probleme mit dem Titel BONNIE & CLYDE. Der Politiker Jan Timke zeigte die Band wegen Beleidigung aufgrund folgender Textzeile an: “Wir rauben ein paar Banken aus oder einen Geldtransport / Wir schießen zwei, drei, vier, fünf Bullen um, wenn es nicht mehr anders geht.” Timke hatte mit dieser Anzeige jedoch keinen Erfolg.

THEO STEIGERT

Credits

Gesang: Andreas Frege
Gitarre: Andreas von Holst, Michael Breitkopf
Bass: Andreas Meurer
Schlagzeug: Wolfgang Rohde
Text: Andreas Frege
Musik: Michael Breitkopf
Produzent: Jon Caffery und Die Toten Hosen
Label: Jochens kleine Plattenfirma (JKP), EastWest Records GmbH
Studio: Skyline Studio, Düsseldorf
Veröffentlichung: 1996
Länge: 3:32

Recordings

- Die Toten Hosen. “Bonnie & Clyde”. On: *Opium fürs Volk*, 1996, JKP/EastWest Records, JKP 03/0630-13829-2, Germany (CD/Album).
- Die Toten Hosen. “Bonnie & Clyde”. On: *Bonnie & Clyde*, 1996, JKP/EastWest Records, JKP 06/0630-15213-2, Germany (CD/Single).
- Die Toten Hosen. “Bonnie & Clyde”. On: *Crash Landing*, 1999, JKP/EastWest Records, JKP ?8/6254-50199-2, Germany (CD/Album).
- e Toten Hosen. “Bonnie & Clyde”. On: *Opium fürs Volk Jubiläumsedition*, 2007, JKP, JKP 03,

Germany (CD/Album Remastered).
- Die Toten Hosen. “Bonnie & Clyde”. On: *Crash Landing Jubiläumsedition*, 2007, JKP, JKP 28, Germany (CD/Album Remastered).

Covers

- Die Ärzte. “Medley (live)”. On: *Die Schönen und das Biest/Elke (live)*. 1999, Hot Action Records, 561 416-2, Germany (CD/Single) [6:08 – 06:26].

References

- Die Toten Hosen: *Reich & Sexy II. Die Fetten Jahre/Ihre allergrößten Erfolge*. Berlin: Bosworth Music 2004.
- Federal Bureau of Investigation (FBI): “Bonnie and Clyde”. In: *Famous Cases & Criminals*. URL: http://www.fbi.gov/about-us/history/famous-cases/bonnie-and-clyde [20.03.2015].
- Gläser, Ronald: Jan Timke. Bürger in Wut. In: *Junge Freiheit* 7/22 (2007).
- Job, Bertram: *Bis zum bitteren Ende … Die Toten Hosen erzählen IHRE Geschichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.
- Oehmke, Philipp: *Die Toten Hosen. Am Anfang war der Lärm.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014.

Links

- Homepage der Band: http://www.dietotenhosen.de/ [20.03.2015].
- Pressearchiv: http://www.dth-pressearchiv.de/ [20.03.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Theo Steigert

Citation

Theo Steigert: “Bonnie & Clyde (Die Toten Hosen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/bonnieandclyde, 03/2017.

Shaggy **1995**

Boombastic

Shaggy gilt bis heute als kommerziell erfolgreichster Musiker Jamaikas, der zugleich Elemente der Dancehall-Musik für den internationalen Popmusikmarkt zugänglich machen konnte. Der Song BOOMBASTIC nimmt eine zentrale Rolle in der Karriere des Sängers ein, verhalf ihm zum internationalen Durchbruch und wurde 1995 ein Welthit.

I. Entstehungsgeschichte

Aufgenommen wurde BOOMBASTIC bereits im Mai 1994 für das über ein Jahr später erschienene gleichnamige Album und folgte “In the Summertime” im Juni 1995 als zweite Singleauskopplung. Im Februar desselben Jahres bekundete der Textilkonzern Levi Strauss & Co. Interesse an der Verwendung des Songs für einen Werbespot, der schließlich zur massenhaften Verbreitung von BOOMBASTIC beitrug (vgl. Locilento 2002: 133 f.).

II. Kontext

In den frühen 1990er Jahren rückte eine neue Generation jamaikanischer Sänger in das Blickfeld der breiten Öffentlichkeit, die mit den in den 1970er Jahren international bekannt gewordenen Größen des Roots Reggae wie Bob Marley, Peter Tosh oder Burning Spear zunächst nur wenig gemeinsam zu haben schien. Im Umfeld politischer Umbrüche und bisweilen bürgerkriegsähnlicher Zustände wuchs in den 1980er Jahren auf Jamaika mit Dancehall ein neues musikalisches Genre heran, das seine inhaltlichen Inspirationen nun aus den lebensweltlichen Realitäten urbaner Ghettos der Karibikinsel bezog. Sänger wie Beenie Man, Buju Banton, Luciano und auch Shaggy trieben schließlich in den 1990er Jahren die internationale Verbreitung dieser Form jamaikanischer Popmusik weiter voran. Jedoch waren das Auftreten der Künstler und vor allem die Inhalte der Texte bisweilen nur bedingt mit den Normen des internationalen Musikmarkts vereinbar. Insbesondere seit den späten 1980er Jahren waren die Texte vom Phänomen “Slackness” geprägt – Frauen, Sexualität und männliche Potenz als zentrale Themen dies- und jenseits des Pornografischen bestimmten die Dancehall-Lyrics (vgl. Pfleiderer 2011: 168). Hinzu traten gewaltverherrlichende “Gun”- sowie explizit homophobe “Battyman”-Tunes und Mischformen beider Ausprägungen. Als prominentestes Beispiel dieser Art gilt der Song “Boom Bye Bye” von Buju Banton, dessen Veröffentlichung aufgrund des überaus kontroversen und homophoben Textes zu Auftrittsverboten des Sängers führte. Dennoch galt gerade Buju Banton Mitte der 1990er Jahre als zentraler Vokalist der jamaikanischen Popmusik, der die Härte und Rauheit des Genres repräsentierte. Shaggy hingegen verkörperte als Gegenpart die Variante der Musik, die deutlich von europäischen und US-amerikanischen [illegible]idealen geprägt war, von kontroversen Textinhalten weitgehend absah und hohe Verkaufserfolge [illegible]chnen konnte (vgl. Chen/O’Brien Chang 1998: 212 f.). Shaggys massenkompatiblem Image war

ferner die Einbindung seiner Songs in verschiedene mediale Kontexte zuträglich. Bereits sein erster großer Verkaufserfolg “Oh Carolina” wurde 1993 für den Soundtrack des Thrillers *Sliver* – mit u. a. Sharon Stone prominent besetzt – verwendet, BOOMBASTIC schließlich in dem besagten Werbespot für Levi Strauss & Co. zum Einsatz gebracht (vgl. Locilento 2002: 114, 133). In diesem mit Knetfiguren umgesetzten Clip rettet der männliche Protagonist unter Zuhilfenahme einer Levi’s 501 Jeans und zu den Klängen von BOOMBASTIC seinen weiblichen Gegenpart aus einem brennenden Hochhaus. Der Konzern Levi Strauss & Co. war bereits vor diesem Spot für die intensive Einbindung von Popmusik in seine Kampagnen bekannt geworden, u. a. fanden Songs von Ben E. King und Marvin Gaye Einsatz in den Werbevideos. Der Konzern gibt an, infolge des BOOMBASTIC-Clips eine Verkaufssteigerung von 12 % verzeichnet zu haben (vgl. Yeshin 2006: 303). Dieses mediale Setting impliziert zunächst, dass es sich bei BOOMBASTIC um einen internationalen und auf ein möglichst breites Publikum zugeschnittenen Popsong handelt, den mit Dancehall nicht mehr viel zu verbinden scheint. Dennoch weist der Song einige Gestaltungsweisen auf, die Bezüge zu Konventionen jamaikanischer Popmusik erkennen lassen.

III. Analyse

Das Instrumental von BOOMBASTIC basiert auf dem von King Floyd 1971 veröffentlichten Song “Baby Let Me Kiss You”, wobei die Instrumente einen Halbton höher erklingen und das Tempo von ca. 75 auf etwa 80 bpm angehoben wurde. Vom Original übernommen wurden der Basslauf, der in BOOMBASTIC bisweilen von einer E-Gitarre gedoppelt wird, und der Schlagzeugbeat, der jedoch im Verlauf des Songs diversen Variationen unterliegt. Setzt sich die Instrumentierung in der Version King Floyds noch aus Schlagzeug, Bass, E-Gitarre, Orgel und Bläsersatz zusammen, kommen in Shaggys adaptiertem Instrumental Schlagzeugbeat, Bass, zwei E-Gitarren, zwei Keyboards und ein Synthesizer zum Einsatz. Die Gitarren werden mit unterschiedlich starker Verzerrung gespielt, die Keyboards orientieren sich an Piano- und Rhodes-Sounds und der Synthesizer steuert vereinzelt Glissandi in tiefer Lage bei. Bass und Schlagzeugbeat sind durchgängig zu hören, die restlichen Instrumentalstimmen werden im Verlauf des Stücks unregelmäßig ein- und ausgeblendet – ein Vorgehen, das durchaus an die Live-Mixing-Techniken des (Dub-)Reggae erinnert. Im Refrain fällt die Instrumentierung dichter aus, in den Strophen erklingen vermehrt die Reggae-typischen Offbeat-Akzente von Gitarre und Keyboard sowie die Glissando-Sounds des Synthesizers. Zu Beginn des Songs kündigt Shaggy diesen in Ansager-Manier an und führt zentrale Textelemente wie “Boombastic” und “Mr. Lover Lover” ein, bevor der erste Refrain erklingt. Derlei Ansagen zur Ankündigung der Künstler oder verschiedener Schlagworte der Songtexte sind sowohl im Dancehall als auch im Hip-Hop nicht unüblich und referieren auf die ursprüngliche Rolle der Vokalisten als Ansager auf Soundsystem- oder Jam-Veranstaltungen. Nach diesem Intro erklingen Refrain und Strophe viermal im Wechsel ohne harmonische Zäsuren, der Song endet schließlich mit dem Refrain. Dieser erklingt folglich fünfmal und damit relativ häufig – ein Indiz dafür, dass der Refrain, wie im Falle kommerziell erfolgreicher Popsongs nicht unüblich, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll. Indes verweist diese Formgestaltung wiederum auf Konventionen von Stilbereichen wie Hip-Hop oder Dancehall. Deren formbildende Charakteristika ergeben sich häufig aus dem Ein- und Ausblenden einzelner Spuren und aus Veränderungen hinsichtlich des Gesangs, weshalb auf harmonischer Ebene nicht mehr von Formmodellen gesprochen werden kann. In zahlreichen anderen und in den Charts präsenten populären Musikgenres ist eine solche Formgestaltung nach wie vor unüblich (vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2012:

121 f.). Bezüglich des formalen Ablaufs und der Instrumentierung folgt BOOMBASTIC somit den Dancehall-Konventionen.

Auf textlicher Ebene präsentiert sich Shaggy als guter, als "bombastischer" Liebhaber, der die Dame seiner Wahl von seinen diesbezüglichen Qualitäten zu überzeugen gedenkt. Wie in den von Slackness geprägten Dancehall-Lyrics üblich, sind Frauen und männliche Potenz die zentralen Themen. Die Texte von Shaggy gelten in dieser Hinsicht jedoch als entscheidend entschärft, sodass sie auch auf dem internationalen Popmusikmarkt bestehen können (vgl. Chen/O'Brien Chang 1998: 212). Auf Dancehall-Konventionen hinweisende Bestandteile des BOOMBASTIC-Textes sind ferner die sparsam eingesetzten Patois-Elemente. Dieser kreolische Dialekt Jamaikas geht auf das Aufeinandertreffen europäischer, präkolumbianischer sowie westafrikanischer Sprachen zu Zeiten der Plantagensklaverei zurück und wurde bereits in den 1970er Jahren von Roots-Reggae-Künstlern in deren Songs in abgeschwächter Form zum Einsatz gebracht oder durch das Standard American English ersetzt, um bei einem internationalen Publikum nicht auf Verständnisprobleme zu stoßen (vgl. Helber 2015: 80 f.). Überdies greift Shaggy bei seinem Textvortrag auf Techniken des rhythmischen Sprechgesangs zurück, der im Dancehall-Kontext als "Toasting" oder "Deejaying" bezeichnet wird und eine breite Palette vokaler Ausdrucksmittel – vom melodischen "Singjaying" bis zum rauen "Ragga-Toasting" – miteinbezieht (vgl. Huss 2003: 128). Shaggys charakteristischer Vokalstil gilt einerseits als eindeutig von Dancehall-Sängern der späten 1980er Jahre beeinflusst, wird andererseits beschrieben als von seiner Zeit als Marine-Soldat geprägt oder als "cartoon-style rumble" (Locilento 2002: 109) bezeichnet. Kennzeichnend ist eine nasale Stimmgebung in mittlerer bis tiefer Lage, die auch den BOOMBASTIC-Textvortrag bestimmt. Dabei fällt auf, dass die Rauheit in Shaggys Stimme im Laufe des Songs beständig zunimmt und die rhythmische Komplexität des Sprechgesangs gesteigert wird. Patois-Anleihen sowie explizit sexuelle Textelemente finden sich beispielsweise in der Zeile "I'm a lyrical lover, no take me for no filth / With my sexual physique, Jah know me well built" – die Modifikationen hinsichtlich Grammatik und Aussprache gegenüber dem Standard American English sind gemäßigt, die Aussage hingegen deutlich. Ähnlich sind die Zeilen "Well you a the bun and me a the cheese" – Bun & Cheese ist ein auf Jamaika beliebtes Gericht, bestehend aus einem Früchtebrot und einer zwischen dessen Hälften befindlichen Käsescheibe – und "I'm just like a turtle crawling outta mi shell" zu verstehen. Shaggy bringt die für Dancehall typischen sexuell expliziten Textinhalte, den kreolischen Dialekt sowie die vokalen Techniken des Deejaying in BOOMBASTIC dezent, jedoch deutlich erkennbar zum Einsatz.

Der Videoclip zeigt Shaggy schließlich umringt von zahlreichen Tänzerinnen bei seiner Performance in einer leer stehenden und mit verschiedenen Tanzflächen ausgestatteten Villa. Während sich Frauen in der Dancehall-Kultur mittlerweile als Tänzerinnen – die sogenannten "Dancehall-Queens" – und auch als Sängerinnen etabliert haben, spielen sie im BOOMBASTIC-Clip klar eine passive Rolle, und Shaggy steht als stereotyp männlicher Protagonist im Mittelpunkt. Männliche Dancehall-Künstler greifen vor allem in Videoclips häufig auf Inszenierungsstrategien zurück, die visuell auf die Textinhalte referieren und Frauen lediglich den Status eines Objekts oder Schmuckstücks maskuliner Ermächtigung zugestehen (vgl. Helber 2015: 134). Der Videoclip verarbeitet folglich Themen, die in der Dancehall-Kultur auf der Tagesordnung stehen – tatsächlich bedient sich auch der Levi's-Werbespot der Darstellung ähnlich stereotyper Geschlechterrollen. Somit sind beim Welthit BOOMBASTIC durchaus Elemente festzustellen, die sich dem Dancehall-Kontext zuordnen lassen. Gleichzeitig wird deutlich, wie Shaggy durch den behutsamen

Umgang mit diesen Gestaltungsweisen sowie den bisweilen höchst kontroversen Inhalten und durch seine mediale Inszenierung dennoch für den Pop-Mainstream interessant sein und in diesem Fuß fassen konnte.

IV. Rezeption

BOOMBASTIC wurde auf internationaler Ebene ein großer Verkaufserfolg. In Großbritannien konnte der Song Michael Jackson von der Charts-Spitze verdrängen, in den USA erreichte BOOMBASTIC Platz 3 der Billboard Pop-Charts sowie Platz 1 der Billboard Reggae-, R&B- und Rap-Charts. Darüber hinaus wurde dem gleichnamigen Album 1996 ein Grammy in der Kategorie “Best Reggae Album” verliehen, und dieses erreichte durch über eine Million verkaufte Einheiten in den USA Platin-Status (vgl. Locilento 2002: 134 f.). Im Anschluss an den großen kommerziellen Erfolg fand der Song Einsatz auf den Soundtracks der Filme *Manchala*, *Mr. Bean’s Holiday*, *Barnyard* und *The Real Cancun*. Der auf der Single veröffentlichte “Sting/Shaggy Remix” des Songs wurde für die Soundtracks der Film-Produktionen *George of the Jungle*und *After the Sunset* verwendet. Nicht zuletzt gilt der Song als wegweisend hinsichtlich der Fusionen europäischer bzw. US-amerikanischer und jamaikanischer Popmusik, die beispielsweise dem Jamaikaner Sean Paul bis heute große Erfolge bescheren.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Music/writer/songwriting: Orville Burrell, Robert Livingston, King Floyd
Producer: Robert Livingston, Shaun “Sting Int ‘1” Pizzonia
Label: Virgin
Recorded: 1994
Published: 1995
Length: 3:52

Recordings

- Buju Banton. “Boom Bye Bye / Version”, 1993, VP Records, SM-004, US (12”/Single).
- King Floyd. “Baby Let Me Kiss You”. On: *King Floyd*, 1971, Cotillion, SD 9047, US (LP/Album).
- Shaggy. “Boombastic”. On: *Boombastic*, 1995, Virgin, CDV 2782, Europe (CD/Album).
- Shaggy. “Boombastic”. On: *Boombastic*, 1995, Virgin, VSCDT 1536, UK (CD/Single).
- Shaggy. “Boombastic” (Sting/Shaggy Remix). On: *Boombastic*, 1995, Virgin, VSCDT 1536, UK (CD/Maxi-Single).

Shaggy. “Oh Carolina”. On: *Oh Carolina*, 1992, Virgin, V2 91902 2 9, US (CD/Maxi-Single).

- Shaggy. “Oh Carolina”. On: *Pure Pleasure*, 1993, Virgin, 0777 7 87953 2 2, US (CD/Album).

References

- Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus: “AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung”. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*. Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps (= Beiträge zur Popularmusikforschung 38). Bielefeld: Transcript 2012, 57–124.
- Chen, Wayne/O’Brien Chang, Kevin: *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music*. Philadelphia: Temple University Press 1998.
- Helber, Patrick: *Dancehall und Homophobie. Postkoloniale Perspektiven auf die Geschichte und Kultur Jamaikas* (= Postcolonial Studies 22). Bielefeld: Transcript 2015.
- Huss, Hasse: “Deejaying (DJing)”. In: *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Performance and Production. Volume 2*. Ed. by David Horn, Dave Laing, Paul Oliver, John Shepherd and Peter Wicke. London, New York: Continuum 2003, 127–129.
- Locilento, Micah: *Shaggy. Dogamuffin Style*. Toronto: ECW Press 2002.
- Pfleiderer, Martin: “‘Come inna me ramping shop’”. Slackness und Schwulenhass in der jamaikanischen und deutschen Dancehall”. In: *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 37). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefel: Transcript 2011, 165–187.
- Yeshin, Tony: *Advertisting*. London: Thomson Learning 2006.

Films

- *After the Sunset*. Director: Brett Ratner. New Line Home Video, 2004 (DVD).
- *Barnyard*. Director: Steve Oedekerk. Paramount, 2006 (DVD).
- *George of the Jungle*. Director: Sam Weisman. Disney, 1997 (DVD).
- *Manchala*. Director: Jaiprakash Shaw. 1999 (DVD).
- *Mr. Bean’s Holiday*. Director: Steve Bendelack. Universal Studios, 2007 (DVD).
- *The Real Cancun*. Director: Rick de Oliveira. EV, 2003 (DVD).

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

`on

Benjamin Burkhart: “Boombastic (Shaggy)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael

Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/boombastic, 10/2018.

Print

Bruce Springsteen **1984**

Born in the U.S.A.

Bruce Springsteen (born 1949 in Long Branch, New Jersey/USA) is a successful American singer-songwriter and guitarist signed with Columbia Records. Drawing on an image as a working-class man and musically rooted in rock'n'roll and rhythm and blues of the 1950s and 60s. His well known songs include "Born to Run", BORN IN THE USA and "Streets of Philadelphia". He was inducted in the Rock and Roll Hall of Fame in 1999.

I. Origin

Originally intended for a Paul Schrader movie titled *Born in the U.S.A.* the song was written in 1981/82 together with other songs for the album *Nebraska* (Springsteen 1982), but was subsequently left off that album (Cowie and Boehm 2006). After the album's release Bruce Springsteen reunited with the E Street Band and started to work on his 7th album *Born in the U.S.A.*

Recorded in May 1982 by Toby Scott at the The Power Station the song BORN IN THE USA was mixed by Bob Clearmountain and produced by Bruce Springsteen, Jon Landau, Chuck Plotkin and Steve (Steven) Van Zandt (N.N. n.d.; Buskin 2010). Besides Springsteen (guitar/vocals) the album version of the song is played by Steven Van Zandt (guitar), Garry Tallent (bass), Roy Bittan (keyboard/synthesizer), Danny Federici (keyboard) and Max Weinberg (drums). The seventh member, Clarence Clemons (saxophone) is not featured.

The album was released June 4th, 1984 (Thrill Hill Productions Inc. n.d.) with pictures taken by Annie Leibovitz and designed by Andrea Klein (Linernotes on album – Springsteen 1984a).

Seven Top 10 singles were released from the album including BORN IN THE USA on October 30th, 1984 (with "Shut Out the Light" on the B-side – Springsteen 1984b). BORN IN THE USA was also released in three remixed versions as a 12'' (Springsteen 1984c).

II. Context

Springsteen's song writing shows a strong streak of social consciousness centered around the experience of working class individuals living in a time of deregulation, recession and Reagan's "anti-union policies". Following in this tradition the album *Born in the U.S.A.* gives a bleak view of the state of the American working class from the declining industrial centers of the 1970s and early 1980s. As Cowie and Boehm (2006, 354) argue, the eponymous song "can stand as a compelling explanation of the redefinition of civic [illegible]y for white male workers from the early 1970s to the early 1980s."

The album can also be placed within a broader popular music context: After a decline in revenue of

recorded music in the United States starting in 1978/79 the sales started to grow after 1983 – however this was concentrated around very successful hits linked to a small segment of rock/pop superstars like Michael Jackson, Madonna and Prince (Garofalo 2011, 292ff, 302ff). In part through a well planned marketing campaign drawing on radio and television airplay, music videos, the release of singles and media appearances (Pareles 1985) Springsteen joined the ranks of the pop/rock superstars through the commercial success of his album (cf. “Reception”).

The song can also be seen in the musical tradition of rock anthems which were popular during the late 1970s and 1980s (e.g. Queen). Linked in part to the emergence of stadium rock concerts rock anthems serve to build participation and community between a band and their audience (cf. Dockwray 2005, 174). BORN IN THE USA’s structure supports audience participation through its clear rhythmic accents, easy-to-remember refrain and participatory gestures in the music video (cf. “Analysis”).

III. Analysis

Characteristic for this song is the snare prominently accenting the 2 and 4 throughout the whole song with a punchy, echoey sound followed by a rapid decay (gated reverb). Another sound present throughout the song is the keyboard/synthesizer playing the refrain or a slight variation of the refrain melody. Finally, the song’s catchy refrain with seemingly patriotic lyrics (see discussion below) encourages a sing-a-along participation contribution to making the song a rock anthem.

The song’s structure is built around a simple verse-refrain-structure (the only exception is verse 4 which is directly followed by the final verse, verse 5) with no difference in the harmonic progression between the verse and refrain (they are both based on 4 bars E followed by 4 bars B). Instead, the song’s tension evolves around the arrangement and instrumentation: Starting only with snare and keyboard/synthesizer the complete band does not enter until the 2nd verse. Most of the band drops out again in verse 5 leaving Springsteen singing the verse and following refrain only accompanied by the snare and the keyboard/synthesizer before the complete band reenters at 2:55 vamping over the refrain. There is a false ending at around 4:00 with a drum solo accompanied by the keyboard/synthesizer and bass which leads back into the refrain at 4:12 and a gradual fade out. Springsteen adds to the tension by leaving out the refrain’s lyrics after verse 3 and including two silent passages in verse 4 (cf. following paragraph). The overall structure, however, is not affected since the harmonic progression continues as in the previous parts throughout the silenced vocals.

The lyrics describe the hard life of a blue collar Vietnam war veteran and his struggles with unemployment and an inefficient Veterans Administration after returning from combat. The experience of loss of one of his army brothers during the battle of Khe Sahn (verse 4) is underlined by an asymmetrical verse form with two bars of silence following “They’re still there, he’s all gone”. This is repeated in the following two lines where “I got a picture of him in her arms now” is followed by 4 bars of silence. Instead of the usual 8 bars of the other verses, verse 4 thus consists of 16 bars of which 6 bars lack lyrics and are thus silenced. Within the context of the just discussed lyrics the seemingly patriotic refrain “Born in the U.S.A.” takes on a

tic tone.

The music video (Springsteen 2011) supports the lyrical content of the song with footage from industrial parts of the United States, rundown neighborhoods, wounded individuals, army training, a war cemetery and what seems to be a loan/pawn shop. These are mixed with footage from a live show with Bruce Springsteen and ends with a jeans clad Springsteen in a plain white t-shirt standing in front of an American flag. The live footage supports the song's anthemlike character by showing Springsteen's participatory gestures. The two silences are portrayed through Springsteen's empty microphone from the live show footage.

IV. Reception

Following his commercially not too successful acoustic album *Nebraska* (Springsteen 1982, 775 000 sold copies by August 1985 – Pareles 1985) the album *Born in the U.S.A.* with the eponymous title song was a commercial success. Eventually replacing Prince's 1984 album *Purple Rain* on the number one position the album spent 96 weeks in the US Top Forty Charts – five weeks more than Michael Jackson's 1983 album *Thriller* (Garofalo 2011, 304,310) – and sold 7.5 million copies in the first year (Pareles 1985). Another sign of the album's success are the 7 singles culled from the album – a number previously only achieved by Michael Jackson and his album *Thriller*. This elevated Springsteen to a superstar on the same level as Prince, Michael Jackson and Madonna.

Due to the song's popularity and ambiguous refrain the presidential candidates Ronald Reagan (Republican) and Walter Mondale (Democrat) tried to capitalize on the song for their election campaign in 1984: Following the conservative columnist Georg Will's embrace of the song as an "example of conservative American values" (Garofalo 2011, 306; cf. also Cowie and Boehm 2006, 359) Reagan invoked Springsteen and his work in a speech in Hammonton, New Jersey on September 19th, 1984 (Clines 1984). Mondale rebutted Reagan's use of Springsteen at a campaign stop on October 1st in New Brunswick, New Jersey, claiming to have Springsteen's endorsement. Springsteen, however, did not endorse any of the candidates (Garofalo 2011, 304f). This was repeated in October 1997 when presidential candidate Bob Dole tried to appropriate the song in his campaign by playing it while visiting central New Jersey. This drew a sharp rebuttal from Springsteen who had not given permission for the song's use (Dawidoff 1997).

This misinterpretation of the lyrics has inspired songs with similar refrains in other languages like DDT's ambivalent "Rozhdennyi v SSSR" (Born in the USSR) and Oleg Gazmanov's nationalistic (and nostalgic) "Sdelan v SSSR" (Made in the USSR – cf. Wickström 2007; Wickström 2011).

DAVID-EMIL WICKSTRÖM

`ts

Songwriter: Bruce Springsteen

Lyrics: Bruce Springsteen
Producer: Bruce Springsteen, Jon Landau, Chuck Plotkin, Steve (Steven) Van Zandt
Vocals: Bruce Springsteen
Band: E Street Band: Roy Bittan (keyboard/synthesizer), Max Weinberg (drums), Danny Federici (keyboard), Bruce Springsteen (guitar), Garry Tallent (bass), Steven Van Zandt (guitar) – Clarence Clemons (saxophone) is not featured
Label: Columbia
Recording: May 1982
Length: 4:39

Recordings

- Bruce Springsteen. “Born in the U.S.A.” On: *Born in the U.S.A.*, 1984, Columbia, QC 38653, US (LP, Album, Car).
- Bruce Springsteen. “Born in the U.S.A.” On: *Born in the U.S.A.*, 1985, CBS, CBSCL 426700, CBS 86304, Germany (LP, Album, Club).
- Bruce Springsteen. “Born in the U.S.A.” On: *Born in the U.S.A.*, 2015, Columbia/Sony Music, 88875098792, Europe (CD, Album, RE, RM).

References

- Dockwray, Ruth (2005): “Deconstructing the Rock Anthem: Textual Form, Participation and Collectivity.” Institute of Popular Music, University of Liverpool, Liverpool.
- Garofalo, Reebee: Rockin’ Out – Popular Music in the U.S.A. Upper Saddle River: Prentice Hall ^{5}2011.
- Wickström, David-Emil: Okna Otkroi! – Open the Windows! Scenes, Transcultural Flows, and Identity Politics in Popular Music From Post-Soviet St. Petersburg. Soviet and Post-Soviet Politics and Society. Stuttgart: ibidem-Verlag 2011.

Links

- Buskin, Richard. 2010. Bruce Springsteen ‘Born in the Usa’. Sound on Sound, March. URL: http://www.soundonsound.com/sos/mar10/articles/classictracks_0310.htm [13.12.2011].
- Clines, Francis X. 1984. President Heaps Praise on Voters in the Northeast. The New York Times, 20.09. URL: http://www.nytimes.com/1984/09/20/us/president-heaps-praise-on-voters-in-the-northeast.html?scp=5&sq=reagan+springsteen&st=nyt [02.12.2011].
- Cowie, Jefferson R., and Lauren Boehm. 2006. Dead Man’s Town: “Born in the USA,” Social History, and Working-Class Identity. American Quarterly 58 (2): 353-78. URL: http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/american_quarterly/v058/58.2cowie.html [11.12.2011].

- Dawidoff, Nicholas. 1997. The Pop Populist. The New York Times, 26.01. URL: http://www.nytimes.com/1997/01/26/magazine/the-pop-populist.html [02.12.2011].
- N.N. n.d. 6. Bruce Springsteen, 'BORN IN THE USA'. Rolling Stone. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/100-best-albums-of-the-eighties-20110418/bruce-springsteen-born-in-the-u-s-a-19691231?print=true [13.12.2011].
- Pareles, Jon. 1985. Bruce Springsteen – Rock's Popular Populist. The New York Times, 18.08, [02.12.2011].
- Thrill Hill Productions Inc. n.d. BORN IN THE USA brucespringsteen.net. URL: http://www.brucespringsteen.net/albums/bornintheusa.html [25.11.2011].
- Wickström, David-Emil. 2007. The Soviet Union in Soviet and Post Soviet Popular Music. (post) soviet popular music / (post)sovetskaia populiarnaia muzyka. URL: http://ps-popular-music.blogspot.com/2007/12/soviet-union-in-soviet-and-post-soviet.html [13.12.2011].

About the Author

Prof. Dr. David-Emil Wickström teaches Popular Music Studies and Ethnomusicology at the Popakademie Baden-Württemberg – University of Popular Music and Music Business.
All contributions by David-Emil Wickström

Citation

David-Emil Wickström: "Born in the U.S.A. (Bruce Springsteen)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/bornintheusa, 2011 [revised 10/2013].

Print

Bruce Springsteen **1975**

Born to Run

Der Song BORN TO RUN markierte seinerzeit den Durchbruch des US-amerikanischen Musikers Bruce Springsteen als Superstar. Heute wird der Song gemeinhin als Meilenstein der Rockmusik bewertet.

I. Entstehungsgeschichte

BORN TO RUN ist der fünfte Track auf dem gleichnamigen dritten Studioalbum von Bruce Springsteen. Zeitgleich zum Album (25.8.1975) wurde der Song als Single ausgekoppelt (mit der B-Side “Meeting Across the River”). Für Musik und Text zeichnete Bruce Springsteen verantwortlich. Bemerkenswert an BORN TO RUN ist die ungewöhnlich lange Aufnahmedauer von sechs Monaten, ein Tatbestand, der beispielhaft für eine signifikante Veränderung in der künstlerischen Herangehensweise seines Komponisten steht. Während die Songs auf den beiden ersten Alben *The Wild, the Innocent & the E Street Shuffle* (1973) und *Greetings from Asbury Park, N.J.* (1973) in musikalischer und sprachlicher Hinsicht aus einer Haltung der Spontaneität und Natürlichkeit heraus entstanden, wurde die Produktion von BORN TO RUN durch Experimentierfreude und Perfektionismus geleitet. Für Springsteen war es nicht länger maßgeblich, spontan “zu sein”, sondern spontan “zu klingen” (Masur 2009). Ausdruck seiner Entschlossenheit, sich dem richtigen Sound Stück für Stück anzunähern, sind die alternativen Tonspuren, die keinen Eingang in den finalen Mix fanden. So existieren beispielsweise weibliche Backing-Vocals und überbordende Streicher-Parts, von denen letztendlich abgesehen wurde, da sie dem Song zu viel von seiner rhythmischen Kraft genommen hätten. Zudem wurde zwischenzeitlich mit elf verschiedenen Gitarrenspuren, gedoppelten Lead-Vocals und Umweltaufnahmen (Straßenverkehr, Autorennen) gearbeitet (vgl. ebd.).

II. Kontext

Zum Zeitpunkt der Albumproduktion war Bruce Springsteen ein in der Region New York/New Jersey beliebter Künstler. Die Qualität seine Live-Performances war bekannt, seine beiden ersten Alben wurden landesweit von kleineren Radiostationen gespielt und von der Musikpresse gelobt. Doch bedeutete dies gleichzeitig, dass er die bis dato von seiner Plattenfirma CBS in ihn gesetzten Erwartungen, in den nationalen und internationalen Mainstream-Markt aufzusteigen, nicht erfüllt hatte. Bereits vor der Produktion war somit klar, dass das kommende Album Springsteens letzte Chance auf einen Durchbruch als gefeierter Rockstar sein würde. Die im Nachhinein zu einem Standard-Zitat der Popkultur geronnene Aussage des Musikkritikers Jon Landau aus dem Jahr 1974, wonach dieser in Bruce Springsteen die Zukunft des Rock ‘n’ Roll gesehen habe, hätte folglich zu einer Randnotiz der Popmusikgeschichte

n können.

Kulturgeschichtlich betrachtet, lassen sich an Bruce Springsteen zentrale Traditionslinien der US-amerikanischen Popkultur nachzeichnen, gerade auch in Gegenüberstellung zur britischen Popkultur. Konstitutiv für sein Schaffen ist demnach die Nähe zur Kultur der Singer-Songwriter, welche verkörpert wird durch Künstler wie Woody Guthrie und Bob Dylan. Charakteristisch für jene Kultur – in einschlägiger Literatur mitunter auch dem Folk-Genre zugeordnet – ist die Einfachheit der musikalischen Ausdrucksformen, d.h., im Vordergrund stehen die (Western-)Gitarre, traditionelle Lied- bzw. Songformen und harmonische Wendungen basierend auf Quintverwandtschaften. Zudem kommt auf der Sprachebene ein Narrativ zum Tragen, welches von den Kehrseiten des “Amerikanischen Traums” erzählt, von den Schwachen und Außenseitern in der Gesellschaft. Dem gegenüber nimmt die Figur des gesellschaftskritischen “Liedermachers” in der britischen Popkultur keine exponierte Stellung ein. Die Auseinandersetzung mit Fragen der sozialen Randständigkeit wurde einst von den Fans selbst auf der Folie von Musikgeschmack und Mode ausgetragen. Beispielhaft hierfür sind die Mod-Kultur und das Genre des Northern Soul, welche in musikalischer Hinsicht der afroamerikanischen Musikkultur des Rhythm & Blues nahestanden.

III. Analyse

Der Song dauert sowohl in der Album- als auch in der Single-Version 4:30 Minuten; das Tempo beträgt ca. 150 bpm. Neben dem Gesang kommen E-Gitarre(n), Westerngitarre, E-Bass, Klavier, Hammond Orgel, Glockenspiel, Schlagzeug und Streichorchester zum Einsatz. Der formale Aufbau lässt sich als erweiterte A A B A-Form kennzeichnen (mit 22-taktigen A-Abschnitten und einem 32-taktigen B-Abschnitt). Hinzu kommen das Intro, welches die instrumentale Hookline des Songs vorstellt, Zwischenspiele (mit dieser Hookline als Hauptmotiv), ein Saxophonsolo und das Outro (ebenso aufbauend auf der Hookline). Bemerkenswert an BORN TO RUN ist die Verbindung von energetischer Rock-Performance – vor allem in sängerischer Hinsicht –, prägnanten harmonischen und melodischen Wendungen und einem vielschichtigen Instrumental-Arrangement. Der Song beginnt nach kurzem Schlagzeug-Auftakt (sechzehntel Rolls auf Snare und Toms) mit einer viertaktigen I IV V-Kadenz in E-Dur, dem tonalen Zentrum des Songs. Dazu erklingt die oben erwähnte instrumentale Hookline, gespielt auf einer E-Gitarre mit hochfrequentem Tremolo-Effekt und dem Glockenspiel. Zudem spielen Bass, Klavier (jeweils im Achtelanschlag), Schlagzeug (mit der Bassdrum im Achtelanschlag) und Saxophon (harmonisch auffüllende Töne in großen Notenwerten), so dass insgesamt eine pulsierende “Wall of Sound” entsteht. Nach zweimaligem Durchlauf der Kadenz setzt der Gesang ein; die Instrumentierung ist nunmehr reduziert auf E-Gitarre, Westerngitarre, Bass und Schlagzeug. Nach der erneut zweifachen Ausführung der Kadenz wird in die vierzehntaktige Akkordfolge A | E/Gis | Fism7 | E/Gis | E | E9 | A | E/Gis | Fism7 | E/Gis | E | Cism | A | H gewechselt. Nun setzen Hammond Orgel, Klavier, Glockenspiel und Saxophon ein. Hinzu kommt, dass das Schlagzeug von der “klassischen” Back-Beat-Struktur zwischen Bass- und Snaredrum in einen synkopierten Rhythmus wechselt, wodurch ein Half-Time-Effekt erzielt wird. Zusammengenommen bedeutet dies, dass die Passage auch als ein Binnenabschnitt, eine Art Bridge, innerhalb des A-Teils angesehen werden kann. Unterstützt wird diese Sichtweise dadurch, dass im Anschluss daran die Eröffnungskadenz mit der Gitarren-Hookline folgt, eingeleitet mit den letzten Worten der Bridge: “Baby, we were born to run”. Eröffnungskadenz und Hookline ließen sich hiernach alternativ

als Refrain interpretieren. So spricht der hohe Wiedererkennungsfaktor dieses musikalischen Materials für solch eine Interpretation, die jedoch im gleichen Moment durch die Abwesenheit eines einprägsamen Gesangsparts (Springsteen murmelt lediglich die Worte: “Yes, girl we were”) widerlegt zu werden scheint. Unabhängig von den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten zeigt sich an dieser Stelle die Fülle der musikalischen Gestaltungsmittel, die in BORN TO RUN zur Anwendung gelangt. Nach dem zweiten A-Teil folgt ein zwölftaktiges Saxophonsolo, an dessen Ende die Modulation in D-Dur steht. Hiervon ausgehend entfaltet sich der B-Teil. Dessen harmonische Grundlage ist eine Sequenz von sus-4-Akkorden und ihren Auflösungen auf den Grundtönen D, G, A, C. Das Klangbild nähert sich der Wall of Sound des Intros an, so erklingt zusätzlich zur Gesamtheit der bis dahin eingesetzten Instrumente ein Streichorchester. Der B-Teil lässt sich in zwei Unterabschnitte gliedern: einem mit und einem ohne Gesang. Ersterer basiert auf dem zweifachen Durchlauf der oben erwähnten Sequenz. Zu Beginn des rein instrumentalen Abschnitts wird von der Sequenz die sus4-Pendelbewegung übernommen. Zunächst diatonisch auf der Pendelharmonik zwischen F-Dur und C-Dur organisiert, wird schließlich in ein chromatisches Fortschreiten gewechselt. Auf den Halbtonschritt zu Fis-Dur folgt am Ende eine von H aus abwärtsverlaufende chromatische Tonleiter (unisono gespielt). Die Instrumente verharren auf dem Zielakkord H-Dur, die Orgel kreiert über Cluster-Klänge eine sich auftürmende Klangkulisse, ehe Bruce Springsteen die Band einzählt und der dritte A-Teil beginnt. Der Song schließt in der mehrmaligen Wiederholung der Eröffnungskadenz respektive der Hookline.

Auf textlicher Ebene herrscht ein erzählender Stil vor. Der Ich-Erzähler schildert seine leidenschaftliche Beziehung zu einer weiblichen Person namens Wendy. Das Hauptmotiv besteht in dem jugendlichen Bestreben, gemeinsam aus den als problematisch empfundenen Lebensverhältnissen auszubrechen (“We gotta get out while we’re young”). Betont wird dabei der Wunsch nach einer gleichermaßen erotischen und seelischen Vereinigung (“I wanna die, Wendy, with you on the streets tonight in an everlasting kiss”, “Together, Wendy, we’ll live with the sadness”). Der Ich-Erzähler agiert als gebrochener Held, der um seine emotionalen Abgründe weiß, aber moralische Stärke daraus bezieht, sich voll und ganz der Idee der bedingungslosen und leidenschaftlichen Liebe hinzugeben (“I’m just a scared and lonely rider, but I gotta find out how it feels. I wanna know if love is wild, girl, I wanna know if love is real”). Es bleibt jedoch offen, ob die Fähigkeit zur vollkommenen Hingabe in konkrete Taten umgesetzt wird bzw. beim Gegenüber auf Widerhall trifft. Der Song schließt entsprechend in einem eher resignativ-fatalistischem Grundton (“Someday, girl, I don’t know when we’re gonna get to that place where we really wanna go and we’ll walk in the sun. But till then tramps like us, baby, we we’re born to run”).

IV. Rezeption

BORN TO RUN ist die erste kommerziell erfolgreiche Single von Bruce Springsteen. Während sie außerhalb der USA wenig Beachtung fand, stieg sie in den *Billboard Top100* bis auf Platz 23. Seinerzeit von der Musikpresse wohlwollend bis euphorisch besprochen, wird der Song heutzutage als Meilenstein der Rockmusik gehandelt. Song und Album bilden gewissermaßen den Ursprung jenes Authentizitäts-Motivs, das fortan die Rezeption von Bruce Springsteen prägen sollte. Im Kern bezieht sich das Moment uthentischen auf die vom Publikum als aufrichtig empfundene Hingabe des Künstlers an die – nicht zuletzt gesellschaftsverändernde – Urkraft des Rock ‘n’ Roll. Die anhaltende Popularität des Songs drückt

sich u.a. in Form von hohen Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den “500 Greatest Songs of All Time” (*Rolling Stone*, Platz 21) aus. Nicht minder groß ist die Anerkennung für das gleichnamige Album (Platz 18 unter den “500 Greatest Albums of All Time”, herausgegeben durch den *Rolling Stone*). Offizielle Konzertmitschnitte des Songs sind auf den Live-Alben *Live/1975–85* (1986), *Chimes of Freedom* (1988), *Live in New York City* (2001) und *Hammersmith Odeon London ’75* (2006) enthalten. Es existieren Coverversionen u.a. von Frankie Goes to Hollywood (1984), Suzi Quatro (1996) und Roger Daltrey (2006).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang, (E-)Gitarre: Bruce Springsteen
Klavier: David Sancious
Saxophon: Clarence Clemons
Orgel, Glockenspiel: Danny Federici
E-Bass: Garry Tallent
Schlagzeug: Ernest Carter
Autor: Bruce Springsteen
Produzent: Bruce Springsteen und Mike Appel
Veröffentlichung: 25. August 1975
Spieldauer: 4:30

Recordings

- Bruce Springsteen. “Born to Run”, *Born to Run*, 1975, CBS, 3-10209, USA (Vinyl/Single).
- Bruce Springsteen. “Born to Run”, *Born to Run*, 1975, CBS, CBS 3661, Deutschland (Vinyl/Single).
- Bruce Springsteen. “Born to Run”, *Born to Run*, 1975, CBS, PC 33795, USA (Vinyl/Album).
- Bruce Springsteen. “Born to Run”, *Chimes of Freedom*, 1988, CBS, 4C 44445, USA (Vinyl/Maxi).
- Bruce Springsteen & The E Street Band. “Born to Run”, *Live/1975–85*, 1986, CBS, 450227 2, Europa (CD/Album).
- Bruce Springsteen & The E Street Band. “Born to Run”, *Hammersmith Odeon London ’75*, 2006, CBS, 82876 77995 2, USA (CD/Album).
- Bruce Springsteen & The E Street Band. “Born to Run”, *Live in New York City*, 2001, CBS, SAMPCM 9988, Europa (CD/Sampler).

.s

- Frankie Goes To Hollywood. “Born to Run”, *Welcome to the Pleasure Dome*, 1984, ZTT, A1-90232, USA (Vinyl/Album).
- Roger Daltrey. “Born to Run”, *Gold*, 2006, Hip-O (CD/Album).
- Suzie Quatro. “Born to Run”, *What Goes Around*, 2006, Elap. (CD/Album).

References

- Marsh, Dave: *Born to run. Die Bruce Springsteen Story.* Balve: Star Cluster 1983.
- Marsh, Dave: *Bruce Springsteen. Two Hearts.* New York: Routledge 2003.
- Skinner Sawyers, June (Ed.): *Racing in the Street. The Bruce Springsteen Reader.* New York: Penguin Books 2004.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time*. London: Turnaround ^{3}2006.
- The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone* 963 (2004).

Links

- Masur, Louis: *Tramps Like Us: The Birth of Born to Run*, 2009. URL: http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2009/09/tramps_like_us.html [27.06.2012].
- Artist homepage: http://brucespringsteen.net/ [9.08.2012].
- Lyrics: http://brucespringsteen.net/songs/born-to-run [9.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Born to Run (Bruce Springsteen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/borntorun, 09/2012 [revised 03/2017].

Print

BTS **2019**

Boy With Luv

Mit Millionen von Fans weltweit (Tendenz steigend) ist die Boygroup BTS eine der erfolgreichsten Bands seit den Beatles. Einige Songs und Alben brechen Rekorde, so auch 2019 die Singleauskopplung BOY WITH LUV des Albums *Map of the Soul: Persona*.

I. Entstehungsgeschichte

K-Pop etablierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Verbindung von produzierten, tanzbaren Pop-Beats mit Elementen aus dem Hip-Hop. Die Musikvideos zu den Songs sind meist bunt, die getanzten Choreographien ein Stilmix. Die Stars sind junge Männer und Frauen in sogenannten Boy- und Girl-Groups, die als “Idols” bezeichnet werden und als solche ein blütenweißes Image vorzuzeigen haben (vgl. Fuhr 2016).

Die koreanische Boygroup Bangtan Sonyeondan (auf Deutsch “kugelsichere Pfadfinder”), abgekürzt BTS, ist die erfolgreichste koreanische Popgruppe weltweit. Bestehend aus sieben Mitgliedern aufgeteilt in vier Sänger (S) und drei Rapper (R) – vom Ältesten zum Jüngsten: Jin (S), Suga (R), RM (R, Leader), J-Hope (R), Jimin (S), V (S), Jungkook (S) – debütierte die Gruppe im Juni 2013 mit ihrer ersten Single “No More Dream” als sogenannte “Rookies” (Neulinge) des kleinen Hip-Hop-Labels Big Hit. Über die nächsten Jahre etablierten sie sich in Südkorea, bevor ihnen 2017 mit “Mic Drop” auch der Durchbruch in den Vereinigten Staaten gelang und sie seither globale Erfolge feiern (vgl. Menge 2020).

Das Album *Map of the Soul: Persona* wurde im Jahr 2019 zu ihrem dritten Nummer-eins-Album in den US-Charts innerhalb eines Jahres. Ein Rekord, der bisher von den Beatles gehalten wurde (vgl. Caulfield 2019). Doch ist dieser Rekord nicht der einzige, den das Septett mit diesem Album bricht. Auch ihre Singleauskopplung BOY WITH LUV feat. Halsey, die zeitgleich mit dem Album am 12. April 2019 auf YouTube veröffentlicht wurde, sammelte 74,6 Millionen Klicks in 24 Stunden und brach damit den bisherigen Klickrekord des Streamingdienstes (vgl. Kelley 2019).

BOY WITH LUV, dessen koreanischer Titel übersetzt so viel wie “Gedicht für die kleinen Dinge” heißt, ist zwar nicht der erste Song, der in Kooperation mit einer amerikanischen Künstlerin oder einem amerikanischen Künstler entstand, jedoch der erste, bei dessen Ton- und Videoaufnahmen die Künstlerin Halsey tatsächlich mit vor Ort war und die Stimme nicht im Nachhinein hinzugefügt wurde.

Auch performte Halsey den Song zusammen mit BTS das erste Mal am Tag nach der Videopremiere auf der Bühne der Billboard Music Awards (BBMA) 2019, wo zwei Jahre zuvor die Freundschaft zwischen der Sängerin und der Boygroup begann (vgl. Herman 2019). Sowohl Video- als auch Tonaufnahmen fanden in Korea statt, für welche Halsey einflog.

Der Song BOY WITH LUV ist nach RMs Aussage ein Brief an die Fan-Gruppe ARMY (Adorable

Representative Military Committee [MC] for the Youth), welcher sie ihren Erfolg verdanken. Dabei zeigen sich Parallelen zur Single “Boy in Luv” des 2014 erschienenen Albums *Skool Luv Affair.* Auf dem Album *Map of the Soul: Persona* fallen bei genauer Betrachtung weitere Bezüge zu älteren Werken auf. Diese geradezu philosophisch erscheinenden Bezüge korrelieren auch mit dem Titel des Albums. Dieser ist eine Hommage an das Buch des Psychoanalysten Murray Stein “Jung’s Map Of the Soul”, in welchem dieser die grundlegenden Prinzipien der analytischen Psychologie des Psychiaters Carl Gustav Jung zusammenfasst. Jung sah vor allem, dass die Entwicklung eines jeden stark mit der Außenwelt verbunden ist. Darüber definiert er auch den Begriff Persona, welchen Stein in einem BBC-Interview kurz erläutert:

“Persona is a reference to the theatre […]. It’s the Latin word for the mask that actors wore on the stage – and we all put on masks, in a sense, when we go out in public. […] How you present yourself, how you address other people, how you locate yourself in the social world – as a young brother, or a student, or a professor – all of this is really very prominent in their consciousness and their function as people in their society.” (Savage 2019)

Auch die Gruppe bemerkt, dass sie während der Jahre begonnen haben, sich sehr stark auf ihre öffentliche Person zu konzentrieren und dabei die Frage nach dem “Wer bin ich?” aus dem Blick geriet. Dies wollten sie mit ihrer Arbeit an *Map of the Soul: Persona* ändern. Die *Map of the Soul*-Schaffensperiode sollte sich um sie als Person, um die Frage nach ihrem “Ich” und den Weg ihrer Entwicklung von Jugendlichen zu jungen Erwachsenen drehen:

“When we made BOY WITH LUV, we thought that we should just step back – stop a little bit and loop back – at what we’ve been through, what we have right now […]. So that’s how we came up with ‘Boy With Luv’. You know, because ‘Boy in Luv,’ the love is outside. But ‘Boy With Luv,’ it’s inside. That’s the difference.” (Liou 2019)

II. Kontext

Die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von BOY WITH LUV lässt sich über verschiedene Phänomene erklären. Der Song ist der erste der Boygroup, der verschiedene popmusikalische Rekorde gebrochen hat und dabei zwar bilingual (Koreanisch mit Phrasen in Englisch), aber hauptsächlich auf koreanischer Sprache gesungen wird. Zudem sind BTS und ARMY selbst ein soziokulturelles Phänomen. Mit Musik spielt BTS nicht nur Geld in südkoreanische Kassen, sondern die Musiker lenken globales Interesse auf die koreanische Kultur, welcher zuvor in den USA und Europa nur sehr rudimentär Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Dabei verbreiten sich auch die Themen, die die Gruppe in ihren Songs verarbeiten, durch die große Fanbase. Das Septett kritisiert durch seine Songs die Musikindustrie und die koreanische Gesellschaft, macht auf die Probleme der jungen Generation aufmerksam und ruft zur mehr Selbstvertrauen und Selbstliebe auf. Diese Selbstliebe vermitteln BTS auch durch ihre UNICEF Kampagne “Love Myself”, mit welcher sie Jugendlichen, die Opfer von psychischer und physischer Gewalt wurden, eine Stimme geben möchten. Ihre Bekanntheit und ihre Statements führten dazu, dass BTS 2018 als erste K-Pop-Gruppe eine Rede vor den United Nations halten durften, in welcher Kim Namjoon (RM) alls zu Selbstliebe und dazu, für sich selbst einzustehen, aufrief:

“Last November, BTS launched the ‘Love Myself’ campaign with UNICEF, building on our belief that ‘true love first begins with loving myself.’ We have been partnering with UNICEF’s #ENDviolence program to protect children and young people all over the world from violence. […] After releasing the ‘Love Yourself’ albums and launching the ‘Love Myself’ campaign, we started to hear remarkable stories from our fans all over the world, how our message helped them overcome their hardships in life and start loving themselves. […] No matter who you are, where you’re from, your skin colour, gender identity: speak yourself.” (Unicef 2018)

Für sich selbst zu sprechen, eine eigene Meinung zu vertreten, ist in der schnelllebigen K-Pop-Industrie keine Selbstverständlichkeit. Jedes Jahr gehen tausende koreanische Jugendliche zu Castings der verschiedenen Musiklabels, trainieren schon von klein auf zu singen und zu tanzen. Sie tun alles, um einmal Mitglied einer neu gecasteten Gruppe zu werden und debütieren zu dürfen. Dabei beugen sie sich den Verträgen und Anforderungen der Labels, welche nicht selten harte Trainingspläne und Klauseln wie Beziehungsverbote beinhalten (vgl. Kim 2017: 44-46). Dass BTS jedoch trotz dieser Vorgaben die Möglichkeiten haben, ihre Songs mit Kritik, Problemen jüngerer Generationen, aber auch tröstenden Worten zu füllen, hängt mit ihrem Label zusammen. Big Hit Entertainment Co. (heute: Hybe Corporation) wurde als kleines Label von CEO Bang Si-hyuk (Hitman Bang) gegründet. Dieser nahm RM, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits als Underground-Rapper einen Namen gemacht hatte, 2010 unter Vertrag und beschloss, um ihn herum eine Boygroup zu bilden, wofür er ein nationales Casting organisierte und darüber BTS formte. Ihr Erfolg trägt auch maßgeblich zum Erfolg von Big Hit Entertainment bei, weshalb Bang Si-hyuk der Gruppe den Rücken stärkt und sie weitgehend gewähren lässt.

Die ARMY hat mittlerweile ebenso viel Einfluss wie BTS selbst. Diesen Einfluss gebraucht die gut vernetzte und organisierte Fangemeinde nicht nur, um die Nachrichten ihrer Idole weiter zu verbreiten oder sich bei Radiosendern und Künstlerinnen und Künstlern wie Halsey mit Geschenken oder Charity-Veranstaltungen für ihre Kooperation mit der Gruppe zu bedanken (vgl. Zach Sang Show 2019), sondern auch, um politische Statements zu setzen. 2020 spendeten BTS eine Million US-Dollar an die Black Lives Matter-Bewegung, was ihre Fanbase dazu veranlasste, sich zu organisieren und mit einer Spendenaktion innerhalb von 24 Stunden diesen Betrag zu übertreffen (vgl. MTV 2020). Zeitgleich kaperten sie und weitere Fangruppen verschiedener K-Pop-Gruppen rassistische Hashtags, wie #whitelivesmatter, und fluteten diese mit Bildern ihrer Lieblingsidole, damit rassistische Inhalte nicht verbreitet werden können (vgl. Lee 2020). Dieser Fanbase wendet sich BTS mit BOY WITH LUV zu.

III. Analyse

Zwischen Studioaufnahme, Liveaufführung und Musikvideo bestehen kleinere Unterschiede. Grundlegend ist der Song immer in achttaktige 4/4 Phrasen unterteilt: Intro – Vers 1 – Vers 2 – Pre-Chorus – Chorus – Post-Chorus – Vers 3 – Vers 4 – Pre-Chorus – Chorus – Post-Chorus – Bridge – Chorus – Post-Chorus – Outro. Das Tempo liegt bei ca. 118 bpm.

Die Verse sind zwischen den sieben BTS Mitgliedern aufgeteilt. Ab Vers 1 bis zum ersten Post-Chorus [illegible] die vier Sänger der Gruppe im Zentrum, es beginnt Jimin mit leichter nasaler Kopfstimme. Verse 3 und 4 sind Rap-Strophen, in den jeweiligen Stilen der Rapper. Während Suga einem Rap-Stil folgt, der

sehr exakt auf die Taktschläge abgestimmt ist, ist J-Hopes Rap melodischer, synkopischer und führt zurück zum Gesang für den nächsten Pre-Chorus. Das Privileg der Bridge ist dem Leader der Gruppe überlassen. RMs Rap-Stil ist dabei mit Sugas vergleichbar – auf den Beat und schnell, aber dabei nicht unmelodisch. Halsey unterstützt die Sänger in den ersten zwei Dritteln in der Musikvideotonspur nur untergeordnet, tritt jedoch im letzten Drittel hervor.

Melodie und Instrumentierung sind leicht gehalten. Das Intro beginnt mit einem Synthesizer, der die Melodie in viertaktige Phrasen mit Akkorden auf Schlag 1, 3 und 4 in den ersten drei Takten und abschließend in Takt 4 auf die Schläge 1, 3, 3.5 und 4 aufteilt. Die letzte Phrase folgt dem Melodielauf des später einsetzenden Textteils “Boy with luv”. Über diesem Motiv liegt über Takt 1 und 3 eine leichte vokalisierte Melodie auf “Oh”, ausgeführt von Halseys und Jimins hohen Stimmen. Im Musikvideo tanzen hier die Mitglieder von BTS vor einem alten Kino mit der Überschrift Persona. Die Farben und das Setting erinnern an die Zeiten von Technicolor-Musicalfilmen.

Der musikalische Wechsel zum ersten Vers ist nach diesen acht Takten markant. Die Begleitung wechselt zu einer Art produzierter Drum-Line mit Bass und Rhythmusgitarre, wobei Bass und Drum den 4/4 Takt unterstützen und die Rhythmusgitarre den Beat des Synthesizers übernimmt. Jimins Gesang ist streng im Takt, wenig synkopisch und dabei der Sprachmelodie der im Text gestellten Fragen folgend. Jimin möchte seine Neugierde zum Leben des Gegenübers befriedigen, fragt nach seinem Tag und Interessen: “모든 게 궁금해 [romanisiert: modeun ge gunggeumhae] how’s your day / Oh tell me!” (Genius 2019) (offizielle englische Übersetzung: “I’m curious about everything / How’s your day”) (Hybe Labels 2019).

Unterbrochen werden diese Fragen von einer chorischen Antwort aus “Oh Yeah”, welche nach dem ersten Hören direkt mitgesungen werden kann. Im zweiten Vers (ab Minute 0:34 auf der Album-Version) gesellt sich dann wieder der Synthesizer zur Begleitung hinzu. Der Gesang wird synkopischer, die Strophe zwischen zwei Sängern aufgeteilt. V hätte gerne Bilder des Gegenübers am Bett stehen und Jin fordert mit “Come be my teacher” das Gegenüber dazu auf, mehr von sich zu erzählen. Die Strophe endet mit “Your one, your two”. Die Texte von BTS sind dafür bekannt, Parallelen zwischen Songs und auch zum Albumtitel zu ziehen. Der Schluss des Verses kann als Bezug zum Albumtitelzusatz “Persona” gesehen werden. Er fordert dazu auf, jede Persona (in diesem Fall zwei, die öffentliche und die private) zu offenbaren.

Zum Pre-Chorus ändern sich die Begleitstimmen erneut und werden auf ein Minimum aus Schlagwerk reduziert. Die Gesangsmelodie folgt hierbei einer Abwärtsbewegung innerhalb eines Taktes, abgestimmt auf die Sprachmelodieführung des Textes, der das Gegenüber dazu auffordert zuzuhören und ihm erzählt, dass (in diesem Fall) Jungkook hoch in den Himmel fliegt: “Listen my my baby 나는 | 저 하늘을 높이 날고 있어 [naneun | jeo haneul eulnopi nalgo isseo]” (“Listen my my baby, I’m / Flying high in the sky”). Der folgende Einwurf RMs erklärt auch, wie geflogen wird: Mit zwei Flügeln, die vom Gegenüber gegeben wurden. Dies ist eine Anspielung auf eine Zeile ihres 2017 erschienenen Songs “A Supplementary Story: You Never Walk Alone”, welche übersetzt Folgendes aussagt: “Ich möchte fliegen, ich habe keine Flügel, aber deine Hände werden meine Flügel” (Genius 2017).

D[illegible]nun startende Chorus unterscheidet sich zwischen Album- und Musikvideo, in den Versen nach der [illegible]Line (“Oh my my my”). Im Musikvideo, das textlich und musikalisch den Liveauftritten entspricht,

folgen auf die Hook-Line zwei Zeilen, die offenbaren, dass es sich bei dem Gegenüber um die BTS-Fangemeinde handelt: “You got me high so fast […] You got me fly so fast” (Genius 2019). BTS hatten seit ihrem Debüt eine schnell wachsende Fangemeinde, die sie dabei unterstützten, Rekorde zu brechen und auf einer Welle des Erfolgs zu reiten.

Auf der Album-Version kommt diese Chorus-Version erst beim zweiten Chorus nach den Rap-Strophen. Hier singt Halsey den ersten Chorus. Dieser zeigt textuell die Entwicklungsschritte in Bezug auf Liebe zwischen “Boy in Luv” und BOY WITH LUV und damit von Jugendlichen zu jungen Erwachsenen: “I’ve waited all my life / 네 전부를 함께하고 싶어 [Ne jeonbuleul hamkkehago sipeo (“I want to be with you through everything”)] Oh my my my, oh my my my / Looking for something right / 이제 조금은 나 알겠어 [ije jogeumeun na algesseo (“Okay, now, I kinda get it”)] / (Ooh ah ooh ah ooh ah ooh ah ah) / I want something stronger […] / Than a moment, than a moment, love […] I have waited longer / […] For a boy with, for a boy with love” (Genius 2019).

In “Boy in Luv” ist der Blick noch stark auf sich selbst gerichtet, es wird die schnelle Liebe gesucht. BOY WITH LUV beinhaltet dagegen die Einsicht, dass es nicht um sich selbst geht, sondern auch um das Gegenüber und den Wunsch nach einer starken, längerfristigen Beziehung.

Der folgende Wechsel zum Rap ist nicht nur musikalisch, sondern auch visuell stark abgesetzt. Das Video wird dunkel, nur Suga ist erleuchtet. Er rappt auf Koreanisch darüber, wie sich sein Leben seit dem Erfolg verändert hat. Dabei tanzt er über eine auf dem Boden aufleuchtende Klaviatur; eine Anspielung auf seinen Solo-Song “First Love” auf dem Album *Wings*, in welchem er von seiner ersten Liebe, dem Klavier, erzählt.

J-Hopes folgender Rap erzählt die Erfolgsgeschichte weiter: Er wird laut Text zu einem Helden gemacht, obwohl er sich selbst nur als kleinen Menschen sieht. Vergleichbar ist dies mit RMs Rede zur UN, in der er sich ebenfalls als durchschnittlichen jungen Mann in den Zwanzigern beschreibt (vgl. Unicef 2018). Derartige Worte und Handlungen von BTS werden von ARMY als heldenhaft angesehen. Dabei haben BTS mit ihren Worten und Handlungen keine großen Taten wie den Weltfrieden im Sinn, sondern einfach nur das Wohlergehen der Fans: “Ay 다 말하지 너무 작던 내가 영웅이 된 거라고 [da malhaji neomu jagdeon naega yeongungi doen geolago (“everyone says that I used to be so little and now I became a hero”)] / (oh no) / 난 말하지 운명 따윈 처음부터 내 게 아니었다고 [nan malhaji unmyeong ttawin cheoeumbuteo nae ge anieossdago (“I say that something like destiny was never my thing”)] / (oh no) / 세계의 평화 [segyeui pyeonghwa (“World peace”)] / (no way) / 거대한 질서 [geodaehan jilseo (“A great order”)] / (no way) / 그저 널 지킬 거야 난 [geujeo neol jikil geoya nan (“I just want to keep you safe”)]” (Genius 2019).

Im Musikvideo ist das vorherige Setting zu sehen, wobei J-Hope und Jungkook durch verschiedene Räume tanzen. In den folgenden Chorus-Teilen tritt im Video nun auch Halsey auf; sie singt und tanzt die Choreografie mit. Es handelt sich um eine Choreografie, die im Gegensatz zu vorherigen in der Karriere von BTS als einfach bezeichnet werden kann. Halsey fungiert als Repräsentantin der Fangemeinde, die zuvor nie eine offizielle Chorografie gelernt hat (vgl. Zach Sang Show 2019). Sie wird dazu eingeladen mitzutanzen und steht dadurch für K-Pop Fans auf der ganzen Welt, die versuchen, die Tänze ihrer Idole nachzutanzen und ihr Können auf selbstorganisierten Tanzveranstaltungen zu zeigen (vgl. Play Dance

Studio 2020).

In der Bridge vereinen sich sowohl im Musikvideo, als auch textuell viele Bezüge. Im Musikvideo ist dies der einzige Teil, der auf einer Bühne stattfindet, auf der RM als Showmaster alleine steht. Der Rest der Gruppe sitzt in einer Art Fan-Pose davor, einige stürmen jedoch mit weiteren Tänzern zur Bühne und alle tanzen miteinander die Chorografie des Chorus.

RM rappt davon, wie ihm der Erfolg zeitweise zu Kopf gestiegen sei, dass ihm manchmal alles zu viel wurde und er weglaufen wollte. Doch mit der Zeit habe er erkannt, dass jeder schlechte Zeiten durchmache. Dies gilt auch für seine Fans, und man teile sich die Wunden. Er habe sich versprochen, mit "Ikarus' Schwingen", die ihm von den Fans gegeben wurden, nicht Richtung Sonne, sondern in Richtung der Fans zu fliegen. RM ist gekleidet in einen weißen Anzug und stützt sich auf einen Regenschirm; beides unterstreicht eine Referenz, die von Beginn an im Musikvideo versteckt ist. Es ist eine Anspielung auf den 1952 veröffentlichten Musicalfilm *Singin' in the Rain* (vgl. Jubin 2014: 42). Zu Beginn des Musikvideos sind am Kino Plakate des alten Films zu erkennen. In seiner Szene tritt RM als Showmaster auf und nimmt damit die Rolle der Figur Don in *Singin' in the Rain* ein. Wenn die Kamera nun vom Close-up auf RM in Übereinstimmung mit dem Text ("때론 도망치게 해달라며 기도했어" [ttaelon domangchige haedallamyeo gido haesseo] "Sometimes I prayed, let me run away") (Genius 2019) herauszoomt, offenbart sich die Vergangenheit der Band im Stil amerikanischer Leuchtreklamen mit verschiedenen Songtiteln vorangegangener Alben.

Eine weitere Überschneidung mit *Singin' in the Rain* findet sich in den Daten der Veröffentlichungen. So wurde der Musicalfilm am 11. April 1952 veröffentlicht und am 12. April zum ersten Mal ausgestrahlt. BOY WITH LUV hatte seine Videoprämiere ebenfalls am 12. April (2019). Auch in der Länge des Videos spiegelt sich dieses Datum wider: 4:12 Minuten.

Im K-Pop sind bei Liveauftritten sogenannte Fan-Chants üblich, die bei jedem Song variieren und auf die Fancommunity abgestimmt werden (vgl. Fuhr 2016: 2). Bei BOY WITH LUV werden in Livekonzerten während des zweiten Teils des Intros die realen Namen der BTS Mitglieder in der Reihenfolge vom Ältesten zum Jüngsten vom Publikum gerufen, das Mitsingen der Hookline und der "Oh oh oh"-Übergänge ist üblich, währenddessen performt die Gruppe ihre Choreografie. Zudem gleicht das Rufen des Bandnamens einem Anfeuern (vgl. Mnet K-Pop 2019).

Der Song zeigt die Liebe von BTS zu ihren Fans, die verschiedenen Referenzen, die in nur einem Song und einem Video versteckt sein können, und zugleich eine Möglichkeit, wie Künstler innerhalb von wenigen Jahre wachsen und weiterhin auf dem Boden bleiben können. Anstatt ihre Vergangenheit zu vergessen oder zu ignorieren, greifen BTS nicht nur in BOY WITH LUV, sondern auch in weiteren Songtexten ihre Vergangenheit auf und reflektieren sie. Sie respektieren, dass sie die Vergangenheit nicht ändern können, aber sie können von ihr lernen. Ein Teil dieses Lernvorgangs wurde im Album *Map of the Soul: Persona* verarbeitet, wodurch hervorgehoben wird, dass auch Menschen, die auf den ersten Blick alles erreicht haben, zweifeln oder nicht wissen, wer sie sind und sein möchten, aber an sich arbeiten, um das herauszufinden und sie selbst sein zu können.

IV. Rezeption

Mit BOY WITH LUV brach die Boyband den damaligen Rekord für die meisten Klicks auf YouTube innerhalb von 24 Stunden. Das zugehörige Album *Map of the Soul: Persona* wurde zum dritten Nummer-eins-Album innerhalb eines Jahres in den US-Charts und in den USA mit Platin ausgezeichnet. Des Weiteren gewann das Septett insgesamt 21-mal in verschiedenen koreanischen Chart Music Shows (wie Music Bank). In diesen Shows promoten Gruppen ihre neuen Songs. Über ein individuelles Voting-System wird dann der Siegertitel ermittelt. Die Anzahl der Gewinne gilt als Maßstab für die Popularität eines Songs in Südkorea.

Der Song und der dazugehörende Tanz wurden von verschiedenen Künstler*innen gecovert. So performte die K-Pop Boygroup ATEEZ in der Music Show Music Bank den Song und die Girlgroup Dreamcatcher coverte die Choreographie. Über diese ‘offiziellen’ Covers hinaus, lassen sich unter anderem auf YouTube verschiedene Song- und Choreographiecover finden. Zum Beispiel hat der Kanal Jeje GuitarAddict ein Rockcover veröffentlicht, das den Song aus dem tanzbaren Pop herausnimmt und in eine rockige Version übersetzt. Viele dieser Coverversionen übernehmen den originalen, koreanisch-englischen Text, doch gibt es auch vereinzelt gesungene Übersetzungen ins Englische, um BOY WITH LUV auch dem nicht Koreanisch sprechenden Publikum verständlich zu machen.

AJ BRAUN

Credits

Vocals: Halsey, J-Hope, Jimin, Jin, Jungkook, RM, Suga, V
Producer: Pdogg, RM, Melanie Joy Fontana, Michel “Lindgren” Schulz, “Hitman” Bang, Suga, Emily Weisband, J-Hope, Halsey
Keyboard: Pdogg
Syntheziser: Pdogg
Guitar: Lee Taehok
Chorus: Jungkook, Melanie Joy Fontana, Halsey
Vocal arrangement: Pdogg
Rap Arrangement: Pdogg, RM
Recording Engineers: Pdogg @ Dogg Bounce, RM @ RKive, Park Jinse @ Big Hit Studio, Michael “Lindgren” Schulz @ The One With The Big Bulb, Alex Williams @ The Village Studios Los Angeles, CA
Digital Editing: Pdogg, Adora
Mix Engineer: Jaycen Joshua for The Penua Project @ Larrabee Sound Studios, North Hollywood CA (Assisted by David Nakaj & Ben Milchev)
Label: Big Hit Entertainment (später: Hybe Lables)
P[illegible]orded: 2019
[illegible]ned: 2019

Length: 3:49/4:12

Recordings

- BTS. “Boy With Luv feat. Halsey”. On: *Map of the Soul: Persona*, 2019, Big Hit/Dreamus/Columbia/ Virgin, BHK 1057, South Korea (CD/Mini Album).
- BTS. “Boy With Luv feat. Halsey”. On: *Map of the Soul: 7*, 2020, Big Hit Music/Dreamus, BHK 1122, South Korea (CD/Album).
- BTs. “Boy In Luv”. On: *Skool Luv Affair,* 2014, Big Hit Entertainment/Loen Entertainment, L100004851, South Korea (CD/Album).
- BTS. “First Love”. On: *Wings*, 2016, Big Hit Entertainment, L200001295, South Korea (CD/Album).
- BTS. “Mic Drop”. On: *Love Yourself ‘Her’*, 2017, Big Hit Entertainment, L200001463, South Korea (CD/Album).

References

- Caulfield, Keith: BTS Meets the Beatles and the Monkees in Billboard Chart History With ‘Map of the Soul: Persona’. In: billboard.com, 21.04.2019: https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8507983/bts-beatles-monkees-billboard-chart-history [06.09.2021].
- Fuhr, Michael: Globalization and Popular Music in South Korea. Sounding Out K-Pop. Routledge 2016.
- Jubin, Olaf: *Singin’ in the Rain* als Klassiker des amerikanischen Filmmusicals. In: Joachim Brügge, Nils Grosch (Hg.): Singin’ in the Rain. Kulturgeschichte eines Hollywood-Musical-Klassikers. Waxmann 2014, S. 27–56.
- Kelley, Caitlin: BTS’s ‘Boy With Luv’ Smashes YouTube’s Record For Most Views In 24 Hours. In: forbes.com, 15.04.2019: https://www.forbes.com/sites/caitlinkelley/2019/04/15/bts-youtube-24-hour-boy-with-luv/?sh=72d1a77f28b6 [06.09.2021].
- Kim, Jungwon: K-Popping: Korean Women, K-Pop, and Fandom. UC Riverside Eletronic Theses and Dissertations 2017. URL: https://escholarship.org/uc/item/5pj4n52q [06.09.2021].
- Lee, Alicia: K-pop fans are taking over ‘White Lives Matter’ and other anti-Black hashtags with memes and fancams of their favorite stars. In: cnn.com, 08.06.2020. URL: https://edition.cnn.com/2020/06/04/us/kpop-bts-blackpink-fans-black-lives-matter-trnd/index.html [06.09.2021].
- Liou, Connie: BTS: RM Reveals the Connection Between ‘Boy With Luv’ and ‘Boy In Luv’. In: Showbis CheatSheet, 15.12.2019. URL: https://www.cheatsheet.com/entertainment/bts-rm-boy-with-luv-boy-in-luv-meaning-love-yourself-era.html/ [07.09.2021].
- Menge, Timo: BTS: Wie die K-Pop-Boygroup zu einem der größten Acts der Welt wurde. In: uDiscover-music.de, 05.09.2020: https://www.udiscover-music.de/popkultur/bts-k-pop-boygroup [06.09.2021].
- Savage, Mark: Jung lovers: BTS delve into psychology on their album, Map Of The Soul. In: BBC.com, 19.04.2019: https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47965524 [06.09.2021].

Links

- Genius.com: “BTS – A Supplementary Story: You Never Walk Alone (English Translation)”. In: Genius.com, 14.02.2017. URL: https://genius.com/Genius-english-translations-bts-a-supplementary-story-you-never-walk-alone-english-translation-lyrics [07.09.2021].
- Genius.com: “BTS – 작은 것들을 위한 시 (Boy With Luv) ft. Halsey (English Translation)”. In: Genius.com, 12.04.2019. URL: https://genius.com/Genius-english-translations-bts-boy-with-luv-ft-halsey-english-translation-lyrics [07.09.2021].
- Hybe Labels: “BTS (방탄소년단) ‘작은 것들을 위한 시 (Boy With Luv) (feat. Halsey)’ Official MV”. In: YouTube, 12.04.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XsX3ATc3FbA&ab_channel=HYBELABELS [07.09.2021].
- Jeje GuitarAddict: “BTS (방탄소년단) – Boy With Luv (ft. Halsey) – Rock Cover By Jeje X Keke Mazaya”. In: YouTube, 28.01.2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RttEG4OySFQ&ab_channel=JejeGuitarAddict [22.09.2021].
- Mnet K-Pop: “[BTS – Boy With Luv] Comeback Special Stage | M COUNTDOWN 190418 EP.615”. In: YouTube, 18.04.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=D2xmlzMOsmM&ab_channel=RockMusic [07.09.2021].
- MTV: Wow! Die ARMY hat gerade einfach mal die Jungs von BTS mit ihrer Spende getoppt. In: mtv.de, 09.06.2020. URL: http://www.mtv.de/news/a2e7a2/die-bts-army-hat-eine-millionen-dollar-f%C3%BCr-black-lives-matter-gespendet [06.09.2021].
- Unicef: We have learned to love ourselves, so now I urge you to ‘speak yourself’. Remarks by BTS’ Kim Nam Jun (RM) at the launch of Generation Unlimited, at the UN General Assembly. In: unicef.org, 24.09.2018. URL: https://www.unicef.org/press-releases/we-have-learned-love-ourselves-so-now-i-urge-you-speak-yourself [06.09.2021].
- Zach Sang Show: BTS | Backstage at The Billboard Music Awards. In: YouTube, Interview mit Zach Sang, 01.05.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qANOFMyvi7g&ab_channel=ZachSangShow [07.09.2021].
- Zach Sang Show: Halsey on the BTS ARMY. In: YouTube, Interview mit Zach Sang und Dan Zolot, 21.06.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VuNdnPIdmgA&ab_channel=ZachSangShow [08.09.2021].
- Play Dance Studio: “[KPOP IN PUBLIC] – RANDOM PLAY DANCE 랜덤플레이댄스 From Perth Australia”. In: YouTube, 07.10.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nWLOc62emOE&ab_channel=PlayDanceStudio [07.09.2021]

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen in 2021. AJ Braun is a Master student in Theory of Literature and Culture at the University of Tübingen and holds a BA in German Studies and Musicology.

All contributions by AJ Braun

Citation

AJ Braun: “Boy With Luv (BTS)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/boy-with-luv, 11/2024.

Print

The Cure **1979**

Boys Don’t Cry

Der Song BOYS DON’T CRY ist ein zeitloser, mehrfach durch The Cure veröffentlichter Song, der auch durch zahlreiche Coverversionen und die Verwendung in Filmen und Fernsehserien seine Aktualität erhält.

I. Entstehungsgeschichte

BOYS DON’T CRY wurde zunächst samt zugehöriger B-Seite “Plastic Passion” als 7 Zoll Vinyl (laut Homepage der Band) am 12. Juni 1979, drei Jahre nach Gründung von The Cure, in Großbritannien beim Label Fiction Records veröffentlicht, das im September 1978 von Chris Parry gegründet worden war. In der Songchronologie der Band nimmt der Song damit nach dem Titel “Killing an Arab” von 1978 den Platz der zweiten Veröffentlichung ein.

Der Songtext stammt laut Angaben der 7 Zoll Vinyl von Robert Smith (*1959). Als Urheber der Musik gelten Bassist Michael Dempsey (*1958), Schlagzeuger Lol Tolhurst (*1959) und Sänger bzw. Gitarrist Robert Smith gleichermaßen. Die Gleichbehandlung der damaligen Bandmitglieder in den Credits ist für die frühen Jahre von The Cure nicht unüblich. So ist zum Beispiel belegt, dass Smith die Lyrics für das Folgealbum von *Three Imaginary Boys*, *Seventeen Seconds*, zwar allein schrieb, diese während der Aufnahme jedoch im Rahmen eines kollektiven Schreibprozesses überarbeitet wurden (vgl. Sutcliffe 1980). Diese auf Gruppendynamik und gemeinsamer Inspiration beruhende Art, Songs zu schreiben, änderte sich erst nach der Veröffentlichung des Albums *Pornography* 1982.

Dank der guten Quellenlage bezüglich der Bandgeschichte lassen sich viele Aufnahmebedingungen von BOYS DON’T CRY rekonstruieren. So etwa die Wahl Smiths als Sänger der Band. Diese Rolle war keineswegs von Beginn an geplant: “When we started, and were playing in pubs, I wasn’t the singer […] I was the drunk rhythm guitarist who wrote all these weird songs. We went through about five different singers – they were fucking useless, basically. I always ended up thinking, ‘I could do better than this.’ […] I mean, I hated my voice, but I didn’t hate it more than I hated everyone else’s voice […] So I thought, ‘If I can get away with that, I can be the singer.’ I’ve worked on that basis ever since” (Smith in Considine 1989, zit. nach Anonym o.J.a).

Auch ist bekannt, wie Smith zu seiner für die Aufnahmen benutzten Gitarre kam: Er spielte bereits seit 1972 eine Woolworth’s Top 20 E-Gitarre. Produzent Chris Parry forderte ihn jedoch dazu auf, ein passenderes Instrument auszuwählen. Smith erwarb daraufhin eine Fender Jazzmaster, um seinem Idol Elvis Costello nachzueifern, den er kurz zuvor im Fernsehen mit dieser Gitarre gesehen hatte. Er modifizierte das Instrument jedoch, indem er den Tonabnehmer seiner alten Top 20 anbaute. 1992 sagte 'bst dazu: “The third pickup [in the Fender Jazzmaster, NH] is from a Woolworth’s Top 20 guitar, my .rst electric. I took it in to record our first album, along with a little WEM combo amp. Chris Parry, who

was paying for the record, said, ‘you can’t use that!’ We went out and bought a Fender Jazzmaster, and I immediately had the Top 20 pickup installed in it, which really upset Chris. I played the entire *Three Imaginary Boys* album through a Top 20 pickup. It’s a brilliant guitar, though I actually bought it because of how it looked” (Gore 1992). Demnach ist mit einiger Sicherheit anzunehmen, dass es sich bei der zu hörenden E-Gitarre im Song BOYS DON’T CRY um eben dieses Modell handelt.

Obwohl man vermuten könnte, dass sich BOYS DON’T CRY wegen seiner zeitlichen Nähe zum im Mai 1979 veröffentlichten Debütalbum *Three Imaginary Boys* auch auf diesem befindet, ist das Gegenteil der Fall. Als Teil eines Albums erschien der Song erstmalig auf *Boys Don’t Cry*, das, aufgrund des Erfolges der gleichnamigen Single in Großbritannien, als Äquivalent zu *Three Imaginary Boys* im Februar 1980 durch Fiction Records auf dem amerikanischen und deutschen, drei Jahre später auch auf dem britischen Markt veröffentlicht wurde. Tracklist und Artwork des Originals wurden hierbei, vor allem auch bei den zahlreich folgenden Re-Releases, zum Teil erheblich verändert. Im Zuge dessen wurden unter anderem die Single BOYS DON’T CRY sowie deren B-Seite “Plastic Passion” Teil des Albums.

Da in den Credits des untersuchten Songs die Techniker Mike Dutton sowie Mike Hedges und der Produzent Chris Parry angegeben sind und sich diese Namen exakt mit denen des kurz zuvor erschienen Albums *Three Imaginary Boys* decken, kann begründet angenommen werden, dass die Aufnahmen zu BOYS DON’T CRY ebenfalls im selben Studio stattfanden wie die des Albums, also in den Londoner Morgan Studios von Barry Morgan (1944–2007). Hier ist zumindest für die etwa zeitgleichen Aufnahmen des Debütalbums von 1978–1979 belegt, wie unerfahren die junge Band hinsichtlich der Studioarbeit war. Aus diesem Grund leiteten Parry und Hedges die Aufnahmen entscheidend. Entsprechend unzufrieden war die Band, allen voran Robert Smith, mit diesem Album, da ihr Einfluss auf die Zusammenstellung der Lieder und das Artwork gering war. Hierzu Smith in einem Interview aus dem Jahr 1987: “[A] lot of it was very superficial – I didn’t even like it at the time. There were criticisms made that it was very lightweight, and I thought they were justified. Even when we’d made it, I wanted to do something that I thought had more substance to it” (Smith in Sweeting 1987, zit. nach Anonym o.J.b).

Diese Unzufriedenheit scheint sich jedoch nicht auf die Aufnahmen von BOYS DON’T CRY zu beziehen, da der Song, wie noch zu zeigen ist, kaum verändert am 08. April 1986 ein weiteres Mal veröffentlicht wurde. Neben Chris Parry sind dieses Mal sowohl Dave Allen (*1953) als auch Robert Smith als verantwortliche Produzenten angegeben. Die damit fünfte Singleauskopplung erschien zusammen mit der B-Seite “Pill Box Tales” unter der Bezeichnung “Boys Don’t Cry – New Voice – New Mix” als 7 Zoll Vinyl. Darüber hinaus wurde im selben Jahr ein mit der Spielzeit 05:31 mehr als doppelt so langer “Club Mix” der Single gemeinsam mit “Pill Box Tales” und “Do the Hansa” auf einer 12 Zoll Vinyl veröffentlicht. Der Beititel “NewVoice” ist dabei irreführend, denn der neu abgemischte Song wurde lediglich von Smith ein zweites Mal eingesungen, nicht aber von einem anderen Sänger, wie man anhand des Titels leicht vermuten könnte.

Diese (im Folgenden als 1986er-Fassung bezeichnete) Version des Songs wurde bisher lediglich als einzelne Single, nicht aber als Teil eines Albums veröffentlicht. Bekanntheit erlangte sie vor allem durch das gleichnamige Video, mit dessen Hilfe die im Mai 1986 veröffentlichte Single-Compilation *Standing on* [illegible] *ch* (in manchen Ländern als CD-Version auch *Staring at the Sea*) beworben werden sollte, auf der [illegible]rstfassung von BOYS DON’T CRY enthalten ist. Diese erschien (als Kassette, Vinyl oder CD) im

selben Jahr in vielen Teilen der Welt. Neben Großbritannien, Australien, den USA und Deutschland gehörten dazu unter anderem auch Peru, Neuseeland, Japan und Kolumbien. Begleitet wurde diese Veröffentlichung darüber hinaus von einer zugehörigen VHS und Laser Disc (LD) namens *Staring at the Sea*, die Videos für jeden Song der Sammlung enthielten. So erlangte BOYS DON'T CRY erst Jahre nach der Erstveröffentlichung Berühmtheit und leitete die lange Erfolgsgeschichte von The Cure ein.

Auf besagter Video-Sammlung sind Robert Smith und Tim Pope (*1956) als Regisseure angegeben. Dabei zeichnet der seit 1982 mit der Band in Verbindung stehende Pope für eine Reihe von Musikvideos der Band verantwortlich, die maßgeblich am Erfolg der Band beteiligt waren. Hierbei wollte er beweisen, dass er als Regisseur auch bei einer großen Output-Menge innovativ arbeiten kann.

II. Kontext

In seinem Schaffen blieb Robert Smith von der britischen Punk-Szene nicht unbeeinflusst. The Sex Pistols, The Stranglers, Elvis Costello, Buzzcocks und Siouxsie and the Banshees nannte er als wichtige Vorbilder (vgl. Anonym o.J.a). Die erste Singleauskopplung von BOYS DON'T CRY lässt sich in die von etwa 1978 bis 1980 andauernde Post-Punk-Phase The Cures einordnen. Zeitlich deckt sich diese mit der generellen Entwicklung dieses Musikstils aus dem Punk Ende der 1970er Jahre in Großbritannien. Punk selbst entwickelte sich vor allem als provokante Reaktion auf die als verlogen empfundenen Hippies und gesellschaftliche Entwicklungen wie die Zuspitzung des Kalten Krieges, die Wirtschaftsrezession und die damit verbundene Massenarbeitslosigkeit. Den Post-Punk-Begriff, der erstmals 1977 die Musik von Smiths Vorbildern Siouxsie and the Banshees beschrieb, mit exakten musikalischen Stilmitteln zu verknüpfen, ist schwierig, da hierunter unterschiedlichste Trends der alternativen Rockmusik dieser Zeit zusammengefasst werden. Verbindendes Element ist die Weiterentwicklung der mit dem Punk verknüpften Ideenwelt, allen voran der "No-Future"-Philosophie, die nun musikalisch mit bisher genreuntypischen Instrumenten sowie Texten oder Akkordfolgen versehen ist, die der eher schlichten Form des Rock 'n' Roll einen komplexeren Gegenpol entgegenstellen.

Nach der Veröffentlichung von BOYS DON'T CRY im Juni 1979 gingen The Cure zwischen August und September desselben Jahres mit Siouxsie and the Banshees auf Promotion-Tour durch England, Nordirland und Wales. Dies hatte großen Einfluss auf den weiteren musikalischen Werdegang der Band, da Smith als Ersatzgitarrist ebenfalls für die Banshees spielte: "On stage that first night with the Banshees, I was blown away by how powerful I felt playing that kind of music. It was so different to what we were doing with the Cure. Before that, I'd wanted us to be like the Buzzcocks or Elvis Costello; the punk Beatles. Being a Banshee really changed my attitude to what I was doing" (Smith in Paytress 2003, zit. nach Anonym o.J.b).

Angesichts der so einsetzenden musikalischen Entwicklung fällt die 1986er-Fassung des untersuchten Songs in die New-Wave-Phase der Band von 1984 bis 1988. Der Begriff New Wave bildete sich bereits Ende der 1970er Jahre heraus, bezog sich zunächst jedoch explizit auf die Punk-Bewegung (v. a. die Sex Pistols). Erst im Folgejahrzehnt bezeichnete man hierunter auch weitere mit dem Punk zusammenhängende musikkulturelle Phänomene. Unter diesem Aspekt fällt die inhaltliche Abgrenzung zum Post-Punk schwer bzw. verläuft fließend. Ein Kriterium der Einordnung kann die kommerzielle

Orientierung geben, die im Post-Punk deutlich geringer ausgeprägt war.

Der nicht zuletzt durch das Re-Release von BOYS DON'T CRY zunehmende kommerzielle Erfolg von The Cure und Smiths Image-Wandel sowie sein sich 1982 herausbildender Bühnenlook (verschmierter roter Lippenstift, dunkler Eyeliner, blasse Haut, wild toupiertes schwarzes Haar, schwarze Kleidung und Turnschuhe) bringen die Band auch immer wieder in Zusammenhang mit der Entwicklung der Gothic-Bewegung. Diese Szene bildete sich in den 1980er Jahren zum einen aus einer Subszene der Punks, zum anderen aber auch aus den New Romantics der 1970er Jahre sowie anderen verwandten Jugendkulturen heraus. Der musikalische und optische Einfluss international tourender Bands wie Siouxsie and the Banshees oder The Cure ist dabei offenkundig. Dennoch lehnte Smith diese Kategorisierung stets ab (vgl. Anonym o.J.b).

Vor dem Hintergrund zahlreicher Alben, Besetzungswechsel und immer neuen musikalischen Ausrichtungen ist es beinahe verwunderlich, dass ein Song von 1979 auch sieben Jahre später für Smith genügend Aktualität behielt, um erneut veröffentlicht zu werden, und dabei sehr erfolgreich am Musikmarkt war. Dies mag neben der musikalischen Ebene auch textlich begründet sein. Legt man das Hauptaugenmerk nicht auf die augenscheinliche Thematik einer gescheiterten Beziehung, sondern auf die wie eine Redewendung anmutende Phrase "boys don't cry" ("Jungen weinen nicht"), lässt sich eine (zeitlose) Kritik an Geschlechterstereotypen erkennen. Diesen Bogen schlägt auch der nach dem Song benannte Film über Transsexualität *Boys Don't Cry* aus dem Jahr 1999. Die Vorstellung, dass Männer Schwäche offenbarende Emotionen wie Trauer, Angst oder Enttäuschung und natürliche Reaktionen darauf, egal wie schlimm die Umstände auch sein mögen, verstecken sollen, ist noch immer präsent. Die Absurdität dieser Idee wird anschaulich im Song dargestellt (mehr dazu unter „III. Analyse"). Ob dieses Stereotyp Smith möglicherweise auch deshalb am Herzen lag, weil er mit seiner Vorliebe für (stark von üblichen männlichen Stereotypen abweichende) Glam Rock-Bands mit zahlreichen solcher Klischees konfrontiert wurde, kann nur gemutmaßt werden.

Zusätzlich kann das Verstecken von Emotionen des Scheiterns (Weinen) auch mit dem Phänomen der sogenannten Yuppies (kurz für "young urban professional") in Verbindung gebracht werden. Der Begriff kam in den 1980er Jahren auf, als sich im Zuge der Wirtschaftspolitik Reagans eine neue gesellschaftliche Gruppe bildete. Diesen vorwiegend jungen, erfolgreichen Menschen wurde ein hohes Maß an Arroganz, Egoismus und Rücksichtslosigkeit nachgesagt. Das arrogante Verhalten des lyrischen Ichs und das damit verbundene Verstecken eigener Unzulänglichkeiten gegenüber anderen könnten so auf diese gesellschaftliche Gruppe übertragen werden. Angesichts dieser möglichen Kontextualisierung erhält der Songtext von 1979 sieben Jahre später erneute Aktualität.

III. Analyse

Textlich gestaltet sich BOYS DON'T CRY relativ einheitlich: In den vier durch den Chorus beziehungsweise durch eine Bridge getrennten Strophen resümiert das (männliche) lyrische Ich über eine gescheiterte Beziehung. Dabei lassen sich die Strophen in jeweils vier Zeilen mit wechselnder anzahl ordnen. Gemeinsam sind diesen Zeilen der Kreuzreim zwischen zweiter und vierter Zeile und der inhaltlich parallele Aufbau. Zunächst wird stets in einem Zeilenpaar beschrieben, was das lyrische

Ich tun würde, um den Partner oder die Partnerin zurück zu gewinnen. In den folgenden zwei Zeilen wird der zuvor beschriebene Handlungsimpuls jedoch verworfen, da das lyrische Ich davon ausgeht, dass dies auch nichts an der vorherrschenden Situation ändern würde. Zu Beginn findet stets die Formulierung “I would” Verwendung, also eine Satzkonstruktion, die in der englischen Grammatik als If-Satz vom Typ zwei bezeichnet wird, das ist jener, der unwahrscheinliche Situationen beschreibt. Die resignierende Stimmung des zweiten Zeilenpaares dagegen wird mit den Worten “but I know” eingeleitet. Vor allem die Behauptung des lyrischen Ichs, zu wissen, dass keine seiner vorgeschlagenen Handlungen die Beziehung retten könnte, verleiht der beschriebenen Situation etwas Endgültiges und Auswegloses, zumindest in der Vorstellung der durch Smiths Gesangspart konstruierten Songpersona. Abweichend von dieser Gestaltung ist lediglich die vierte Strophe, deren Resümee “but I just keep on laughing, hiding the tears in my eyes”, den bis dahin im Chorus vorkommenden Text inhaltlich vorweggreift und den abschließenden Chorus auf die Hauptaussage “boys don’t cry” zusammenstreicht.

Der Chorus besteht aus sechs Zeilen. In den ersten vier durch Kreuzreim verbundenen Zeilen versucht das lyrische Ich den Kummer und die Tränen durch Lachen und Lügen abzustreifen bzw. für die Wahrnehmung durch andere zu verstecken. Abschließend folgt in einem aus der exakten Wiederholung resultierenden Paarreim die beinahe gebetsmühlenartig anmutende, aus dem Alltag bekannte Phrase “boys don’t cry” als Begründung für dieses Verhalten gegenüber sich oder anderen.

Der Texteinschub vor der vierten Strophe kann als textlicher Höhepunkt angesehen werden, gesteht Smiths Songpersona an dieser Stelle doch die bereits in der ersten Strophe angedeutete Schuld an der vorherrschenden Situation. Dabei klingt jedoch vor allem die letzte Zeile “I thought that you needed me more” weniger nach Reue über das eigene Fehlverhalten, sondern vielmehr nach dem Bedauern über die falsche Einschätzung darüber, wie rüpelhaft mit dem Partner oder der Partnerin umgegangen werden kann.

Alles in allem beschreibt der Text sowohl ein Stereotyp männlichen Verhaltens, nämlich das Verstecken von Schwäche offenbarenden Emotionen, als auch eine typische Reaktion bei Trennungen. Denn obwohl das lyrische Ich die eigenen Fehler (“too unkind” etc.) und damit auch die Schuld an der Trennung erkennt, akzeptiert es diese erhobenen Hauptes, bleibt untätig (denn alle Lösungsideen werden nur als Optionen aufgezählt und sogleich wieder verworfen) und lässt sich den Schmerz nicht anmerken, weil man sich dieses Versagen öffentlich nicht eingestehen kann (oder will). Interessant ist in diesem Punkt auch die Vorstellung des lyrischen Ichs von Liebe: “I would tell you that I love you, if I thought that you would stay”. Das Liebesgeständnis kann dabei auf zwei Arten gedeutet werden. Zum einen mutet es recht manipulativ an, dient es doch nur dem An-sich-Binden und nicht als ernst gemeinter Gefühlsausdruck, denn dieser könnte auch erfolgen, wenn der Partner oder die Partnerin nicht zum lyrischen Ich zurückkehrt. Zum anderen würde das unerwiderte Geständnis des Verlassenen diesen zum Verlierer der Trennung machen und nicht zur ansonsten dargestellten Nonchalance passen, weshalb das lyrische Ich diesen Gefühlen besser keinen Ausdruck verleihen möchte.

Auf den ersten Blick wirkt der dargestellte Textinhalt wie eine eindimensionale Liebesgeschichte, die man aus populärer Musik bereits gewöhnt ist. Doch bereits im Zuge der Kontextualisierung konnte dargestellt n, wie vielfältig die Bezüge, vor allem der titelgebenden Phrase “boys don’t cry”, sind. Selbst eine tironie Smiths am eigenen Schaffen kann herausgelesen werden, schließlich widmen sich die Texte

von The Cure oft hoch emotionalen Themen und widersprechen damit ebenfalls manchem Männlichkeitsideal, worauf hier möglicherweise auf ironische Art und Weise verwiesen wird.

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch das Plattencover der Single von 1979: Die in geradezu unmännlichem Pink und Türkis gehaltene Vorderseite ziert ein schräg aufgebrachtes Schwarz-Weiß-Bild von (möglicherweise englischen) Soldaten, die mit erhobenen Waffen seitlich zum Betrachter stehen. Das Foto wirkt dabei eher wie eine Momentaufnahme als gestellt; in den Gesichtszügen der Soldaten lassen sich Regungen wie Anspannung und Unsicherheit erkennen. In dieser Verbindung mutet der Titel des Songs umso bizarrer an; die Schrecken des Krieges können an Soldaten nicht spurlos vorbeigehen und dennoch wird von ihnen gefordert, auch im Angesicht solch schrecklicher Erlebnisse die (männliche) Fassung zu bewahren. Eine gewisse Kritik am (Kalten) Krieg kann hier mitschwingen. Einen anderen, sehr ironischen Blick auf männliche Stereotype offenbart die Rückseite des Plattencovers. Abgebildet ist eine Art Anzeige für eine unbekleidete Puppe namens Miss Helga mit der Beschreibung “Helga Never Says No! Anytime, anywhere she is yours for the asking, she talks but she never never says no. Life size, realistic in every detail. She will appreciate your advances by saying so. Miss Helga (5’2″). A realistic doll-mate companion”. Damit handelt es sich um eine Puppen-Frau, die keine Widerworte gibt, aber stets verfügbar ist.

Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung wird sich im Folgenden zunächst ausschließlich auf die 1979er-Version bezogen. Auf Abweichungen der Veröffentlichung von 1986 wird erst im Anschluss daran eingegangen.

Der erste Höreindruck des Songs entspricht nicht der komplexen, eher traurigen Gemütslage des lyrischen Ichs nach einer Trennung, sondern wirkt unbeschwert und gelöst und distanziert sich damit vom geschilderten Geschehen, nicht zuletzt durch Smiths stimmliche Gestaltung, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird. Generell entspricht BOYS DON’T CRY dem frühen, zurückgenommenen Stil von The Cure mit klaren Gitarren, präsentem Gesang und minimalen Produktionseffekten. So mutet er eher poppig-simpel an und steht in starkem Gegensatz zu klanglich komplexeren Werken der späteren Jahre. Dies ist natürlich auch auf die Punk- und Post-Punk-Ästhetik der Band zur Entstehungszeit des Songs zurückzuführen, worauf vor allem die Besetzung und die einprägsamen Gitarren-Linien in Intro und Chorus verweisen.

Der Aufbau des Songs orientiert sich an der bereits beschriebenen textlichen Einteilung; Strophen und Chorus wechseln sich demnach ab. Ihre Folge wird lediglich einmal durch eine Bridge unterbrochen. Diesem Ablauf wird ein Intro vorangestellt, das die vier Akkorde, auf denen der Song, ausgenommen die Bridge, basiert, in Quintstellung vorstellt: A-Dur, h-Moll, cis-Moll und D-Dur. Zusätzlich erklingt das die letzten beiden Zeilen des Chorus kennzeichnende Gitarrenmotiv in den Takten 5 bis 12.

Aufschlussreicher für die Analyse ist Smiths hoher Gesang, mit dem er die verschiedenen Empfindungen des lyrischen Ichs wie Hohn, Arroganz, Trauer und Reue darstellt. Vor allem mit dem ständigen Überbinden von Tönen über Taktgrenzen hinweg verdeutlicht Smith eine Unbeschwertheit und Nonchalance, welche den gesamten Höreindruck bestimmen. Der Gesang ist dabei allgemein syllabisch und einfach, da die Melodie fast vollständig in Sekunden und Terzen aufgebaut ist und sich in einem Umfang von a bis h1 bewegt. Anspruchsvolle Sprünge sind demnach selten.

Die Folgestrophen sind in ihrer Gestaltung den wechselnden Silbenzahlen des Textes angepasst und unterscheiden sich daher geringfügig. So betont Smith zum Beispiel zu Beginn der zweiten Strophe “I”, indem er statt wie bisher auf einem cis1 auf e1 beginnt.

Die Bridge markiert musikalisch und textlich den Höhepunkt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Dopplung von Smiths Stimme und den Wechsel der Intervalle zwischen diesen beiden (große und kleine Sechste, Quinte, Quarte und große Terz), sowie durch den Akkordwechsel zwischen fis-Moll-Sept- und E-Dur-Akkorden. Dies ist der erste und einzige Moment, in dem die Dominante des Stückes erklingt.

Der vorgezogene Beginn der vierten Strophe im Ausklang der Bridge wirkt beinahe, als könne die Songpersona es nicht erwarten, dem verlorenen Partner bzw. der Partnerin zu beteuern, dass er alles getan hätte, um ihn oder sie zurück zu gewinnen. Smith setzt mit “now” auf der letzten Viertel von Takt 52 ein.

Die für die Gestaltung der Strophen typischen Überbindungen über Taktgrenzen hinweg finden sich nicht im Chorus. Dieser ist stattdessen mit vielen Pausen versehen, ganz als fiele es der Songpersona schwer, zu sprechen. Darüber hinaus beginnt Smith die Textdeklamation im Chorus oft auf leichten Zählzeiten, als stocke die Songpersona so sehr im eigenen Ausdruck, dass ihr der richtige Einsatz nicht gelingt. Dieser Eindruck wird vor allem in der Zeile “’cause boys don’t cry” verstärkt: Der Einsatz erfolgt zunächst fast übereilt nach einer Achtelpause (die damit die Kürzeste im Chorus ist), dann stockt Smith jedoch für ganze drei Viertelschläge, bevor er die bis dahin unvollendete Aussage “’cause boys” und die daraus resultierende Spannung auflöst. Das glissandohafte Legato bei “don’t” erinnert an ein weinerliches Seufzen. Alles in allem widerspricht Smith mit dieser Gestaltung dem auf Unbekümmertheit ausgelegten Songtext und lässt erkennen, wie schwer es für “boys” ist, ihre Emotionen zu verbergen.

Die Wiederholungen des Chorus unterscheiden sich nur geringfügig von dessen erstem Durchlauf. So versetzt Smith zum Beispiel die Wiederholung von “I try to laugh about it, hiding the tears in my eyes” im zweiten Chorus um eine kleine Terz nach oben, von cis1 auf e1. Auch ändert sich die metrische Platzierung von “boys don’t cry”, da Smith dieses Mal den Einsatz von “boys” so weit verzögert, dass er ihn direkt an “don’t” anbinden kann. Der Eindruck des Stockens bleibt jedoch durch den wieder beinahe übereilt wirkenden Einsatz von “’cause” erhalten. Beim Ausklingen des Liedes (2:19 bis 2:22) wirft Smith noch einmal beinahe trotzig “boys don’t cry” ein, um seiner Aussage nochmals Nachdruck zu verleihen. Die Variation in der Gestaltung der titelgebenden Phrase verstärkt den Eindruck der inneren Betroffenheit: als könne das lyrische Ich sich wegen der im Innern tobenden, aber vor der Außenwelt verborgenen Gefühle nicht auf eine einheitliche Artikulation konzentrieren.

Die 1986er-Version von BOYS DON’T CRY weist mit 2:39 eine nahezu identische Spieldauer mit der Fassung von 1979 (2:40) auf. Wie der Beititel “New Voice – New Mix” bereits andeutet, sang Smith den Song noch einmal ein; Veränderungen in der Gestaltung waren die Folge. Diese fallen jedoch geringer aus, als man vermuten könnte. Verändert hat sich zum Beispiel der Tonumfang der Strophe: Statt dem Spitzenton e1 (u. a. bei “I” in der dritten Strophe) erklingt nun auf der Phrase “loved you” mit sich fast überschlagender Stimme und einem großen Sprung das a1 (statt dem cis1 von 1979). Darüber hinaus [illegible]rt Smith auch die Verzögerung im Chorus: Beim ersten Mal noch ganz an der Version von 1979 [illegible]ert, wirkt “boys don’t cry” im zweiten Chorus durch das Fehlen einer abgrenzenden Pause und die

sprechnahe, weinerliche Artikulation beinahe trotzig oder auch ironisch. Generell doppelt Smith bei der Wiederholung von “boys don’t cry” in jedem Chorus seinen Gesang.

Neben der Stimme haben sich ebenfalls der Klang der Instrumentalbegleitung und deren Spielweise nur marginal verändert. Zum Beispiel schlägt Smith in den ersten vier Takten die Akkordfolge A-Dur, h-Moll, cis-Moll und D-Dur nicht nur zu Beginn des Taktes einmal an, sondern spielt diese bereits in einem punktierten Rhythmus, der auf die Gitarrenfigur ab Takt 5 verweist.

Die zweite Veröffentlichung des untersuchten Songs wurde auch von einem Musikvideo begleitet. Zu Beginn sind in Frontalansicht und dunklem Setting drei Jungen zu sehen, die statt der Mitglieder von The Cure an Gitarre, Schlagzeug und Bass (v. l. n. r.) performen. Ob sie dabei auf einer Bühne stehen, kann man nicht erkennen. Ähnlich undeutlich bleibt der in Rottönen angestrahlte Vorhang im Hintergrund bzw. die schwer einzuordnenden Schattenumrisse, die unter anderem an belaubte Äste erinnern. Sichtbar sind hinter den sie verkörpernden Jungs jedoch die Schattenumrisse von Smith, Tolhurst und Dempsey zu erkennen. Deutlich hervor sticht dabei Smiths Schatten, der immer wieder (z. B. 0:52) für kurze Zeit das Bild verlässt und tanzt (1:10 etc.). Ein weiteres Element ist die Animation zweier erst schwarzer, dann roter Funken sprühender Hände von 0:52 bis 1:07 auf der Schattenwand. Ab 1:44 ist Smiths Schatten mit großen rotleuchtenden Augen versehen, die geradezu dämonisch anmuten. Ab 1:54 wird der Junge, der an Smiths Stelle Gitarre spielt und singt, aktiv und macht mit beiden Händen eine herausfordernde Geste in Richtung von Smiths Schatten, der kurz zuvor die Szene verließ. Die Kamera schwenkt in die Blickrichtung des Jungen, dessen Hinterkopf im rechten Bildrand zu sehen bleibt. Er singt und spielt daraufhin normal weiter, während Smiths Schatten weiterhin tanzt. Ab 2:01 wird dieses Szenario zusätzlich von der bereits bekannten Projektion der roten Hände ergänzt. Wenige Augenblicke lang wird vor Smiths Schatten ab 2:08 ein großer Wassertropfen eingeblendet, der platzt, während es im Text “don’t cry” heißt. Es folgt ein Schnitt zur Anfangsszenerie mit allen drei musizierenden Jungen, jedoch zunächst (bis 2:12) ohne Smiths Schatten. Nun trägt statt diesem Tolhursts Schatten die roten Augen. Die Spitzen seiner Drumsticks sind zusätzlich mit roten Lichtern ausgestattet. Smith betritt unterdessen wieder von links die Szenerie (2:12), während der ihn repräsentierende Junge an der Gitarre kurz seine Hände beschaut und dann das Gitarrenspiel fortsetzt. Beim Schlussakkord um 2:32 leuchten auch die Augen des Bassisten Dempsey auf.

Der Inhalt des Videos lässt sich gut in Bezug zum Songtext setzen: Die drei Jungen vor der Schattenwand können als die Verkörperung der inneren Kinder von Smith, Tolhurst und Dempsey gesehen werden. Der unbeschwert tanzende Schatten Smiths, als Verkörperung der (gespielten) Unbekümmertheit des lyrischen Ichs, kann seinen negativen Gefühlen jedoch bei aller Mühe nicht entgehen. Die rot leuchtenden Augen, die den Schatten eine bedrohliche Wirkung verleihen, lassen sich durchaus als Ausdruck von Trauer und emotionaler Aufgewühltheit, kurz: als innere Dämonen deuten.

IV. Rezeption

Wie bereits im Rahmen der Entstehungsgeschichte angedeutet, erfolgte die Verbreitung von BOYS DON'T CRY auf verschiedenen Wegen. Die Urversion erschien 1979 als eigenständige Singleauskopplung auf einer 7 Zoll Vinyl (am 15. Juni) zunächst in Großbritannien, gefolgt von weiteren

Ländern wie Irland, Australien, Neuseeland und Spanien. Darüber hinaus war der Song Bestandteil des Albums *Boys Don't Cry*, das als Äquivalent zu *Three Imaginary Boys* im Februar 1980 unter anderem auf dem amerikanischen und deutschen Markt veröffentlicht wurde, sowie der im Mai 1986 veröffentlichten Sammlung Standing on a Beach (in manchen Ländern als CD-Version auch *Staring at the Sea*). Vor allem die letztgenannte Sammlung verbreitete sich neben den USA, Australien und Europa bis nach Peru, Neuseeland und Kolumbien. Angesichts dieses Erfolges verwundert es nicht, dass BOYS DON'T CRY sowohl als Studio-Fassung als auch rein akustisch Teil des Best-of-Albums Greatest Hits aus dem Jahr 2001 ist. Die "New Voice – New Mix"-Version erschien im April 1986 sowohl als 7 Zoll Vinyl als auch in Form eines 12 Zoll Vinyl Club Mix. Zusätzlich verbreitete sich diese Fassung durch das zugehörige Musikvideo auf der zur Compilation *Standing on a Beach* (Platz 4 in den britischen Charts, Platz 48 in den USA) gehörenden Videosammlung *Staring at the Sea* in deutlich mehr Ländern als die Vinyl von 1979.

Chartplatzierungen für BOYS DON'T CRY lassen sich erstaunlich wenig in gängigen Datenbanken finden. Dieser Umstand liegt wohl darin begründet, dass die ersten Veröffentlichungen von The Cure den Weg in die Top 100 eines jeweiligen Landes noch nicht schafften. Deutlich wird das zum Beispiel an der Platzierung in den australischen ARIA Charts im Jahr 1979. Dort erreichte die Single der Band nur Platz 99. Die Folgeversion war ungleich erfolgreicher, was nicht zuletzt am zugehörigen Musikvideo gelegen haben mag. Zu verzeichnen sind dabei unter anderem Platz 28 in den deutschen, Platz 22 in den britischen und Platz 18 in den belgischen Charts. Dass BOYS DON'T CRY damit den Erfolgsweg für The Cure (mit insgesamt geschätzt über 27 Millionen verkauften Platten) entscheidend ebnete, steht außer Frage, handelt es sich hier doch um eine der ersten alternativen Rockbands, die kommerzielle Erfolge erzielten, bevor sich der Alternative Rock als Genre allgemein etablierte.

Trotz dieser Charterfolge gab es kritische Stimmen. So verglich etwa der britische DJ Steve Sutherland gegenüber dem Magazin Record Mirror BOYS DON'T CRY mit "John Lennon at 12 or 13" (Sutherland 1990, zit. nach Anonym o.J.a). Dennoch repräsentieren solch negative Stimmen nicht die Mehrheit. Positiv äußerte man sich zum Beispiel in einer britischen Review zur Singleveröffentlichung von 1979: Der Song hätte gut und gerne auch eine "number one" sein können und wäre "addictive" (vgl. Anonym o.J.c).

Zahlreiche Bands nennen The Cure als wichtigen Einfluss für ihre eigene Entwicklung. Hierzu gehören unter anderem The Smashing Pumpkins, der Soul und R 'n' B-Künstler Reggie Sears und die Band Interpol. Darüber hinaus erhielt die Band im Oktober 2003 den Inspirational Award der britischen Musikzeitschrift Q und im September des Folgejahres den Icon-Preis von MTV, mit dem Künstler für ihren großen Einfluss auf die Popkultur gewürdigt werden. Diese Wirkung äußert sich auch in den zahlreichen Coverversionen von BOYS DON'T CRY. In der Datenbank whosampled.com sind hierzu 23 Treffer (darunter 22 Cover und eine Samplenutzung) in verschiedensten Musikgenres verzeichnet. Zu den bekanntesten Versionen zählen die Fassung von Nathan Larson aus dem Jahr 1999, welche den Titelsong für den gleichnamigen Film *Boys Don't Cry* lieferte, sowie die Version von Grant-Lee Phillips, die für den Soundtrack zum Film *Friends with Benefits* (*Freunde mit gewissen Vorzügen*) im Jahr 2011 genutzt wurde. Ob hierbei bereits wirklich alle Varianten erfasst sind, ist angesichts der Verbreitung des Songs zu bezweifeln.

n unzähligen Referenzen zu The Cure in TV und Film fand der Song auch Verwendung in
eichen Filmen. Hierzu gehören *The Wedding Singer* (*Eine Hochzeit zum Verlieben*) mit Adam

Sandler (1998), *Starter of Ten* (2006), *I Do* (*Ja ich will* 2006), *Nick and Norah's Infinite Playlist* (*Nick und Norah – Soundtrack einer Nacht*; als Handy-Klingelton eines der Hauptdarsteller; 2008) und *Me and You* (2012). Sogar für ein Jugendbuch war BOYS DON'T CRY namensgebend. Das Werk von Malorie Blackman aus dem Jahr 2011 behandelt dabei thematisch Rollenstereotypen sowie Sorgen und Nöte jugendlicher Väter.

NICOLE HAUSHÄLTER

Credits

Für die Fassung von 1979:
Gesang: Robert Smith
E-Gitarre: Robert Smith
E-Bass: Michael Dempsey
Schlagzeug: Laurence Tolhurst
Autor: Laurence Tolhurst, Michael Dempsey, Robert Smith
Produzenten: Chris Parry
Veröffentlichung: 12. Juni 1979
Label: Fiction Records
Spieldauer: 2:40
Phonographisches Copyright: 18 Age Record Co. Ltd.
Copyright: Polydor Ltd. (UK)
Gemastert von: Strawberry Mastering
Gepresst von: Phonodisc Ltd.
Veröffentlicht von: APB Music Co. Ltd.
Pressung durch: Strawberry Mastering

Für die Fassung von 1986:
Gesang: Robert Smith
E-Gitarre: Robert Smith
E-Bass: Michael Dempsey
Schlagzeug: Laurence Tolhurst
Autor: Laurence Tolhurst, Michael Dempsey, Robert Smith
Produzenten: Chris Parry, Dave Allen, Robert Smith
Veröffentlichung: 08. April 1986
Label: Fiction Records
Spieldauer: 2:39
[illegible]graphisches Copyright: Fiction Records
[illegible]right: Fiction Records

Gemastert von: Arun Chakraverty, Master Room
Gepresst von: Phonodisc Ltd.
Veröffentlicht von: APB Music Co. Ltd.
Pressung durch: PRS Ltd.

Recordings

- The Cure. “Boys Don’t Cry”. On: *Boys Don’t Cry*, 1979, Fiction Records, FICS 002, 2059 143, UK (Vinyl/Single).
- The Cure. “Boys Don’t Cry”. On: *Boys Don’t Cry*, 1980, PVC Records, PVC7916, US (Vinyl/Album).
- The Cure. “Boys Don’t Cry”. On: *Boys Don’t Cry*, 1986, Fiction Records, FICS 024, Ireland (Vinyl/Single).
- The Cure. “Boys Don’t Cry”. On: *Standing on a Beach*, 1986, Fiction Records, FIXHC 12, UK (Kassette/Compilation).
- The Cure. “Boys Don’t Cry”. On: *Staring at the Sea*, 1986, PolyGram Video, 041 426 2, UK (VHS/Compilation).
- The Cure. “Boys Don’t Cry”. On: *The Greatest Hits*, 2001, Fiction Records/Polydor, FIXCD32/589 435-2, UK (CD/Compilation).

References

- Anonym: “Robert Smith (musician)”. In: Wikipedia.org, o.J.a. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Smith_(musician) [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure”. In: Wikipedia.org, o.J.b. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cure [18.02.2015].
- Anonym: “New Pop Of The Week. Single Review – Boys Don’t Cry”. In: Picturesofyou.us, o.J.c. URL: http://www.picturesofyou.us/79/79-7-7-uk-bdc-review-i%20think%20nme.htm [03.03.2015].
- Anonym: “Boys Don’t Cry (The Cure Song)”. In: Wikipedia.org, o.J.d. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Boys_Don%27t_Cry_%28The_Cure_song%29 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Boys Don’t Cry”. In: Allmusic.com, o.J.e. URL: http://www.allmusic.com/song/boys-dont-cry-mt0042731540 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Boys Don’t Cry”. In: Discogs.com, o.J.f. URL: http://www.discogs.com/Cure-Boys-Dont-Cry/release/424932 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Boys Don’t Cry”, In: Discogs.com, o.J.g. URL: http://www.discogs.com/Cure-Boys-Dont-Cry/master/20161 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Boys Don’t Cry. New Voice New Mix”. In: Discogs.com, o.J.h. URL: http://www.discogs.com/Cure-Boys-Dont-Cry-New-Voice-New-Mix/release/1377392 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Greatest Hits”. In: Discogs.com, o.J.i. URL: http://www.discogs.com/Cure-Greatest-Hits/release/452915 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Standing on a Beach”. In: Discogs.com, o.J.j. URL: http://www.discogs.com/

Cure-Standing-On-A-Beach-The-Singles/master/22482 [18.02.2015].
- Anonym: “The Cure. Staring at the Sea”. In: Discogs.com, o.J.k. URL: http://www.discogs.com/Cure-Staring-At-The-Sea-The-Images/release/1731249 [18.02.2015].
- Anonym: “Tim Pope”. In: Wikipedia.org, o.J.l. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Tim_Pope [18.02.2015].
- Gore, Joe: “Confessions of a Pop Mastermind”. In: Music Fan Clubs Organization (From *Guitar Player Magazine*, September 1992). URL: http://www.musicfanclubs.org/cure/press/l10.html [01.03.2015].
- Sutcliffe, Phil: “Manhattan Interiors: The Cure encased in New York”. In: *Sounds*, May 3, 1980, S. 16–18. URL: http://www.picturesofyou.us/80/m-80-5-3-sounds-1.htm [03.03.2015].
- *The Cure: Boys Don’t Cry*. Regie: Tim Pope. 1986 (Film).

Links

- Band homepage: http://www.thecure.com [03.03.2015].
- Lyrics: http://www.thecure.com/words/1978-1979/ [03.03.2015].
- Charts: http://tsort.info/music/3skn3w.htm [03.03.2015].
- Cover Versions: http://www.whosampled.com/The-Cure/Boys-Don%27t-Cry/ [03.03.2015].
- Various Interviews and Articles about The Cure from 1978 to 2007: http://www.picturesofyou.us/Interviews.htm [03.03.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Nicole Haushälter

Citation

Nicole Haushälter: “Boys Don’t Cry (The Cure)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/boys-dont-cry, 07/2021.

Print

Judas Priest **1980**

Breaking the Law

BREAKING THE LAW ist eine sehr bekannte Heavy Metal Hymne und zeigt exemplarisch, wie nahe sich Heavy Metal und Pop kommen können. Dass für das Stück noch vor MTV ein konzeptuelles Promotionvideo gedreht wurde, unterstreicht die Wichtigkeit des visuellen Images für diese gefahrlose Annäherung von Heavy Metal an Pop. Das zugehörige Album *British Steel* markiert zudem den weltweiten kommerziellen Durchbruch für Judas Priest und definiert den Heavy Metal Gitarrensound mit.

I. Entstehungsgeschichte

BREAKING THE LAW wurde Anfang 1980 im zu den Startling Studios gehörenden Landsitz in Ascot unter der Ägide von Produzent Tom Allom aufgenommen. Haus und Studio gehörten John Lennon, der beides 1973 an Ringo Starr verkaufte. Das in der Bridge des Songs hörbare zersplitternde Glas stammt laut Aussage der Band von zersplitternden Milchflaschen, die in Ringo Starrs Landsitz vorgefunden wurden, die Polizeisirenen wurden von Gitarrist K.K. Downing über eine Kombination von Gitarrenfeedback und Tremolohebel erzeugt (Classic Albums: British Steel 2001). Die Komposition stammt von K.K. Downing und Glenn Tipton, dem anderen Gitarristen der Band. Den Songtext schrieb Sänger Rob Halford. BREAKING THE LAW war nach “Living after Midnight” die zweite Single Auskopplung aus dem Album *British Steel*. Das Video wurde von Julian Temple gedreht, der vorher bei dem Sex Pistols Film *The Great Rock’n’Roll Swindle* Regie führte.

II. Kontext

Parallel zu Punk entstand in Großbritannien auch die *New Wave of British Heavy Metal* (NWoBHM), die Bands wie Iron Maiden, Saxon, Diamond Head oder Def Leppard hervorbrachte. Sowohl die NWoBHM als auch Punk reagierten auf die miserable ökonomische Situation (inklusive hoher Arbeitslosigkeit) im Großbritannien der ausgehenden 1970er-Jahre. Allerdings blieben sich die Protagonisten beider Szenen weitgehend fremd. Die NWoBHM borgte sich vom Punk jedoch die Do-it-yourself Attitüde, kleine unabhängige Heavy Metal Labels wie Neat Records, Fanzines usw. wurden gegründet.

Judas Priest waren eigentlich schon zu lange aktiv, um noch als Teil dieser diffusen Welle wahrgenommen zu werden. Die Band wurde bereits 1969 in Birmingham gegründet, das Debüt erschien bereits 1974, im gleichen Jahr komplettierte sich auch die Besetzung, die mit Ausnahme des häufiger wechselnden Schlagzeugers auf BREAKING THE LAW zu hören ist.

Parallel zur erstarkenden NWoBHM ändern Judas Priest radikal ihr Image von bunten Kostümen aus [illegible]en, fließenden Stoffen hin zu schwarzem Leder, Nieten, Handschellen und Peitsche. Das neue Image macht eindeutige Anleihen bei der Ikonografie schwuler sadomasochistischer Subkultur, zu der

sich Sänger Rob Halford hingezogen fühlt. Obwohl Halford bereits 1977 in einem Songtext (“Raw Deal”) offen schwule Sexualität thematisiert, wird das neue Judas Priest Image nicht in diesen Zusammenhang gebracht und Halfords sexuelle Vorlieben bleiben bis zu seinem offiziellen Outing 1991 ein (offenes) Geheimnis. Das Leder-und-Nieten-Image mutiert stattdessen zu einem eindeutig heterosexuell konnotierten Heavy Metal Klischee. Hilfreich ist dafür die Herkunft von Judas Priest aus Birmingham sowie der Titel des Albums *British Steel*. Die Band unterstreicht damit die Verbindung von Arbeiterklasse und Heavy Metal, sowie die klangliche Assoziation der Stahlwerke ihrer Heimatstadt Birmingham mit Heavy Metal. Gleichwohl sind derartige Analogien mit Vorsicht zu genießen, besonders wenn sie sich verselbstständigen. Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre kommen mit Duran Duran und Dexy’s Midnight Runners auch stilistisch völlig anders gelagerte Bands aus Birmingham.

Mit *British Steel* und dem Arbeitslosigkeit thematisierenden BREAKING THE LAW werden Judas Priest zu Ehrenmitgliedern der NWObHM.

III. Analyse

BREAKING THE LAW wird klanglich von verzerrten Gitarren und dem Tenor von Sänger Rob Halford dominiert. Halford verzichtet jedoch auf die für seinen Gesangsstil typischen, hohen und lang ausgehaltenen Schreie zugunsten eines sehr am Text orientierten Vortrags. Der stark verzerrte Gitarrensound mutet eher spitz oder hohl an. Dieser spezifische und bis dato unübliche Klang wird durch eine Betonung der hohen und tiefen Frequenzbereiche erreicht, während der mittlere Frequenzbereich stark abfällt.

Formal handelt es sich bei BREAKING THE LAW um einen Standard Rock Song mit Intro, zweimaliger Wiederholung des Verses, Bridge und Playout (Moore 2001: 150). Das Intro gestalten Judas Priest über ein prägnantes Gitarrenriff, das am Ende der Bridge wieder aufgegriffen wird und im Verbund mit dem häufig wiederholten Stücktitel auch das Playout dominiert. Die rhythmisch-melodische Gestaltung verleiht dem Riff einen vorwärts drängenden und gleichzeitig sich im Kreis drehenden Charakter. Die zugrunde liegende Skala ist a-äolisch, Anfangston ist der Grundton, Endton die II. Stufe, die harmonisch der Terz der Dominate der Durparallele G entspricht. Rhythmisch führt die auf drei einleitende Viertelnoten folgende Achtel zu einer Synkopierung der nächsten beiden Viertel und zu einer Beschleunigung des Riffs. Die abschließende Gruppe aus einem Achtel und zwei Vierteln hat zwar schließenden Charakter, löst die dem Riff innewohnende Spannung jedoch nicht auf.

Da Vers, Pre-chorus und Chorus ausschließlich mit harmonisch uneindeutigen Powerchords gestaltet sind, lässt sich eine tonale Zuordnung der Harmonien nur aus der Gesangslinie erschließen. Vers und Pre-chorus entwickeln sich dabei von der Tonika a-moll zur Dominante E-Dur, während die Bridge die Subdominante des grundlegenden D-Powerchords G und damit gleichzeitig die Dominante der Durparallele C der Ausgangstonika a-moll als Schluss vorzieht und so zum Riff zurückführt, dass im folgenden Breakdown wieder erklingt: Die beiden Gitarren bieten das Riff in Oktavparallelen dar, während Bass und Schlagzeug aus- und kurze Zeit später sukzessive wieder einsetzen. Derartige Breakdowns n Heavy Metal ein unverzichtbares Gestaltungselement geworden, häufig jedoch in variierten und erheblich komplexer angelegten Ausformungen.

Die Annäherung von BREAKING THE LAW an Popsongstandards besteht in der formalen Anlage als Rocksong, der einfachen tonalen Gestaltung mit einer prägnanten Hookline, der achtfachen Wiederholung dieser Hook im Playout und dem sehr eng am Text orientierten Gesangsvortrag. Zudem opfern Judas Priest das Gitarrensolo der formalen Eingängigkeit und beweisen damit quasi nebenbei, dass ein Heavy Metal Klassiker kein Gitarrensolo haben muss.

Inhaltlich behandelt BREAKING THE LAW Arbeits- und Perspektivlosigkeit, die dazu führt, dass das lyrische Ich zum Gesetzesbrecher wird. Das Video konkretisiert die Geschichte als einen von der Band durchgeführten Banküberfall. Die Musik betört den Sicherheitsbeamten der Bank, der deshalb nichts gegen den Überfall unternimmt. Im Tresor, der mit seinen Gitterstäben eher an eine Gefängniszelle aus einem Western erinnert, findet die Band eine Goldene Schallplatte ihres Albums *British Steel*. Die Assoziation an (Italo-)Western wird durch die Kostümierung der beiden Gitarristen als Priester mit langen schwarzen Mänteln und Hüten noch unterstützt. Der mitgeführte Gitarrenkoffer wird so zum Waffenbehältnis und die Gitarre zur Waffe. Die Musik eröffnet einen Ausweg aus der thematisierten Arbeitslosigkeit, der über die goldene Schallplatte sogar ökonomische Perspektiven bieten kann. Interessanterweise ist Sänger Halford mit Jeans, Jackett, Krawatte und Nietenarmband bekleidet und bietet so visuelle Assoziationen an damals aktuelle Post-Punk-Kleidungsstile. Da Halford normalerweise das Leder und Nieten Image der Band, das gerade durchgesetzt ist, am vordergründigsten verkörpert, ist diese Änderung ebenfalls als Sprengung des Heavy Metal Kosmos und Annäherung an Pop-Standards zu interpretieren.

IV. Rezeption

BREAKING THE LAW erreichte Platz zwölf der britischen Charts, *British Steel* sogar Platz vier und markiert damit den bis dato größten kommerziellen Erfolg der Band. Das Stück ist einer der Klassiker von Judas Priest und darf bei fast keinem Konzert fehlen. Es ist auf allen Best-of Veröffentlichungen und fast allen Konzertmitschnitten der Band vertreten und wurde mehrfach als Single B-Seite und Teil von EPs wiederveröffentlicht. Dass BREAKING THE LAW eine der wichtigsten Heavy Metal Hymnen ist, unterstreicht die Tatsache, dass der Song von mindestens 20 Bands aus unterschiedlichen Subgenres des Heavy Metal gecovert wurde. Das prägnante Gitarrenriff dient zudem als Sample in dem HipHop Stück “Rumble” von Afru-Ra.

Der Gitarrensound von *British Steel* gilt in der journalistischen Fachpresse als sehr einflussreich. So schreibt Jürgen Ehneß in der Zeitschrift Guitar: “Der Titel ist Programm und genauso klingen auch die Gitarren. Und alle anderen von Saxon bis Iron Maiden orientieren sich an diesem Gitarrensound” (Ehneß 2008: 53). Auch der Produzent Kevin Shirley beschreibt im Interview für die DVD *Heavy Metal: Louder Than Life*, einen typischen Heavy Metal Gitarrensound analog dem auf *British Steel* zu hörenden.

DIETMAR ELFLEIN

Credits

Stimme: Rob Halford
Gitarre: K.K. Downing, Glenn Tipton
Bass: Ian Hill
Schlagzeug: Dave Holland
Text und Musik: Rob Halford, Glenn Tipton, K.K. Downing
Produzent: Tom Allom
Toningenieur: Lou Austin
Aufnahme: Januar-Februar 1980
Veröffentlichung: April 1980
Länge: 2:35 (Single Edit)
2:34 (Album Version)

Recordings

- Judas Priest. “Breaking The Law”, *Breaking The Law*, 1980, CBS, S CBS 8644, UK (7″/Single).
- Judas Priest. “Breaking The Law”, *British Steel*, 1980, CBS 84160, UK (LP/Album).
- Judas Priest. “Breaking The Law”, *British Steel*, 1980, Columbia, JC 36443, USA (LP/Album).
- Afu-Ra. “Rumble”, *State Of The Arts*, 2005, Life Force Records, DCN 23 CD, Europa (CD/Album).

References

- Judas Priest. “Raw Deal”, *Sin After Sin*, 1977, CBS, CBS 32005, Niederlande (LP/Album).
- *Heavy Metal: Louder Than Life*. Regie: Dick Carruthers. Fremantlemedia, 2005 (2xDVD/FHED 1857).
- *Classic Albums: British Steel.* Regie: Tim Kirby. Eagle Vision, 2001 (DVD/EREDV 163).
- Elflein, Dietmar: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal.* Bielefeld: transcript 2010.
- Ehneß, Jürgen: British Steel. In *Guitar* (2008).
- Moore, Allan F.: *Rock: The Primary Text.* Aldershot u.a.: Ashgate ^{2}2001.

Links

- Band homepage: http://judaspriest.com/home/default.asp [09.11.2011].
- Lyrics: http://judaspriest.com/disc/brilyr.asp [09.11.2011].

About the Author

Dr. Dietmar Elflein teaches music and music education at the TU Braunschweig and at the University of

Popular Arts GmbH.
All contributions by Dietmar Elflein

Citation

Dietmar Elflein: “Breaking the Law (Judas Priest)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/breakingthelaw, 10/2011 [revised 10/2013].

Print

Hubert von Goisern **2011**

Brenna tuats guat

BRENNA TUATS GUAT ist die erste ausgekoppelte Single des Erfolgsalbums *Entwederundoder* (2011) des österreichischen Weltmusikkünstlers und Volksmusikers Hubert von Goisern. In seinem Lied BRENNA TUATS GUAT singt Hubert von Goisern “in ehrlichem Ärger […] von der Ohnmacht, die angesichts von Eurokrise, Schuldenberg und Politikerunfähigkeit viele fühlen” (Flieher 2011) und liefert damit einen musikalisch-gesellschaftskritischen Kommentar zum zeitgenössischen Weltgeschehen. Der Liedermacher Konstantin Wecker kommentiert dazu in seinem gesellschaftskritischen Blog: “Nach Ausflügen in die Weltmusik hat Hubert von Goisern den durchschlagenden Sound seines Klassikers ‚Hirtamadl’ wiederbelebt. Der Unterschied: Diesmal hat er wirklich was zu sagen” (Rottenfußer 2011).

I. Entstehungsgeschichte

Der im Herbst 2011 veröffentlichte Protestsong BRENNA TUATS GUAT blieb 34 Wochen lang in den österreichischen Single-Charts (davon fünf Wochen auf dem ersten Platz). Das im September 2011 erschienene Album *Entwederundoder* war ebenfalls in den deutschen und österreichischen Album-Charts vertreten. Auch in den deutschen Singlecharts konnte sich das Lied im November 2011 platzieren; es hielt sich dort 40 Wochen lang. Aufgenommen wurden die Songs des Albums mit einem alten AKG-Mikrofon, das angeblich nach jeder Stunde eine längere Ruhepause zur Abkühlung benötigte (vgl. Ellmer 2011: 4ff.). Im November 2011 wurde das Musikvideo zu BRENNA TUATS GUAT veröffentlicht. Es zeigt Hubert von Goisern und seine Band in einem Studio. Gegen Ende des Songs wandern Seifenblasen durch das Bild, in welchen sich diverse Gegenstände und (Bild-)Motive spiegeln, die als Symbole der besungenen Krise fungieren.

Das eine Gesamtlänge von 51:15 Minuten umfassende Studioalbum wurde im Dezember 2011 in Österreich mit einer Platin-Schallplatte ausgezeichnet. Ab Januar 2012 tourte der Musiker quer durch Deutschland, Österreich und die Schweiz und spielte sein Programm auf über hundert Konzerten. Im Mai 2012 wurde Hubert von Goisern mit zwei Amadeus Austrian Music Awards in den Kategorien Pop/Rock und Album des Jahres ausgezeichnet. Die Protesthymne BRENNA TUATS GUAT gehörte neben dem Fußball-Song “Tage wie diese” von der Punkband Die Toten Hosen zu den beliebtesten Wiesn-Hits auf dem Münchner Oktoberfest 2012. Allerdings sollte dieses Album keineswegs auf die Rolle eines Chartstürmers reduziert werden. Im Oktober 2012 sprach Hubert von Goisern im Rahmen der Diskussionsreihe *Open Minds* der Wirtschaftsuniversität Wien über Weltenmusik und Management-Welten. Zum Erfolg seines Albums *Entwederundoder* äußerte der Musiker: “Es ist schon schön, soviel Anerkennung zu bekommen. An meinem Lebensgefühl ändert sich eigentlich nichts” (Raich 2011).

II. Kontext

Der 1952 im Salzkammergut geborene Hubert von Goisern, eigentlich Hubert Achleitner, machte schon in jungen Jahren zahlreiche musikalische Erfahrungen in verschiedenen Regionen der Welt, studierte dort Traditionen und hat Klangfragmente aufgesammelt. Seit Ende der 1980er Jahre steht der ‚Weltmusiker' mit Gesang, Maultrommel, Akkordeon und Gitarre auf der Bühne. Mit seinen Stücken greift er Elemente der alpinen Volksmusik auf und integriert in diese Elemente einer globalen wie Heimat verbundenen Musik. In der Dekonstruktion der klassischen Volksmusik schuf Hubert von Goisern den so genannten Alpenrock und gilt seitdem als die Ikone der Vertreter der Neuen Volksmusik (vgl. Grosch 2010: 244). Der Musiker selbst würde seinen Musikstil am liebsten gar nicht einer Stilrichtung zuordnen: "Volksrock oder Weltmusik […] Das sind im Grunde genommen alles Begriffe, die auf mich zutreffen, aber es macht halt nur einen Teil von mir aus. Ich würde meiner Musik grundsätzlich kein […] Label, keine Schublade geben" (Raich 2011).

Seine im Vergleich zu früheren Alben verkleinerte Formation, die sich aus dem Gitarrist Severin Trogbacher, dem Bassisten Helmut Schartlmüller und dem Schlagzeuger Alexander Pohn zusammensetzt, vereint Rock, Blues und alpenländische Tradition.

Der Albumtitel *Entwederundoder* stellt für den Liedermacher ein Symbol für das Leben an sich dar: Seiner Ansicht nach sind in den seltensten Fällen Dinge nur weiß oder schwarz, sondern meistens eine Mischung von beidem. Daher könne "Entwederundoder" durchaus als ein Ausdruck für das zweideutige "Jein" sein (vgl. Winklmayr 2011: 52). Musikalisch finden sich auf dem Album ein Dutzend verschiedenster Songs, die in ihrer Palette von Blues, über Jazz, Ska, Mundart-Rap hin zu Jodeln und Walzer reichen. Trotz der Vielfalt der Instrumente ist das Album sehr konzentriert und kompakt mit sehr direkten und geradlinigen Liedern. Dazu äußerte sich Hubert von Goisern wie folgt: "Es ist das herausgekommen, was ich mir erwünscht hab: nämlich Lieder, die in ihrer Einfachheit auch von einem einzelnen Menschen vorgetragen werden können, der Klavier, […] Gitarre oder Ziehharmonika spielt. Da kann man sich ohne weiteres hinsetzen und diese Lieder alleine vortragen" (Raich 2011).

Hubert von Goisern widmet sich in seinem Album aktuellen Themen, die seines Erachtens im öffentlichen Diskurs verdrängt werden. Der Musiker beschreibt, er besinge die Verschwendung natürlicher Ressourcen, die Gier und die Unfähigkeit mancher Politiker. Er sehe die Ursache der Banken- und Eurokrise nicht allein in Konstruktionsschwächen des Währungs- und Finanzsystems, sondern auch in den unseligen Auswüchsen eines auf ständiges Wachstum gerichteten Zeitgeistes (vgl. Goisern 2011). "Nirgends", so ruft er seinem Publikum entgegen, "gibt es ausschließlich edle Menschen" (H. v. G. auf einem Konzert in Hamburg am 21.11.2012). Mit dem Protestsong BRENNA TUATS GUAT äußert von Goisern Kritik an Lebensmittelspekulationen, und insbesondere daran, dass Menschen verhungern, damit Maschinen betrieben werden können. Auch werden die Finanzkrise und das Weltwirtschaftssystem aufgegriffen. Ebenso in den Texten der anderen Songs seines jüngsten Albums lassen sich kritische Töne heraushören.

Der Komponist beschreibt, dass der Refrain seiner ‚Antikapitalismushymne' in einem Guss entstanden sei; die Strophen seien dann später dazugekommen (vgl. Traninger 010). Diese lassen sich interpretationsbedingt nicht auf eine Version reduzieren. So stellt der aufmerksame Zuhörer einen Wandel [illegible]rophen nach der Veröffentlichung fest, wenn er die einzelnen Liedtexte der verschiedenen Auftritte [illegible]ander vergleicht.

Dass BRENNA TUATS GUAT derart erfolgreich würde, war laut Interview selbst für ihn nicht zu erwarten. Der Künstler erklärt lapidar, dass die Band nur das getan hätte, was sie immer schon gemacht hätte: gute Musik (vgl. Winklmayr 2011: 52). Gleichzeitig ist dieser Erfolg nicht selbstverständlich, schien doch der Inhalt des Songs für einige Radiostationen so kritisch, dass sie sich weigerten, den Song zu spielen. Man kritisierte von Goiserns musikalischen Protest als ein Relikt der Hippie-Zeit, dies wurde damit unterstrichen und kommentiert, dass sich die junge Generation mehr für Konsum als für Probleme interessieren würden (vgl. Nicolay 2012: 16f.).

Hubert von Goisern stellt in einem Interview fest, dass das in Rede stehende Lied deswegen so gut ankomme, weil es "offensichtlich die Befindlichkeit aus[drückt], die die Leute spüren" (Gadenstaetter 2011). Die Thematik rechtfertigt er zudem mit dem Argument, dass sich seiner Ansicht nach Musik oder Kunst nicht ausschließlich mit der Sonnenseite des Lebens beschäftigen könnten, denn sonst würden sie die Hälfte dessen, was Leben sein könne, einfach weglassen (vgl. Heck 2012). Auf die Frage, was seiner Ansicht nach dieses Lied zum Hit mache, stellt der Musiker fest: "Na ja, es groovt wie die Sau. Es hat echt an guten Drive und es trifft eben so den Nerv von der Aussage her – vom textlichen Inhalt. […] Und es hat aber nicht diesen […] depressiven [Grundton], sondern es gibt […] trotz der Problematik auch Kraft und Mut. Und drum funktioniert das" (Raich 2011).

III. Analyse

Hubert von Goiserns Album zeichnet sich aus durch einen kräftigen, satten Sound. Vor allem im Titelsong BRENNA TUATS GUAT hört man die Personalstärke heraus. Die volle und vielschichtig Musikebene seiner Songs weist zwei Ebenen auf: die der Tradition und der Anarchie. Doch entwickelt gerade dieser Widerspruch das besondere Spannungsfeld, das den Ausdruck des Künstlers ausmacht.

Auf der Textebene verarbeitet der Musiker in BRENNA TUATS GUAT seine Gedanken zu Geld und Gier nach Kapital. Der Künstler kritisiert mit seinem Text die Finanzwelt vor dem Hintergrund der Finanzkrise seit 2008 (vgl. Raich 2011). Ebenfalls missbilligt er die Tatsache, dass Weizen, Mais und Rüben zu Brennstoff verarbeitet werden bzw. direkt verbrannt werden, während gleichzeitig an anderen Orten Menschen hungern (vgl. Cuturi 2011). Im Refrain des Liedes weist der Musiker ironisch darauf hin, dass Papiergeld sehr gut brennen würde und als Heizmaterial viel eher in Frage käme als Nahrungsmittel. Für den Weltenmusiker gehe es einerseits um das Verbrennen von Geld im sprichwörtlichen Sinne und andererseits um eine seiner Ansicht nach zweifelhafte Moral derer, die an den Hebeln der Macht sitzen (vgl. Bose 2012). So ist ein weiteres in diesem Stück behandeltes Thema die Korruption in der Politik. Auf die Frage, was er seinem Publikum mit diesem Lied sagen wolle, meinte Hubert von Goisern: "Das ist entstanden aus diesem Lebensgefühl heraus, dass ich eigentlich fassungslos bin, dass mit Ressourcen so schlampig umgegangen wird, mit der Wahrheit so schlampig umgegangen wird. Einer der Auslöser war auch der Umstand, dass wir Lebensmittel zu Treibstoff verarbeiten, in Zeiten wo […] viele Leute an Hunger sterben und unterernährt sind. Das weiß jeder, aber man macht einfach so weiter" (N.N. 2011). In einem anderen Interview erläutert der Künstler seine Haltung zur Thematik des Liedes: "Da geht es in [illegible] Linie um eine sehr bedauerliche und fatale Entwicklung, dass wir Lebensmittel zu Energie wandeln. [illegible]nicht zu Energie, die die Menschen nährt (…) und am Leben hält, sondern dass wir Maschinen damit

betreiben […]" (N.N. 2011). Um die Ursachen und Folgen einer menschen- und naturverachtenden Gesinnung zu beschreiben, verwendet Hubert von Goisern eine Kollektivsymbolik, die dem Publikum ohne großartige Erklärungen umgehend verständlich ist. Wenn man den Krisensong näher betrachtet, lassen sich die verwendeten Bilder in verschiedene Komplexe zusammenfassen. Einerseits finden sich Metaphern, die in Zusammenhang mit dem Verbrennen von Geld und Lebensmitteln stehen, ein weiteres sinngebendes Element ist die Anklage von Korruption, zudem bedient sich die Symbolik des volkstümlichen Teufel-Motivs. Im Text wird sowohl das Verbrennen von sogenanntem Biotreibstoff mit "aber hoazen toan ma woazen / und de ruabn und den kukuruz" als auch das Verbrennen von Geld mit "aber brenna tat's guat" dargestellt. Mit der Metapher des gut brennenden Geldes stellt der Musiker die ökonomischen Verluste infolge der Finanz- und Bankenkrise seit 2008 dar. Die brennende Hütte ("wo de hütt'n de brennt") steht gleichsam Pate für die gefährdete, weil brennende Welt. Zu Ende des Refrains erinnert der Sänger daran, dass etwas in dieser Welt grundlegend falsch verlaufe und wenn sich dies nicht ändere bzw. die Menschen so weitermachten, dies zu einem großen Problem werden könne. Damit mündet dieser Symbolkomplex zum Ende des Refrains in die Bedrohung des Einzelnen in "brennt da huat".

Mit dem "Blitz", der "ständig niederfährt", hält Hubert von Goisern dem Zuhörer praktisch die Krisen vor Augen, welche pausenlos an verschiedenen Orten der Welt passieren. Der "Platz", "an dem alles zusammenläuft" und diese Übel generiert werden, steht dabei sinnbildlich für die Orte der Börsen, der Finanzmärkte und der Investmentbanken. Hubert von Goisern kritisiert, dass trotz der Unmenge an Geld, die ständig im Umlauf sei, gerade dort ständig das Geld fehle, wo es von den Menschen konkret gebraucht würde. Mit den von ihm besungenen "Kindern des Teufels" erinnert der Künstler an die Anhänger des Neoliberalismus. Zudem thematisiert Hubert von Goisern in seinem Lied die nicht mehr durchschaubare Komplexität des Finanzmarktes und der damit verbundenen zwangsläufigen Dynamik.

In seinen rhetorischen Fragen, warum ständig Personen an die Macht gelängen, die sich eher wenig der Wahrheit verpflichtet fühlten, sondern vielmehr das an sich rissen, was sie haben möchten, weist der Liedermacher auf zahlreiche Korruptionsskandale in der Politik hin (vgl. Gadenstaetter 2011). In der Version des Albumtextblattes von BRENNA TUATS GUAT schreibt Hubert von Goisern hierzu kritisch von "Falotten [=Halunken, Gauner]", die "kein Genierer ham". Trotz seiner starken Kritik an der Politik ist die Haltung des Musikers keine anti-politische: Hubert von Goisern weist in Interviews darauf hin, dass er zwar politische Inhalte lieber über Musik transportiere, dass es aber auch Politiker geben müsse (vgl. Gadenstaetter 2011). Zudem gebe es auch genug Politiker, die integer sind. Seiner Meinung nach sei es zu wünschen, "dass nicht die die Stimmen bekommen, die das Mundwerk am losesten haben und am lautesten schreien, sondern die, die Integrität leben und eher die leisen, aber die wahren Töne sprechen" (vgl. Gadenstaetter 2011). In seinem Text geht der Musiker selbstkritisch auf eine fehlende gesellschaftliche Moral ein, welche, wenn sie gelebt würde, der Wirtschaftskrise im Vorfeld die Grundlagen hätte entziehen können ("war'n ma christ hätt ma gwisst / wo da teufel baut in mist"). Damit interpretiert er die Finanzkrise weniger als eine systemische, sondern vielmehr als eine moralische. In den Zeilen vor dieser Selbstkritik geht Hubert von Goisern augenscheinlich auf Nebensächlichkeiten ein. Diese variieren je nach Aufnahme oder Auftritt ("hamma pech oder an lauf", "fall'n ma um oder auf", "samma oder dick", "hab'n an reim oder glück", "teil ma aus, schiabn ma ein", "toan ma uns abi oder g'frein", "samma aus oda ein", "samma grea, samma road", "hamma Göd oda Nod", "samma ledig oda nit",

“samma krank oda fit”, “samma Kotz oda Maus”, “gehen ma ei oda aus”). Genauer betrachtet befasst sich Hubert von Goisern jedoch immer mit verschiedenen Menschentypen, Charakteren oder Schicksalen, die alle eines gemeinsam haben: Die Pflicht, die Verantwortung für das eigene Handeln zu übernehmen.

Im letzten Refrain, der im Textblatt zu lesen ist, jedoch bisher in keiner hier bekannten, aufgenommenen Interpretation gesungen wurde, erhält der Zuhörer die Antwort auf die eingangs gestellte Frage, wo der Platz des Teufels zu finden sei. Der genaue Ort wird zwar nicht explizit genannt, erschließt sich jedoch in der Logik des Liedes von selbst: Dort, wo aufgrund von Geld und Profit gelogen und gestohlen wird.

Den Zeitpunkt des Erscheinens seines Albums interpretiert der Künstler weniger als visionär, sondern vielmehr als in die Zeit passend. Auf kritische Nachfragen bekräftigt er in einem Gespräch, dass er inhaltlich nichts verarbeitet hätte, was “die Leute nicht sowieso wissen oder in sich spüren” (Hubert von Goisern (2011) Hubert von Goisern im *SüdtirolOnline*-Interview “Es groovt wie Sau”, 21.05.2014 http://www.youtube.com/watch?v=TLKODPzmXkE 2011) würden. Er habe diese Thematik lediglich in Poesie und Groove verpackt.

Dem Künstler gefällt an seiner Umsetzung des Liedes, dass es weniger ein an die Wand gemaltes Menetekel darstellt, sondern vielmehr die Beschreibung eines Ist-Zustandes in sehr klaren Worten sei. So gebe dies nach Ansicht des Künstlers dem Zuhörer die Möglichkeit, diesen “doch sehr tristen Ist-Zustand […] durchzutanzen”, frei nach dem Motto: “Tanz die Krise” (Bose 2012).

IV. Rezeption

Der Text von BRENNA TUATS GUAT ist wie die anderen Liedtexte von Hubert von Goisern auch, in der Goiserer Mundart – einem Salzburger Dialekt verwandt – verfasst. Dem damit verbundenen Umstand, dass sich deren Inhalte einem Nichtösterreicher nicht sofort erschließen, ist sich der Musiker bewusst. Er empfiehlt seinem Publikum damit kreativ umzugehen (H. v. G. auf einem Konzert in Hamburg am 21.11.2012). Der Blog eines aus Franken stammenden Users bestätigt, dass der Dialekt manchem schwer verständlich ist, jedoch nach genauerem Lesen der Liedtexte ließen sich diese auch mit nur “mittelmäßig ausgestattetem Dialektverständnis” (http://sonntagssofa.blogspot.de) inhaltlich erfassen. Ein anderer Nichtösterreicher äußert sich in seinem Blog, dass er zwar seine Mühe mit dem Verständnis der Texte von Goiserns gehabt hätte, jedoch wäre dies in der Auseinandersetzung mit dem Album weniger ein Problem gewesen, da insbesondere die ruhigeren Stücke dem Zuhörer in ihrer musikalischen Umsetzung “viel gedanklichen Freiraum” (http://www.schwindtweb.de) erlauben und so dem Publikum einen Einblick in die sprachlichen Inhalte ermöglichen.

Der süddeutsche Radiosender Antenne Bayern griff mehrere Nachfragen seiner Zuhörer kreativ auf und bot seinem Hörerpublikum zwei übersetzte Versionen auf Fränkisch und Schwäbisch an. Die Ausschnitte wurden mit der Gitarre begleitet und sind auf der Website des Senders nachzuhören (vgl. www.antenne.de). Die Liedtexte finden sich jedoch auch bereits als Übertragungen ins Hochdeutsche.

Dem Publikum, das seine im oberösterreichischen Dialekt verfassten Songs nicht sofort versteht, rät der er selbst auf seinen Konzerten: “Falls ihr mal Probleme mit dem Textverständnis haben solltet, dann

[…] füllt lieber die Lücken mit Fantasie aus" (H. v. G. auf einem Konzert in Hamburg am 21.11.2012).

FELICITAS SÖHNER

Credits

Komposition u. Text: Hubert von Goisern
Gesang, Akkordeon: Hubert von Goisern
Gitarre: Severin Trogbacher
Bass: Helmut Schartlmüller
Schlagzeug: Alexander "Alex" Pohn
Label: Blankomusik (Sony Music)
Veröffentlichung: 2. September 2011
Länge: 3:50 (Album und Single Version)

Recordings

- Hubert von Goisern. "Brenna Tuats Guat", *Entwederundoder*, 2011, Capriola, 88697 93811 2, Europe (CD/Album).
- Hubert von Goiser. *Brenna Tuats Guat*, 2011, Capriola, 88691907052, Austria (CD/Single).
- Die Toten Hosen. *Tage Wie Diese*, 2012, JKP, 52450 30302, Germany (CD/Single).

References

- Bayerischer Rundfunk: *Hubert von Goisern & die Alpinkatzen – Alpenrockportrait Teil 1-3*, Aufgez. 2003, Veröffentlicht am 21.11.2012.
- Bose, Wolf-Dieter: Star-Talk mit Hubert von Goisern. In: *Thüringer Allgemeine*, Ausg. v. 10.09.2012.
- Cuturi, Rudolf Andreas: 'S Hoazn. In: *OÖ Nachrichten*, 24 Zeilen, Ausg. vom 18.10.2011.
- Ellmer, Peter: Goisern gratuliert der Nr.1!. In: *Bad Goisern Journal*, Artikel in der Ausg. 4/2011, 4-6.
- Flieher, Bernhard: "Schon lässig, aber nicht nur". In: *Salzburger Nachrichten*, Artikel vom 19.10.2011.
- Gadenstaetter, Lisa: Interview mit Hubert von Goisern. In: *ZIB 24*, 21.10.2011.
- Grosch, Nils: *Fremdheit – Migration – Musik.* Münster: Waxmann Verlag 2010.
- Heck, Christoph: Hubert von Goisern im Interview. In: *VVRegioTV,* Ausg. Singen, 20.07.2012.
- meinRTV: Hubert von Goisern Interview, 04.06.2012 in Rankweil.
- Nicolay, Milna: Hubert von Goisern – Porträt. In: *TAXI-Magazin für Soziales und Kultur*, Ausgabe Nr. 100, Uster (CH), 2012, 16-18.
- ıich, Barbara: *SüdTirolOnline*– -Interview "Es groovt wie Sau" — Hubert von Goisern, 08.11.2011.
- Textblatt des Albums.

- Traninger, Sabine: Hubert von Goisern: “Volkstümliches mag ich nicht”. In: *Krone-Zeitung*, Ausg. vom 21.10.2011.
- Winklmayr, Josef Alexander: Album des Jahres. In: *Tips-Zeitung Linz*, Ausgabe 52/2011, 18.

Links

- Bad Goisern Journal Online. URL: http://www.bad-goisern.ooe.gv.at/gemeindeamt/download/222572144_1.pdf [22.11.2012].
- Bayereischer Rundfunk, Alpenrockportrait 2. URL: http://www.youtube.com/watch?v=oHyeK2_cboA [20.11.2012].
- Bayerischer Rundfunk, Alpenrockportrait 1. URL: http://www.youtube.com/watch?v=FurCX9WZ3fk [21.11.2012].
- Bayerischer Rundfunk, Alpenrockportrait 3. URL: http://www.youtube.com/watch?v=khgxTkawf7k [21.11.2012].
- Krone Zeitung Online. URL: http://www.krone.at/Musik/Hubert_von_Goisern_Volkstuemliches_mag_ich_nicht-Im_Krone-Interview-Story-300163 [21.11.2012].
- mein RTV Online. URL: http://www.youtube.com/watch?v=-tGwxQRbK6A [19.11.2012].
- Rottenfußer, Roland: Hinter den Schlagzeilen, Blog vom 30. Oktober 2011. URL: http://hinter-den-schlagzeilen.de/2011/10/28/hubert-von-goisern-brenna-tuats-guat [20.11.2012].
- Schwindtweb 9.0: Rock meets Schlager – Brenna tuats guat! Blog vom 05. Februar 2013. URL: http://www.schwindtweb.de/?cat=32 [10.02.2013].
- Sonntagssofa: Allmäääächdla na, brenna tuats guat! Blog vom 19. April 2012. URL: http://sonntagssofa.blogspot.de/2012/04/allmaaaachdla-na-brenna-tuats-guat.html [20.11.2012].
- SüdTirolOnline. URL: http://www.youtube.com/watch?v=TLKODPzmXkE [20.11.2012].
- Thüringer Allgemeine Online, Star Talk. URL: http://www.youtube.com/watch?v=CppX8VoFww8 [20.11.2012].
- VVRegioTV Online. URL: http://www.youtube.com/watch?v=KuAoX5ZEUmU [20.11.2012].
- ZIB24 Online. URL: http://www.youtube.com/watch?v=BmdHmyXTp08 [20.11.2012].

About the Author

Felicitas Söhner (Dr.) is Post-Doc at the Institute of the History, Philosophy and Ethics of Medicine at the University of Ulm.
All contributions by Felicitas Söhner

Citation

as Söhner: “Brenna tuats guat (Hubert von Goisern)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs.* Ed.

by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/brennatuatsguat, 03/2013 [revised 03/2014].

Print

Simon & Garfunkel **1970**

Bridge over Troubled Water

BRIDGE OVER TROUBLED WATER ist der Titelsong des fünften und letzten Albums *Bridge over Troubled Water* des US-amerikanischen Duos Simon & Garfunkel und wurde am 26. Januar 1970 veröffentlicht. Der Song ist einer der größten Hits des Duos und gilt als dessen Signature Song.

I. Entstehungsgeschichte

BRIDGE OVER TROUBLED WATER wurde von Paul Simon geschrieben, der berichtete, die Komposition des Songs – und insbesondere der Zeilen “Like a bridge over troubled water, I will lay me down” (alle Songtexte entnommen aus Simon 2011) – sei wie eine Eingebung gewesen, so dass er sich verwundert fragte: “Where did that come from? It doesn’t seem like me” (Eliot 2010: 105). Tatsächlich war der Song inspiriert vom Spiritual “Mary Don’t You Weep” in der 1958er Version des Gospelsängers Claude Jeter und den Swan Silvertones, an deren Zeile “I’ll be your bridge over deep water if you trust in me” Simon sich anlehnte. Er selbst hat die Inspirationsquelle Jeter gegenüber offiziell mit einem Scheck über 1.000 Dollar anerkannt (vgl. Hinckley 2009). Der auch in BRIDGE OVER TROUBLED WATER allgegenwärtige Gospelcharakter war von Simon ausdrücklich gewünscht, weshalb er seine ursprüngliche Gitarrenversion für die Aufnahme durch ein Arrangement für Klavier ersetzten ließ. Für diesen Piano-Part wurde Larry Knechtel engagiert, der das Klavierarrangement in wenigen Tagen fertig stellte (vgl. Bennighof 2007: 42). Der Song wurde im Zuge dessen von G-Dur nach Es-Dur transponiert, um Art Garfunkels Stimme am besten zur Geltung zu bringen. Denn Simon hatte Garfunkel gebeten, den Vocal-Part alleine zu übernehmen, da seine Stimmlage dem Gospel-Charakter am besten entsprechen würde – ein Vorschlag, den Garfunkel zunächst ablehnte und den Simon selbst nach dem großen Erfolg des Songs durchaus bereute: “He felt I should have done it, and many times on a stage, though, when I’d be sitting off to the side and Larry Knechtel would be playing the piano and Artie would be singing ‘Bridge’, people would stomp and cheer when it was over, and I would think, ‘That’s my song’” (Eliot 2010: 105).

Ursprünglich bestand BRIDGE OVER TROUBLED WATER aus zwei Strophen. Im Aufnahmestudio jedoch drängten Garfunkel und der Produzent Roy Halee Simon dazu noch eine dritte Strophe zu schreiben, um den Song noch dichter zu machen und mit einer gewaltigen Steigerung enden zu lassen. Für diese dritte Strophe, die er eher widerwillig hinzufügte, ließ Simon sich von seiner damaligen Frau inspirieren, die gerade ihr erstes graues Haar entdeckt hatte. Die Textzeile “Sail on, Silvergirl” bezieht sich damit ausdrücklich nicht auf eine silberne Drogenkanüle, wie vermutet wurde (vgl. Bennighof 2007: 43).

BRIDGE OVER TROUBLED WATER wurde als erster Song des Albums *Bridge over Troubled Water* fertig gestellt, jedoch als letzter aufgenommen. Die Vocal-Parts wurden in New York eingesungen und geschnitten, die Einspielung der Instrumental-Parts jedoch wurde schon zuvor, am 14. August 1969, in Nashville vorgenommen. Sowohl Knechtel als auch die weiteren Musiker Joe Osborn (Bass) und Hal Blaine (Schlagzeug) waren Teil der Wrecking Crew, einem wechselnden Ensemble von Studiomusikern,

die sich vor allem durch die Umsetzung von Phil Spectors “Wall of Sound” einen Namen gemacht hatten. BRIDGE OVER TROUBLED WATER greift insbesondere für die letzte Strophe auf diese besondere Art des Sound Recordings zurück. Auch wurden die Drums extra in einer Echokammer aufgenommen, um einen spirituell anmutenden Hall zu erzeugen.

Simon und Garfunkel waren ursprünglich nicht davon ausgegangen, dass BRIDGE OVER TROUBLED WATER die erste Singleauskopplung von *Bridge over Troubled Water* werden würde. Der Song erschien ihnen mit seiner (Über-)Länge von 4:52 min nicht für eine Radioausstrahlung geeignet. Columbia-Präsident Clive Davis war sich jedoch sicher, dass BRIDGE OVER TROUBLED WATER die richtige Hitsingle war und konnte Simon und Garfunkel nach längerer Diskussion von seiner Meinung überzeugen (vgl. Browne 2011: 43).

Bridge over Troubled Water stellte einen wichtigen Schritt zu Simons Entwicklung als Solokünstler dar (vgl. Bennighof 2007: 41). Denn da Garfunkel sich zu diesem Zeitpunkt mehr und mehr auf seine Karriere als Filmschauspieler konzentrierte und 1969 häufig in Mexiko am Film *Catch-22* arbeitete, war Simon quasi hauptverantwortlich für das gesamte Album. Dieses sollte der Höhepunkt, aber auch ein Endpunkt für Simon & Garfunkel werden, denn die ohnehin nie reibungsfreie Zusammenarbeit der beiden Schulfreunde ließ sich aufgrund zahlreicher Meinungsverschiedenheiten ab 1970 zunächst nicht mehr fortsetzen. Nach der Veröffentlichung von *Bridge over Troubled Water* fuhren die beiden auf eine kurze Promotion-Tour nach Europa (April/Mai 1970), bevor sie im Forest Hills Stadium in Queens im Juli 1970 ihre vorerst letzten gemeinsamen Konzerte gaben.

II. Kontext

BRIDGE OVER TROUBLED WATER ist ohne konkreten außermusikalischen Anlass entstanden. Die begeisterte Rezeption des Songs jedoch, die mit einer massiven Wucht unmittelbar nach der Veröffentlichung einsetzte, lässt sich durchaus mit der damaligen Situation der USA erklären, die von politischen Unsicherheiten und gegenkulturellen Strömungen geprägt war: In den 1960er Jahren hatten sich Bürgerrechtsbewegungen gegen die Benachteiligung der afroamerikanischen Bevölkerung gewandt, was vermehrt zu sozialen Unruhen führte. Dazu kamen politische Bedrohungen wie der Vietnamkrieg, der 1968/69 in eine neue Phase eintrat, und die seit der Kubakrise 1962 andauernde Angst vor einem Nuklearkrieg. Mit Robert F. Kennedy und Martin Luther King waren 1968 außerdem zwei Galionsfiguren der politischen und gesellschaftlichen Umschwünge ermordet worden. Das Land war gespalten in Schwarz und Weiß, Establishment und Counter Culture, liberal und konservativ, und verlangte dringend nach einer “Brücke”, die die politische und soziale Spaltung überwinden konnte. BRIDGE OVER TROUBLED WATER mag mit seinem spirituellen Klang und seinen versöhnlichen Lyrics dem Wunsch nach Frieden und Einheit im Land entsprochen haben. Konkrete politische Anwendung fand der Song als “musical backdrop” (Schoening/Kasper 2012: 148) im Wahlkampf des demokratischen Präsidentschaftskandidaten George McGovern gegen Richard Nixon 1972. Simon and Garfunkel unterstützten McGoverns Kandidatur und führten den Song im Rahmen eines Fund Raising-Konzerts im Madison Square Garden am 14. Juni 1972 persönlich auf.

Der Text von BRIDGE OVER TROUBLED WATER lässt eine Deutungsleerstelle, die auf

unterschiedlichste Notsituationen bezogen und damit von konkreten Situationen losgelöst rezipiert werden kann. Grundsätzlich jedoch lässt sich die Grundstimmung nicht nur als spirituell und allgemein religiös, sondern auch als konkret christlich definieren, und zwar sowohl durch den Gospelcharakter der Musik als auch durch den Text, der eine dem christlichen Verständnis von selbstloser Nächstenliebe entsprechende Hilfestellung evoziert. Dass sich diese Grundstimmung auch in der Rezeptionshaltung widerspiegelt, bemerkte Simon selbst, wenn er BRIDGE OVER TROUBED WATER als “standard as far as church is concerned” bezeichnete (Zollo 2003: 97). Mit den betont christlichen Allusionen hat BRIDGE OVER TROUBLED WATER keineswegs eine Sonderstellung in Simons Schaffen, denn auch in zahlreichen anderen Songs finden sich ausdrückliche Verweise auf die christliche Religion, was umso bemerkenswerter ist, als sowohl Simon als auch Garfunkel ansonsten selbstbewusst mit ihrem Judentum umgehen (vgl. Bonca 2014: 23).

III. Analyse

BRIDGE OVER TROUBLED WATER hat einen dreistrophigen Aufbau und steigert sich kontinuierlich im Klang. Während die erste Strophe nur aus der verhaltenen, sanften Solostimme Garfunkels und der filigranen Klavierbegleitung besteht, wird die zweite Strophe durch zusätzliche Instrumente und die stärker hallende, getragene Stimme lauter, voller und deutlich dichter im Klang. Im Zwischenspiel zur dritten Strophe tritt wie von Ferne das Schlagzeug hinzu. Die dritte Strophe schließlich ist mit zusätzlichen Streichern als eindeutiger Höhepunkt im Stil von Phil Spectors “Wall of Sound” gestaltet. Eine dichte orchestrale “Klangmauer” und verhalltes Schlagzeug begleiten den Vocal-Part, der im Gegensatz zu den ersten beiden Strophen mit einer zusätzlichen (höheren) Stimme versehen ist. Durch diese Änderungen unterscheidet sich die dritte Strophe deutlich von den ersten beiden und der Song verliert durch die A-A-A’-Form den typischen Charakter eines einfachen Strophenlieds.

Die Lyrics entsprechen dieser A-A-A’-Form: Während die ersten beiden Strophen von Traurigkeit (“When you’re weary, feeling small”; “When you’re down and out”) und schmerzhafter Einsamkeit (“When times get rough / And friends just can’t be found”, “When darkness comes and pain is all around”) der angesprochenen, passiven Person sowie der Unterstützung durch das lyrische Ich (“I will dry them all”, “I will comfort you / I’ll take your part”) handeln, richtet die dritte Strophe ihren Blick auf eine aktive, vorwärtsgerichtete Lösung der vorherigen Sorgen und Probleme (“Sail on, silvergirl / Sail on by / Your time has come to shine / All your dreams are on their way”). Die Hilfe wird nicht mehr als notwendig, sondern nun nur noch als Begleitung und Rückendeckung beschrieben (“If you need a friend / I’m sailing right behind”). Dieser positiven Grundausrichtung entsprechen auch die Änderungen in der Hookline. Während diese in den ersten beiden Strophen der statisch-passiven Grundstimmung entsprechend lautet: “Like a bridge over troubled water / I will lay me down”, so übernimmt sie in der letzten Strophe die Dynamik der nunmehr aktiven, nicht mehr akut hilfebedürftigen Person: “Like a bridge over troubled water / I will ease your mind”. Die subtilen, aber sehr wirkungsvollen musikalischen Änderungen der letzten Strophe fügen sich mit dem “transzendenten” Text zu einem Gefühl von “new dimensions of emotional richness” zusammen (Bennighof 2007: 42).

IV. Rezeption

Zusammen mit der Veröffentlichung des Albums am 26. Januar 1970 wurde auch die Singleauskopplung zum ersten Mal im Radio ausgestrahlt. Schon zwei Tage später erreichte BRIDGE OVER TROUBLED WATER den ersten Platz der US-Charts (hier und im Folgenden synonym für die Hitlisten des Branchenblattes Billboard verwendet) und behielt diese Position für weitere sechs Wochen. Billboard kommentierte direkt nach der Veröffentlichung ekstatisch: “They are going straight to the top with this beautiful, almost religious-oriented ballad. Performance and arrangement are perfect” (Browne 2011: 43 f.). Auch in Großbritannien, Kanada, Neuseeland und Frankreich wurde BRIDGE OVER TROUBLED WATER ein Nr. 1-Hit, in Deutschland erreichte er Platz 3 der Singlecharts. 1971 gewann der Song vier Grammy-Auszeichnungen (u. a. Record of the Year und Song of the Year) und wurde 2004 vom Rolling Stone an 48. Stelle in die Liste der 500 besten Songs aller Zeiten aufgenommen.

Doch nicht nur bei Kritikern und Käufern, auch bei anderen Künstlern hinterließ BRIDGE OVER TROUBLED WATER seine Spuren. So ist der Song eines der meist gecoverten Stücke des 20. Jahrhunderts. Das erste Cover erschien quasi direkt nach der Veröffentlichung von BRIDGE OVER TROUBLED WATER, was Columbia Records dazu veranlasste, den Song als “instant classic” zu bewerben (Browne 2011: 44). Von den über zweihundert Coverversionen sei insbesondere hingewiesen auf diejenigen von Aretha Franklin, die den Gospelcharakter des Stücks besonders herausstellte (aufgenommen im März 1971, Nr. 1 der US R&B Charts und Nr. 6 der Pop Charts, Grammy Award Best Female R&B Vocal Performance 1972); von Elvis Presley, dessen tiefere und lautere Version (aufgenommen im Juni 1970, im gleichen Jahr auf dem Album *That’s the Way It Is* veröffentlicht und als Teil von Elvis’ Las Vegas Show aufgeführt) Simon im Sommer 1971 in Las Vegas hörte und daraufhin meinte: “That’s it, we might as well all give up now”; und von Linda Clifford, die auf ihrem Album *Let Me Be Your Woman* im Mai 1979 eine über zehnminütige up-tempo Disco-Version veröffentlichte (u. a. US Disco Charts Nr. 11).

Zusammenhänge scheinen auch zwischen BRIDGE OVER TROUBLED WATER und dem Beatles-Song “Let It Be” zu existieren, der kurz nach Simon & Garfunkels Song am 6. März 1970 veröffentlicht wurde. Simon hob die Ähnlichkeit der beiden Songs hervor (“They are very similar songs, certainly in instrumentation” [Browne 2011: 154]) und sah im Gospel das Bindeglied zwischen den beiden Songs, während Paul McCartney ausdrücklich sagte, BRIDGE OVER TROUBLED WATER habe ihn während des Schaffensprozesses von “Let It Be” inspiriert (vgl. Zollo 2003: 112). Da die Beatles “Let It Be” jedoch schon im Januar 1969 das erste Mal aufgenommen hatten, kann diese Inspiration sich nur noch auf finale Aspekte der Songproduktion beziehen. Ein gemeinsamer Anhaltspunkt ist sicherlich die Tatsache, dass Phil Spector Ende März einen Remix von “Let It Be” für das Album *Let It Be* herstellte, für den er auf dieselbe “Wall of Sound”-Technik zurückgriff, die auch in BRIDGE OVER TROUBLED WATER angewandt wurde.

MARIE LOUISE HERZFELD-SCHILD

Credits

Vocals: Art Garfunkel
Keyboards: Larry Knechtel
Bass: Joe Osborn
Drums: Hal Blaine
Strings: Jimmie Haskell, Ernie Freeman
Recording: Ted Brosnan
Arrangement: Larry Knechtel, Jimmie Haskell
Songwriting: Paul Simon
Producer: Roy Halee, Paul Simon, Art Garfunkel
Label: Columbia Records
Recorded: 1969
Published: 1970
Length: 4:52

Recordings

- Simon & Garfunkel. “Bridge over Troubled Water”. On: *Bridge over Troubled Water*, 1970, Columbia, KCS 9914, US (Vinyl/Album).
- Simon & Garfunkel. “Bridge over Troubled Water”. On: *Bridge over Troubled Water / Keep the Customer Satisfied*, 1970, Columbia, 4-45079, US (Vinyl/Single).

Covers

- Franklin, Aretha. “Bridge over Troubled Water”. On: *Bridge over Troubled Water*, 1971, Atlantic, 2796, US (Vinyl/Single).
- Presley, Elvis. “Bridge over Troubled Water”. On: *That’s the Way It Is*, 1970, RCA Victor, LSP-4445, US (Vinyl/Album).
- Clifford, Linda. “Bridge over Troubled Water”. On: *Bridge over Troubled Water*, 1979, RSO/Curtom, RS 921, US (Vinyl/Single, Promo).

References

- Bennighof, James: *The Words and Music of Paul Simon* (= The Praeger Singer-Songwriter Collection). Westport (CT)/London: Praeger 2007.
- Bonca, Cornel: *Paul Simon. An American Tune* (= Tempo: A Rowman & Littlefield Music Series on Rock, Pop, and Culture 5). Lanham: Rowman & Littlefield 2014.

owne, David: *Fire and Rain. The Beatles, Simon and Garfunkel, James Taylor, CSNY, and the Lost tory of 1970.* Boston: Da Capo Press 2011.

- Eliot, Marc: *Paul Simon. A Life.* Hoboken: John Wiley and Sons 2010.
- Hinckley, David: “Legendary singer Claude Jeter dies”. In: *New York Daily News*, 8 January 2009. URL: http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/legendary-singer-claude-jeter-dies-article-1.421227 [05.07.2016].
- Schoening, Benjamin S./Kasper, Eric T.: *Don’t Stop Thinking about the Music. The Politics of Songs and Musicians in Presidential Campaigns.* Lanham u. a.: Lexington Books 2012.
- Simon, Paul: *Lyrics 1964–2011.* New York u. a.: Simon & Schuster 2011.
- Zollo, Paul: *Songwriters on Songwriting.* Boston: Da Capo Press 2003.

About the Author

Dr. Marie Louise Herzfeld-Schild is a musicologist and currently a research associate (PostDoc) of the junior research group "Transformations of Knowledge" of a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities at the University of Cologne.
All contributions by Marie Louise Herzfeld-Schild

Citation

Marie Louise Herzfeld-Schild: “Bridge over Troubled Water (Simon & Garfunkel)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http.// www.songlexikon.de/songs/bridgeovertroubledwater, 04/2017.

Print

Weezer **1994**

Buddy Holly

BUDDY HOLLY erschien auf dem Debütalbum der Band Weezer. Der Song wurde anschließend auch als Single veröffentlicht und verhalf der Band direkt zu Beginn ihrer Karriere zu internationalem Erfolg.

I. Entstehungsgeschichte

Weezer gründeten sich 1992 und erhielten bereits im darauffolgenden Jahr einen Plattenvertrag beim Major-Label Geffen. 1994 wurde sodann das selbstbetitelte Debütalbum veröffentlicht, das aufgrund des blauen Covers auch als *Blue Album* bekannt ist. Der hier behandelte Song wurde von Sänger und Gitarrist Rivers Cuomo geschrieben, Namenspatron ist der 1959 verstorbene Rock'n'Roll-Musiker Buddy Holly. Cuomo wurde insbesondere aufgrund seiner Hornbrille häufig eine hohe Ähnlichkeit zu Holly nachgesagt, was ihn schließlich zum Schreiben des Songs veranlasste.

II. Kontext

Die Musik von Weezer weist Anleihen aus zwei musikalischen Strömungen auf, die sich während der Gründungsphase und der ersten Erfolge der Band großer Popularität erfreuten: einerseits zum Grunge, der vor allem durch die Band Nirvana bekannt gemacht wurde, und andererseits zum Punkrock, der Anfang der 1990er-Jahre durch Bands wie Green Day und The Offspring zunehmend zur massenkompatiblen Mainstream-Musik avancierte. Die musikalische Nähe zu diesen Spielarten der Rockmusik resultiert aus den vermeintlich simplen und minimal instrumentierten Songs von Weezer. Allerdings sind die Songtexte und die mediale Inszenierung der Band weitgehend frei von rebellischen und devianten Elementen, die im Grunge und Punkrock an der Tagesordnung sind. Das Auftreten der Weezer-Mitglieder, allen voran der vermeintlich 'uncoole' Kleidungsstil fern von gegenkulturellen Konventionen und dem Machismo der Mainstream-Musikstars, verliehen der Band das Image von Geeks bzw. Nerds – dementsprechend wird die Band auch dem sogenannten Geek Rock zugeordnet. Während sich also in musikalischer Hinsicht durchaus Bezüge zum Grunge und Punkrock herstellen lassen, konstruierten Weezer ein Image, das sie von entsprechenden Bands unterschied. Dies wird auch durch den Song BUDDY HOLLY und den zugehörigen Videoclip deutlich.

III. Analyse

Der Song wurde in typischer Rockbesetzung mit Schlagzeug, Bass, Gitarre, Keyboard und Gesang eingespielt. Das Schlagzeug spielt konventionelle Patterns, indem Hi-Hat oder Ride-Becken Achtel [illegible]quieren und Bass- und Snare-Drum abwechselnd die Down- und Back-Beats betonen. Die Gitarren

spielen verzerrte Akkorde in regelmäßigen Achtelrhythmen, der Bass doppelt die Grundtöne. Das Keyboard steuert nur vereinzelte Akzente bei oder doppelt die Leadgitarre in Solopassagen. Charakteristisch für Weezer-Songs ist der vergleichsweise hohe Gesang Rivers Cuomos, der auch in BUDDY HOLLY bisweilen ins Falsettregister wechselt, und der meist noch höhere Backgroundgesang von Gitarrist Brian Bell. Der Song lässt kein eindeutiges tonales Zentrum erkennen, sondern dieses ändert sich jeweils in den Formteilen Verse, Prechorus und Chorus. Der Verse steht in f-Moll, der Prechorus in Db-Dur und der Chorus, wie auch die Bridge, sodann in Ab-Dur.

Der Songtext handelt von einem jungen Mann, der seiner Partnerin seine Liebe gesteht und verspricht, ihr für immer treu zu bleiben. Die junge Frau wird indes Opfer verbaler und körperlicher Gewalt, wobei die entsprechenden Motive nicht geklärt werden. Deutlich wird aber, dass es sich, passend zum Image der Band, bei dem Paar um zwei Außenseiter zu handeln scheint. Cuomo betont im Chorus, wie Buddy Holly auszusehen, während seine Partnerin der Schauspielerin Mary Tyler Moore ähnele. Während Holly seine größten Erfolge in den 1950er-Jahren feierte, wurde Moore insbesondere durch Rollen in Comedy-Formaten der 1970er-Jahre bekannt. Die Optik und das Image der beiden Prominenten wurden zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von BUDDY HOLLY vermutlich nicht als zeitgemäß, sondern eher als ‘uncool’ empfunden (vgl. Keazor/Wübbena 2011: 182).

‘Cool’ im Sinne gegenkultureller Inszenierungsmuster wirken die Musiker auch im Videoclip nicht. Passend zum besungenen Rock’n’Roll-Star Buddy Holly diente die Serie “Happy Days”, die zwar von 1974 bis 1984 gedreht wurde, aber in den 1950er-Jahren spielt, als Vorbild für den Clip. Das Musikvideo spielt im Arnold’s Drive In, einer zentralen Szenerie der Serie. Der Regisseur, Spike Jonze, konnte den originalen Darsteller der Figur Al Delvecchio, der den Besitzer des Arnold’s spielt, für die Dreharbeiten gewinnen (vgl. ebd.: 180). So wurde ein Protagonist der Sitcom Teil des Videoclips, die Aufnahmen, die die Band in einer rekonstruierten Kulisse zeigen, wurden zudem mit Originalaufnahmen der Serie zusammengeschnitten. Dadurch entsteht bisweilen der Eindruck, als interagierte das ursprüngliche Ensemble während der Performance der Band mit den Musikern (vgl. Keazor/Wübbena 2015: 6). Auf diese Weise wird suggeriert, dass der Auftritt der Band tatsächlich Teil der Serie war. Dies wird ferner dadurch bestärkt, dass der Clip nicht nur aus der Performance besteht, sondern bisweilen wie eine TV-Sendung inszeniert wird. Zu Beginn des Videos erfolgen Ansagen eines Reporters und des Lokalbesitzers Al, vor dem Einsatz der Bridge wird der Clip zudem unterbrochen. Unmittelbar nach der Unterbrechung werden der Schriftzug “To be continued” und das Logo der Serie eingeblendet, begleitet vom enttäuschten Aufstöhnen des vermeintlichen Publikums, bevor die Ansage “Stay tuned for more happy days” zu hören ist. Dies alles impliziert das Ende einer Episode der Sitcom, typischerweise werden vereinzelt auch Lacher eingeblendet. Der Clip endet schließlich mit einem Dialog zwischen Al und den Bandmitgliedern und anschließendem Applaus.

IV. Rezeption

Wenngleich der Song nicht zum internationalen Bestseller wurde, generierten Weezer vor allem durch den Videoclip hohe Aufmerksamkeit. Das Musikvideo wurde 1995 mit vier MTV Video Awards und zwei Billboard Music Video Awards ausgezeichnet (vgl. Keazor/Wübbena 2011: 179). In der vom Magazin

Rolling Stone veröffentlichten Liste “The 500 Greatest Songs of All Time” rangiert BUDDY HOLLY auf Rang 499 (vgl. rollingstone.com).

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Rivers Cuomo
Background-Gesang: Brian Bell
Gitarre: Brian Bell, Rivers Cuomo
Bass: Matt Sharp
Schlagzeug: Patrick Wilson
Songwriting: Rivers Cuomo
Produzent: Ric Ocasek
Label: Geffen
Aufgenommen: 1994
Veröffentlicht: 1994
Dauer: 2:40

Recordings

- Weezer. “Buddy Holly”, *Buddy Holly*, 1994, Geffen, PRO-CD-4687, USA (CD/Single).
- Weezer. “Buddy Holly”, *Weezer*, 1994, DGC, DGCD-24629, USA (CD/Album).

References

- Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten: Spike Jonze: Der Versuch einer Spektralanalyse. In: *Spike Jonze* (= Film-Konzepte 37). Hg. v. Johannes Wende. München: edition text + kritik 2015, S. 6–22.
- Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten: *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. 3. Aufl. Bielefeld: transcript 2011.
- Weezer. “Buddy Holly”. In: *Rolling Stone*. URL: https://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/weezer-buddy-holly-20110526 [29.05.2018].

About the Author

nin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.

All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Buddy Holly (Weezer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/buddy-holly, 12/2022.

Print

Liza Minnelli **1967**

Cabaret

Der Song CABARET stammt aus dem gleichnamigen Bühnenmusical. Sechs Jahre nach dessen erfolgreichen Uraufführung kam 1972 der gleichnamige Film in die Kinos. Noch im selben Jahr brachte ABC Records den Soundtrack als Langspielplatte auf den Markt. Die Hauptrolle der Nachtclubsängerin Sally Bowles spielte die 25jährige Liza Minnelli. Mit ihrer brillanten Interpretation des Titelsongs setzte sie Maßstäbe, an denen sich seither alle nachfolgenden Darstellerinnen abarbeiten müssen.

I. Entstehungsgeschichte

Der Film basiert auf zwei Büchern des britischen Schriftstellers Christopher Isherwood, der sich Anfang der 1930er Jahre vorwiegend in Berlin aufhielt. In diesen Jahren erlebte er die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise sowie die gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten und lernte die unterschiedlichen Auffassungen hierzu in der deutschen Bevölkerung kennen. Über seine Beobachtungen und Begegnungen schrieb er kurze, sozial-realistische Geschichten, die er 1939 in dem Buch *Goodbye to Berlin* veröffentlichte. Seine Bekanntschaft mit einer Kabarettistin, der er den Namen Sally Bowles gab, ist darin nur eine Episode, 50 von insgesamt 188 Seiten in der deutschen Taschenbuchausgabe (vgl. Isherwood 1979). Darüber hinaus wurde der Roman *Mr. Norris Changes Trains* von 1935 hinzugezogen, dem die Bahnmotive entstammen.

1933 kehrte Isherwood der Reichshauptstadt den Rücken und ließ sich 1939 in den USA nieder, wo er ein wichtiger Vertreter des Gay Movement wurde (vgl. Isherwood 1992). Ebenfalls in den USA lebte seit den 1940er Jahren der britische Autor John van Druten, der 1951 auf der Basis der Sally-Episode das Schauspiel *I Am A Camera* verfasste, ein Zitat von Isherwood aus *Goodbye to Berlin*, wo es heißt: “I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking” (Isherwood 1994: 7). Das Stück hatte internationalen Erfolg und wurde bereits ein Jahr nach der Uraufführung im deutschsprachigen Theater gespielt.

Wiederum rund zehn Jahre später begann sich der amerikanische Bühnenregisseur und Musicalproduzent Harold Prince für den Stoff zu interessieren (vgl. Hirsch 1989). Er besorgte sich die Rechte, beauftragte den Librettisten Joe Masteroff mit der Ausarbeitung des Buches und engagierte John Kander und Fred Ebb für die Komposition und Songtexte. Anders als Druten zog das Autorenteam die kompletten Berlin-Texte Isherwoods heran, die für eine Fülle von dramaturgischen Anregungen sorgten. Zur Schaffung der nötigen Shownummern erfand Masteroff den zwielichtigen Kit-Kat-Club mit einer Art amerikanischem Vaudeville-Programm, in dem Sally auftrat. Bei Isherwood heißt das Lokal “Lady Windermere” und ist eine Bar im Montparnasse-Stil mit ziemlich lockeren (“informal”) Sitten. Sally “sang badly, without expression, her hands hanging down at her sides” (Isherwood 1994: 46). George Grosz’ ten dürften Pate gestanden haben bei der Entwicklung der Figur des Conférenciers. Kander schrieb eine abwechslungsreiche Musik mit Märschen, Cakewalk und Kickline, Kurt-Weill-Anklängen,

komödiantischen Vaudeville-Melodien, jüdischen Couplets und sarkastischer deutscher “Volksmusik”. Die bläserdominierte, authentisch wirkende Instrumentierung von Don Walker und David Baker orientierte sich gekonnt an den Klangfarben des populären Jazz der 1920er Jahre.

Unter dem Titel CABARET kam das Werk 1966 am Broadway zur Uraufführung. Die Rolle der Sally Bowles sang Jill Haworth. Das Stück erhielt mehrere Tony Awards, u.a. als Bestes Musical, und lief rund drei Jahre am Broadway. 1972 kam der gleichnamige Film in die Kinos, nun mit Liza Minnelli im Zentrum. Der Titelsong, bedeutungsvoll ans Ende der Geschichte gesetzt, erlangte erst in ihrer Interpretation bleibende Bedeutung. Sie spielte und sang in dem Film zweifellos die Rolle ihres Lebens. Darstellung und Darstellerin gingen eine so enge Verbindung ein, dass man die Minnelli mit der Bühnenfigur identifizierte. Manche Biographen kommen sogar zu “der fast unheimlichen Erkenntnis, wie autobiografisch, wie prophetisch” (Leigh 1995: 149) der Film im Hinblick auf ihr privates Leben gewesen sei.

II. Kontext

Der Song CABARET steht als Bestandteil eines Films bzw. Bühnenwerks in einem konkreten szenischen Zusammenhang. In dem Bühnenmusical spielt die Geschichte in den Jahren 1929 und 1930. Der junge, amerikanische Schriftsteller Clifford Bradshaw kommt nach Berlin, quartiert sich in der Pension des älteren Fräulein Schneider ein, erfährt von deren Liebesgeschichte mit dem jüdischen Obsthändler Schulz, lässt sich auf eine Affäre mit der exzentrischen Sally Bowles ein, und muss miterleben, wie Nationalsozialisten Fräulein Schneider auf ihrer Verlobungsfeier verständlich machen, dass eine Ehe mit einem Juden angesichts der zu erwartenden politische Veränderungen nicht ratsam sei. Erschrocken verlässt Bradshaw Deutschland wieder, Sally zurücklassend, die nach einer Abtreibung mit der Devise “Life is a cabaret, old chum” erneut die Bühne des Kit-Kat-Clubs betritt.

Für den Film schrieb der Drehbuchautor Jay Allen die Handlung weitgehend um. Nun spielt die Handlung im Jahr 1931, Bradshaw heißt Brian Roberts, ist Brite und Sally Amerikanerin. Stand im Bühnenmusical die Zerstörung des späten Glücks von Fräulein Schneider und Herrn Schulz im Vordergrund, ist dieses Paar im Film komplett gestrichen. Stattdessen konzentriert sich die Handlung auf die Liebesgeschichte von Sally und Brian, begleitet von einer hinzugeschriebenen Liebesgeschichte zwischen der reichen Jüdin Natalia und dem charmanten, aber armen Fritz. Bildet im Bühnenmusical der Rassismus der Nazis den unmittelbaren Grund für die Auflösung der Verlobung, so haben die zeitgeschichtlichen Umstände im Film letztlich keine Auswirkungen auf die Liebespaare. Aus Rücksichtnahme will Natalia zwar zunächst auf die Ehe mit dem Deutschen Fritz verzichten, doch dann bekennt er, eigentlich Jude zu sein. Er habe sich nur aus Angst vor Verfolgung als Christ ausgegeben. Danach steht der Hochzeit nichts mehr im Wege. Bei Brian und Sally ist es die Abtreibung, die Sally in Erwartung eines langweiligen Lebens an der Seite von Brian vornimmt, die zur Trennung führt. Insofern kommen die Zeitumstände im Film nur als Hintergrund zur Darstellung.

Außer CABARET kam in den 1960er Jahren ein weiteres Musical auf die Bühne, in dem es um Juden und Antisemitismus geht: *Fiddler On The Roof* (dt. *Anatevka*) von Jerry Bock. Das Interesse an dem Thema geweckt worden sein u.a. durch die Auschwitz-Prozesse, die 1963 begannen, die Massenvernichtung im Detail aufzuarbeiten, und die international hohe Beachtung fanden. Das ganze

Ausmaß der Vernichtung und ihre furchtbare industrielle Organisierung erfuhr die Welt erst im Zuge dieser Prozesse. Es liegt nahe, dass sie für den jüdischen Produzenten Harold Prince eine besondere, künstlerische Herausforderung bildeten, zumal er schon mit *West Side Story* 1956 eine Geschichte auf die Bühne gebracht hatte, in der Liebende an den gesellschaftlichen Umständen scheitern.

Für die Autoren bildete der Kit-Kat-Club zweifellos eine Metapher für die Situation in Deutschland vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten, für den vielfach beschriebenen und zum Klischee geronnenen “Tanz auf dem Vulkan”, der in den Untergang führte. Ihrer Schilderung liegt freilich eine auffallend amerikanische Sichtweise zugrunde, die zudem noch aus der Rückschau der 1960er Jahre erfolgte (und ein bestimmtes Wissen über die NS-Zeit voraussetzte). Denn entgegen den historischen Gegebenheiten werden im Film und Musical die Nationalsozialisten auf den Antisemitismus reduziert. Ihre politischen Ziele (Abschaffung der Demokratie, Vernichtung der Kommunisten und Errichtung eines germanophilen Führerstaats) bleiben unerwähnt. Auch tritt die deutsche Bevölkerung durchweg als Mitläufer oder Anhänger der NSDAP in Erscheinung. Politische Gegner gab es danach nicht. Möglicherweise konnte die Geschichte aber nur aufgrund der Auslassungen zum Erfolg werden, denn sonst hätte sich etwa der durchschnittliche amerikanische Zuschauer in seiner Ablehnung des Kommunismus an der Seite der Nationalsozialisten wiedergefunden.

III. Analyse

Zuerst erschien eine Toneinspielung des Titelsongs von CABARET auf der LP mit der Original Broadway Cast von 1966, gesungen von Jill Haworth. Es folgte die LP der Londoner Produktion 1968 mit Judi Dench als Sally, zwei Jahre später die Einspielung der Wiener Inszenierung mit Violetta Ferrari. Minnelli nahm den Song 1967 erstmals im “Finale ihrer Nightclub-Show” (Leigh 1995: 130) auf. Von ihrem Gastspiel im Pariser Olympia 1969 wurde ein Mitschnitt auf LP veröffentlicht, auf dem sie ihr Konzert mit CABARET beendet. 1972 erschien im Zusammenhang mit dem Filmstart der Soundtrack, auf dem sie ihre Konzert-Version durch eine stärkere schauspielerische Interpretation noch einmal übertraf.

Der Song erklingt als Theater im Theater, als Bühnenvortrag im Kit-Kat-Club. Man darf daraus schließen, dass er zum festen Repertoire Sally Bowles’ gehört, nicht spontan gesungen wird, sondern verabredeter Programmpunkt der Aufführung ist. Der Song beginnt fröhlich, in beschwingten Tempo, mit einer aufgekratzten, erleichtert wirkenden Sängerin, die das Publikum in routiniertem Ton animiert (“What good is sitting alone in your room”). Doch dann schleicht sich unverhofft ein makabrer Ton ein. Man solle, schlägt sie vor, nicht auf jene hören, die den nahen Weltuntergang voraussagen (“No use permitting some prophet of doom”), denn das Leben sei ein CABARET, dazu da, um sich zu amüsieren. Da nun schon der Tod an die Wand gemalt wurde, beginnt das unbestimmte “Ich” im Song von einer Freundin zu erzählen, von Elsie, einer Nutte, die vor einiger Zeit gestorben sei. Mit immer schmaler werdender Fröhlichkeit erinnert sich die Sängerin an sie – bis zur Feststellung: “She was the happiest corpse I’d ever seen” (alle Zitate nach CABARET 1999). Die Tonfolge, die das Satzende angemessen in die Tiefe führt, mündet in einer bedeutungsvollen Pause.

Pause, angesiedelt zwischen Andacht und Erschrecken, leitet den Umschwung im emotionalen Gehalt des Songs ein. Sally beginnt gleichsam zu ahnen, dass der Song aufgrund ihrer aktuellen

Erlebnisse (Abtreibung und Trennung von Brian) mehr mit ihrer grundsätzlichen Lebenshaltung zu tun hat als sie bislang wusste. Vorsichtig tastet sie sich weiter vor: “I think of Elsie to this very day” – um dann mit zunehmender Kraft und Intensität ihre Sicht auf das Leben in den Song zu legen. Jedes Wort wird nunmehr durch kleine Zäsuren gleichsam unterstrichen: “When I go, I’m going like Elsie”. Plötzlich ist der Song zu einem bekennenden, persönlichen Lied der Sally Bowles geworden, mündend in einem Marsch, mit dem sie gleichsam im Takt der Schritte alles beiseitetritt, dass sich ihr bei der Verwirklichung ihrer Lebenslust (und Karriere) in den Weg stellen will.

Obwohl der Song das solistische Finale der Geschichte ist, überlassen die Autoren der Sängerin nicht das letzte Wort. Denn Sallys Haltung hat keine Zukunft. Der Vergnügungstaumel der 1920er Jahre, der mit CABARET beschworen wird, geht seinem Ende entgegen. Es kommt – im Song assoziativ gleichsam vorweg genommen – die Zeit des Sterbens. Musikalisch löst sich, die kommenden Zerstörungen akustisch vorwegnehmend, der Abgesang des Conférenciers in eine bizarre Kakophonie auf. Anders als die West Side Story besitzt CABARET kein optimistisches “Hintertürchen”.

Dennoch rezipierte der Zuschauer in den 1970er Jahren gerade den Titelsong unabhängig vom szenischen Kontext. Selbstbestimmt, frei, unabhängig und “unbürgerlich” wollte die Jugend seinerzeit sein. Auch die Rockmusik transportierte diese Haltung: “live fast, die young”. Den Titelsong aus CABARET verstand man als Ausdruck dieser Auffassung. In diesem Sinne, als eine Art zuversichtliches Bekenntnis aus eigener Kraft sein Leben gestalten zu können, wirkt er bis in die Gegenwart.

IV. Rezeption

CABARET wurde zum Welterfolg. Mit ihm erreichte Liza Minnelli den internationalen Durchbruch als Schauspielerin und Sängerin. “Kaum war der Film in den Kinos”, schreibt ihre Biographin Wendy Leigh, “stellten sich die drag queens, ob bloße Fummeltrine oder Profi-Transvestit, in schwarzen Strümpfen und Bowlern zur Schau, und Lizas gesamter Look aus CABARET tauchte in Bars der ganzen Welt auf” (Leigh 1995: 149). Noch fast zwanzig Jahre später sollte der Rockstar Madonna darauf Bezug nehmen.

Die Songs, die Kander und Ebb für den Film neu geschrieben hatten (Maybe this time, Mein Herr, Money Money), wurden aufgrund ihres hohen Stellenwerts in das Bühnenstück eingearbeitet (und damit die Rolle von Sally, die ursprünglich nur zwei Songs hatte, aufgewertet).

Die Reaktion des Publikums auf die deutschsprachige Erstaufführung war zurückhaltend. Die Kritikerin Hilde Seipp, die selbst Opfer nationalsozialistischer Verfolgung geworden war, lehnte die Darstellung der NS-Zeit im Rahmen des populären Musiktheaters rundweg ab: “Das Musical wagt es, den Anbruch des Dritten Reichs zu verpoppen, zu verkrähen und zu vertanzen” (Seipp 1970). Für das allgemeine Theaterrepertoire, in dem CABARET inzwischen einen ebenso festen Platz einnimmt wie *My Fair Lady* oder *West Side Story*, rettete letztlich der Intendant und Regisseur Karl Vibach das Werk, der es im März 1971 an seinem Theater in Lübeck zur bundesdeutschen Erstaufführung brachte. Geholfen hat dem Bühnenwerk darüber hinaus die Verfilmung und der nachhaltige Eindruck der amerikanischen TV-Serie aust von 1979, die mit den dramaturgischen Mitteln der Unterhaltung die Judenverfolgung nglich schilderte. Für Liza Minnelli bedeutete CABARET “die definitive Rolle; die, wegen der man nie

in Vergessenheit gerät" (Freedland 1990: 198). Und Fred Ebb bekannte im Rückblick: "I think the song has taken on a life of its own. In the same way that you can't control your children, you have to let your songs go where they will" (Kander 2003: 101).

WOLFGANG JANSEN

Credits

Text: Fred Ebb
Komposition: John Kander
Arrangement: Ralph Burns
Gesang: Liza Minnelli
Original Sound Track Recording
Label: ABC Records
Length: 3:33

Recordings

- Ralph Burns. "Cabaret". On: *Cabaret – Original Soundtrack Recording*, 1972, ABC Records, ABCD 752, US (LP, Album, San).
- Liza Minelli. "Cabaret". On: *Cabaret*, 1972, Probe, PRO 590, UK (7")

References

- CABARET*, The Illustrated Book and Lyrics.* Roundabout Theatre Company Production. New York: Newmarket Press 1999.
- Freedland , Michael: *Liza Minnelli, Ihre Filme – ihr Leben*. Aus dem Englischen von Cornelia Zumkeller. München: Heyne 1990.
- Garebian , Keith: *The Making of Cabaret.* Toronto: Mosaic 1999.
- Hirsch, Foster: *Harold Prince and the American musical theatre*. Cambridge: University Press 1989.
- Isherwood, Christopher: *Leb' wohl, Berlin. Ein Roman in Episoden*. Aus dem Englischen von Susanne Rademacher. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1979.
- Isherwood, Christopher: *Christopher und die Seinen.* Aus dem Englischen von Stefan Troßbach. Berlin: Gmünder 1992.
- Isherwood, Christopher: Goodbye to Berlin. Herausgegeben von Hans-Christian Oser. Fremdsprachentexte. Stuttgart: Reclam 1994.

nsen, Wolfgang: From Cabaret to The Phantom of the Opera: Musicals Directed by Hal Prince in the German Theatre. In: *Creating the "new Musical"*: *Harold Prince in Berlin.* Ed. by Armin Geraths.

Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 2006.

- Kander, John/ Ebb, Fred (as told to Greg Lawrence): *Colored Lights, Forty Years of Words and Music, Show Biz, Collaboration, and All That Jazz*. New York: Faber and Faber 2003.
- Leigh, Wendy: *Liza, Das Leben der Liza Minnelli.* Aus dem Amerikanischen von Bernd Samland. Berlin: Quadriga 1995.
- Seipp, Hilde: Die Machtergreifung als Musical, Zur deutschsprachigen Erstaufführung von “Cabaret” in Wien. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. November 1970.

About the Author

Dr. Wolfgang Jansen teaches musical history at the Folkwang University of the Arts in Essen.
All contributions by Wolfgang Jansen

Citation

Wolfgang Jansen: “Cabaret (Liza Minnelli)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/cabaret, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Tupac Shakur **1995**

California Love

CALIFORNIA LOVE war ein Sommerhit des Jahres 1996 und wird im Hip Hop bis heute als “Hymne” an die Westküste der Vereinigten Staaten von Amerika gefeiert.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song CALIFORNIA LOVE wurde am 28. Dezember 1995 als Single veröffentlicht und war das musikalische Comeback von Tupac Shakur alias 2Pac nach einem fast einjährigen Gefängnisaufenthalt. Unterstützt wird 2Pac im Song durch die Musiker Dr. Dre und Roger Troutman. CALIFORNIA LOVE diente ursprünglich der Promotion des am 13. Februar 1996 auf Death Row Records erschienen Albums *All Eyez on Me*. Auf dem Album befindet sich allein die Remix-Version des Stücks, wohingegen auf der Single zunächst beide Versionen veröffentlicht wurden. Die Single wurde anfänglich nur in einer kleinen Auflage veröffentlicht und erklomm den Gipfel der Chart-Platzierungen erst nach der Veröffentlichung des Albums. Ebendieses stellte das erste von insgesamt drei Alben dar, zu deren Fertigstellung sich Tupac Shakur gegenüber dem Plattenlabel Death Row Records verpflichtete. Das Album entstand in weniger als vier Monaten und wurde unter der Leitung von Suge Knight produziert. An der Produktion des Albums waren weitere Größen bzw. Vertreter des sogenannten West-Coast-Hip-Hop und des G-Funk beteiligt, wie zum Beispiel Dat Nigga Daz, Johnny “J” und besagter Dr. Dre. Das Album hat eine Gesamtlänge von rund 132 Minuten.

CALIFORNIA LOVE entstand ursprünglich aus einer Version, die Dr. Dre als seine erste eigene Single für sein geplantes Label Aftermath Records produzierte. Als Tupac den Song bei einem Besuch im privaten Aufnahmestudio von Dr. Dre zum ersten Mal hörte, drängte er darauf, einen Part zu übernehmen. Auch Suge Knight war von dieser Idee begeistert und überzeugte Dr. Dre davon, eine gemeinsame Version des Stücks mit Tupac zu arrangieren. So kam es zur musikalischen Vereinigung zweier populärer Vertreter des West-Coast-Raps. Die Produktion von CALIFORNIA LOVE blieb die einzige Zusammenarbeit für das Album *All Eyez on Me* und markierte gleichzeitig die erfolgreichste Auskopplung. *All Eyez on Me* war Tupac Shakurs fünftes und damit vorletztes offizielles Studioalbum vor seinem gewaltsamen Tod.

Zum Song CALIFORNIA LOVE wurden zwei Musikvideos gedreht. Das erste Musikvideo unter der Regie von Hype Williams, in dem auch der bekannte Schauspieler und Comedian Chris Tucker eine Rolle übernahm, wurde vor der Wüstenkulisse des Filmsets von *Mad Max Beyond Thunderdome* gedreht. Das zweite Musikvideo wurde im Fortsetzungsstil zur Remix-Version in einem luxuriösen kalifornischen Anwesen gedreht, in dem Tupac und die beiden anderen Protagonisten des Songs (Dr. Dre, Troutman) ausgelassen eine Poolparty feiern.

II. Kontext

Als am 30. November 1994 in der Lobby der Quad-Studios auf dem Times Square in New York fünf Schüsse auf den Rapper Tupac Shakur abgegeben werden, droht der Konflikt zwischen den Hip-Hop-Szenen der Ost- und der Westküste endgültig zu eskalieren. Bisher beschränkten sich die Spannungen auf gegenseitige Anfeindungen in einigen Songs oder gelegentliche Provokationen bei Music-Award-Verleihungen zwischen Vertretern der zwei großen konkurrierenden Plattenlabels Bad Boy Records (New York, Ostküste) und Death Row Records (Los Angeles, Westküste). Das Attentat auf einen der erfolgreichsten Rapper der Westküste stellt ein blutiges Schlüsselereignis für die Fehde zwischen den beiden Hauptzentren der Hip-Hop-Produktion dar. Die gesamte amerikanische Presse stürzt sich auf den Vorfall und inszeniert ihn als landesweites Medienereignis.

Tupac Shakur, der zu diesem Zeitpunkt als einer der berühmtesten und gleichzeitig berüchtigtsten Rap-Künstler der Westküste galt, war zeitlebens aufgrund seines kontroversen Werdegangs und musikalischen Karriereverlaufs ein Magnet der Medien. Er unterstützte zahlreiche soziale Einrichtungen, Sportvereine und Kirchen und versuchte, mit seiner Popularität der schwarzen Bevölkerung in den Armenvierteln zu helfen. Andererseits stilisierte er sich als Gangsta-Rapper der Westküste, unter anderem durch seine Auftritte mit muskulösem, nacktem Oberkörper, den zahlreiche Tätowierungen schmücken. Die wohl populärste Tätowierung, der Schriftzug “Thug Life” (zu übersetzen mit Gangster-Leben), prangt direkt auf seinem Bauch und spiegelt Tupacs Lebensmotto wieder. Regelmäßig gerät er in Konflikt mit Polizei und Justiz. Er wird unter anderem wegen Drogenkonsum, Gewalttätigkeiten und sogar wegen Mordes verhaftet und verbüßt mehrere kurze Gefängnisstrafen. In seiner Außendarstellung vereinte Tupac damit die Rollen des verantwortungsvollen Kämpfers für die Rechte der schwarzen Bevölkerung und die des ‘bedrohlichen‘ Gangsta-Rappers (George 2002: 70-73).

Ende 1993 muss er sich mit der bisher schwersten Anklage gegen ihn auseinandersetzen. Eine junge Frau beschuldigt ihn und andere der gemeinschaftlichen Vergewaltigung in einem New Yorker Hotel. Während sich der Prozess über längere Zeit hinzieht, ist 2Pac als Künstler weiterhin kommerziell erfolgreich. Sein Album *Thug Life Vol. 1*, welches am 26. November 1994 veröffentlicht wird, verkauft sich zwei Millionen Mal.

In den letzten beiden Monaten des Jahres 1994 überschlagen sich die Ereignisse. Das oben erwähnte Attentat in New York überlebt Tupac, wie durch ein Wunder, nahezu unverletzt. Psychisch hinterlässt es jedoch Spuren, denn Tupac vermutet Vertreter der Ostküste hinter dem Anschlag und fürchtet fortan um sein Leben. In seinen Augen stehen die Schuldigen fest, es sind Sean “Puffy” Combs, der Gründer von Bad Boy Records, und dessen Künstler Christopher Wallace, der unter dem Künstlernamen Notorious B.I.G. bekannt ist und mit dem Tupac einst befreundet war. Bereits am Tag darauf wird er im Gerichtssaal von Manhattan trotz fragwürdiger Beweislage für schuldig erklärt und zu mehreren Jahren Haft verurteilt. Die Kombination und unmittelbare zeitliche Abfolge der beiden Ereignisse, angeheizt durch wilde Spekulationen der Medien über die mutmaßlichen Drahtzieher des Attentats, machen Tupac Shakur zu einer Ikone der jungen schwarzen Bevölkerung. Sein Leben überträgt sich in die Wünsche, Ängste und Träume von Millionen Jugendlichen.

seiner Entlassung distanziert sich Tupac zunehmend von der Ostküste und untermauert seine

Zugehörigkeit zur Westküste. Diese Haltung wird musikalisch mit der Veröffentlichung von CALIFORNIA LOVE deutlich, die im Hip Hop noch heute als die Hymne für Kalifornien und damit stellvertretend für die gesamte Westküste der USA gefeiert wird. Mit dem Song gelingt ihm sein erster Nummer-Eins-Hit in den amerikanischen Mainstream-Charts. Aufgrund gegenseitiger Anklagen in Interviews und Drohungen in Songs – vor allem mit dem Stück *Hit 'Em Up* von Tupac Shakur – kommt es im Laufe des Jahres 1996 zu zahlreichen Auseinandersetzungen zwischen Anhängern von Death Row und Bad Boy Records. Der traurige Höhepunkt wird am 07. September 1996 in Las Vegas erreicht. Nach dem Besuch eines Boxkampfes von Mike Tyson werden Tupac Shakur und Suge Knight Opfer eines sogenannten Drive-by-Shootings. Suge Knight erleidet keine schweren Verletzungen. Tupac Shakur hingegen stirbt am 13. September 1996 im Alter von 25 Jahren an den Folgen der Schießerei. Rund ein halbes Jahr später trauert die Welt des Hip Hops erneut: auch Notorious B.I.G. wird in Los Angeles aus einem vorbeifahrenden Wagen erschossen. Innerhalb kürzester Zeit verlieren die USA und der Hip Hop seine wohl erfolgreichsten Künstler, durch zwei bis heute unaufgeklärte Morde.

III. Analyse

Musikalisch erscheint der Song auf den ersten Blick recht einfach gestaltet zu sein. Allerdings ergibt sich bei ausführlicher Betrachtung der eingesetzten Mittel, ein für die Produktionstechnik sehr komplexes Arrangement, bei allen drei Versionen, wobei die Version CALIFORNIA LOVE (Short Radio Edit) hier im Vordergrund steht. Das Arrangement stammt von Dr. Dre und setzt sich aus drei Musikstücken zusammen: Die Grundlage der Harmonik und die Tonlage basieren auf dem Piano und den Bläsern des Songs "Woman to Woman" von Joe Cocker (1973), welches bereits von den Ultra Magnetic MC's für ihren Song "Funky" (1987) verwendet wurde. Das Intro des Stücks beginnt mit dem Gesangspart von Roger Troutman ("California knows how to party"), welcher textlich und melodisch dem Song "West Coast Poplock" von Ronnie Hudson & The Street People (1982) entliehen ist. "West Coast Poplock" wiederum ist eine musikalische Cover-Version von Roger Troutmans "So Ruff, So Tuff". Troutman interpretiert das Stück neu durch den Einsatz seiner Talkbox. Diese sorgt für den elektronisch verzerrten Klang seiner Stimme (an der Westküste und unter den Vertretern des G-Funk in den 1990er-Jahren war dieses Effektgerät zur Veränderung von [elektronisch verstärkten] Klängen mit Hilfe des Mundraums äußerst beliebt). Auch der zweite Teil des Gesangs ("Shake it, shake it baby") wird von Roger Troutman unter Verwendung der Talkbox gesungen und ist eine Interpolation seines zusammen mit ZAPP produzierten Songs "Dance Floor" (1982). Die neu gerappten Parts von Dr. Dre und Tupac Shakur vervollständigen dieses collagenartige Arrangement.

Das Tempo des Beats weist mit 91,5 BPM ein moderates Tempo auf und passt damit hinsichtlich der Tempogestaltung in die G-Funk-Ära. Die Melodie ist repetitiv angelegt und wirkt gegenüber anderen Subgenres im Hip Hop weniger aggressiv. Weitere stilprägende Elemente des G-Funk sind eine durch den Soul inspirierte Rhythmusfigur, hohe, scharf klingende Keyboards, eine tiefe und druckvolle Bassline und analoge Synthesizer(bzw. deren am Sinuston orientierter Sound). Diese Elemente finden sich auch in CALFIFORNIA LOVE, deren Besetzung sich aus einer programmierten Rhythmussektion, drei verschiedenen männlichen Gesangsstimmen, einem Background-Chor, einem Piano, Bläsern, Synthesizern und der Talkbox zusammensetzen. Das Stück steht in g-Moll und wurde, wie die meisten

Songs im Hip Hop, im 4/4-Takt produziert.

Der Bläsersatz, der aus dem Stück “Woman to Woman” übernommen wurde, ist während des Intros und vereinzelt im weiteren Verlauf zu hören. Das Klavier wird von den elektronischen Beats und dem durchgehend gleich bleibenden Bass komplettiert. Sowohl die Bass- als auch die Snaredrum bleiben im Lauf des Titels immer gleich platziert. Die Variationen im Stück kommen durch sich ständig verändernde perkussive Elemente zustande. Weitere wichtige Komponenten für die musikalische Ausgestaltung des Stücks sind: ein verfremdeter Synthesizer-Dreiklang, ein synthetischer Streicher-Vierklang und der typische, sinusartige “G-Funk-Sound”. Der Synthesizer-Dreiklang in g-Moll kommt nur während des Refrains vor, wohingegen die synthetischen Streicher acht Takte vor dem Ende einer Strophe für jeweils vier Takte spielen. Darauf folgt die dem G-Funk nachempfundene Synthesizersektion. Der Bläsersatz, der an Fanfaren erinnert, erklingt vor der ersten Strophe, vor der ersten und zweiten Bridge und vor dem Ende des Titels. Er dient daher einerseits als Überleitung vom Refrain zu den daran anschließenden Abschnitten und andererseits als Schlusspunkt des Stücks. Der schematische Aufbau des musikalischen Arrangements von CALIFORNIA LOVE geht weitestgehend konform mit der üblichen Strophen-Refrain-Abfolge in der Pop-Musik. Das Einhalten dieser Struktur ist hilfreich für die leichte Verständlichkeit des Stücks seitens der Hörer und damit auch für seinen kommerziellen Erfolg.

Eingeleitet wird der Titel mit einem sechszeiligen Gesangsintro (“California knows how to party”; s.o.) von Roger Troutman, welches textlich gleichzeitig den Chorus bildet. Der Chorus hat mit seiner gesungenen Melodie die Funktion den Hörer zu binden. Durch den speziellen Klang der Stimme, der durch die Talkbox moduliert wird sowie die simple Struktur des Textes, weist der Refrain eine leicht zu erinnernde Struktur auf und ist damit sicherlich mitverantwortlich für den enormen Wiedererkennungswert des Stücks.

An den ersten Chorus schließt die erste Strophe an, ein Rap-Part von Dr. Dre. Es folgen der zweite Chorus und die Bridge. Letztere stellt einen Übergang vom Refrain zur Strophe dar und besteht gesanglich aus “Shake it, Shake it Baby, Shake it Shake it, Shake it Shake it Mama, Shake it Cali”, und einigen gesprochenen Einwürfen von Dr. Dre, Tupac Shakur und Roger Troutman. Die Bridge wartet mit einem gesteigerten Einsatz von perkussiven Elementen auf – wie zum Beispiel Rasseln, Becken und Pfeifen – und sorgt damit für eine gesteigerte rhythmische Dynamik, die ein wesentlicher Grund für die “Tanzbarkeit” des Stücks ist und insgesamt eine Auflockerung des rhythmischen Gefüges bewirkt.

Die zweite Strophe wird von Tupac Shakur gerappt, an die der dritte Chorus, die Bridge und ein Outro anschließen. Das Outro beendet das Stück in typischer Manier des Hip Hop, in dem Dr. Dre und Tupac “Shout-Out’s” geben. Diese kann man innerhalb der Rap-Stilistik als eine Art Widmung oder Danksagung beschreiben. Im Fall von CALIFORNIA LOVE gestalten sich die “Shout outs” so, dass Dr. Dre und Tupac die Namen großer Städte der Westküste (u.a. Oakland, San Francisco, Los Angeles, Sacramento) und die Namen berüchtigter Ghettos “ihres” Kaliforniens (Watts, Compton, Inglewood) nennen. Damit betonen die beiden Rapper die Zugehörigkeit und Treue gegenüber ‘ihrem‘ Territorium. Tupac macht mit folgender Bemerkung am Ende des Outros, welche auch als Provokation gegenüber einigen Vertretern der Ostküste gewertet werden kann, deutlich, welche Küste er repräsentiert: “Throw it up y’ all, throw it up, throw it up. Let’s show these fools how we do this on that west side, cause you and I know it’s tha best side.”

xtliche Inhalt der Rap-Parts kreist um die klassischen Themen, die den Song als Hymne für den

Westcoast-Hip-Hop prädestinieren: Alkohol, Sex, Drogen und das Leben eines Rapstars unter den Palmen im sonnigen Kalifornien. So rappt zum Beispiel Tupac im zweiten Vers:"Out on bail fresh outta jail, California dreamin. Soon as I stepped on the scene, I'm hearin hoochies screamin. Fiendin' for money and alcohol, the life of a west side playa." Der Text bedient alle Stereotypen über Kalifornien und stellt es als magisches Traumland für Gangsta-Rapper dar. Der sprachliche Inhalt von CALIFORNIA LOVE beschränkt sich jedoch nicht nur auf diese leichten und klischeehaft anmutenden Themen eines Rap-Songs, in dem sich die Künstler selbst feiern. Es fällt auf, dass Dr. Dre und Tupac im Vergleich zu ihren anderen Songs, auf eine gemäßigtere Sprache zurückgreifen. Der Verzicht auf ordinäre Ausdrücke lässt den Text unbeschwerter erscheinen und passt damit auch inhaltlich zu seiner musikalischen Ausrichtung. Zusätzlich wird der Song durch seine sprachliche Leichtigkeit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Im Text bekennt sich Tupac Shakur zur Westküste. Liest man zwischen den Zeilen seines Verses, so kann man darin auch einige lyrische Attacken gegenüber den Kontrahenten von Bad Boy Records an der Ostküste vermuten. Die Zeile "In L.A. we wearin Chucks not Ballies" (Übersetzung: In L.A. tragen wir Chucks und keine Bäuche), kann als eine spitze Bemerkung gegenüber Notorious B.I.G. und dessen Korpulenz gewertet werden. Deutlicher werden die Anspielungen auf den Konflikt mit der Ostküste in den Zeilen: "Flossin but have caution we collide with other crews" (Übersetzung: Wir treiben uns herum, aber Vorsicht, wenn wir auf andere Crews treffen) oder "So you know the row won't bow down to no man" (Übersetzung: Also weißt du, Death Row beugt sich Niemandem). Diese können als Drohungen gegenüber den Vertretern von Bad Boy Records interpretiert werden.

Das erste Musikvideo, welches zur Single von CALIFORNIA LOVE veröffentlicht wurde, zeigt die Protagonisten in fantasievoll, überwiegend aus Leder gestalteten Kriegsuniformen eines wilden Wüstenstammes. Als Kulisse diente das Film-Set von *Mad Max Beyond Thunderdome*, einem Film mit Mel Gibson aus dem Jahre 1985. Das Musikvideo vermittelt ein futuristisches Endzeitszenario und spielt im Jahr 2095. Es zeigt hauptsächlich Bilder einer ungestümen Horde Menschen, die ihre beiden Anführer in Gestalt von Tupac und Dr. Dre feiern. Die beiden Künstler stehen auf Podesten in einer Art Manege eines eisernen Käfigs und sind von Rauch und Feuer umgeben. Aus dieser erhöhten Position performen sie ihre Parts und werden dabei, umgeben von ihrem ausgelassen tanzenden Stamm, frenetisch unterstützt. Das Musikvideo symbolisiert damit die Werte und Inhalte, die auch mit dem Song vermittelt werden sollen, und setzt sie aufwendig und in ansprechendem Design in Szene. Auf kreative Art und Weise wird das Bild der "wilden Westküste" und ihrer coolen Unbeschwertheit vermittelt. Die ausgefallene Umgebung gepaart mit der sprachlichen und musikalischen Aussagekraft des Stücks, lassen das Musikvideo zu einer wichtigen Komponente für den Erfolg von CALIFORNIA LOVE werden.

IV. Rezeption

Der Song stürmte nach der Veröffentlichung des Albums *All Eyez on Me* die Charts und wurde zum vielleicht populärsten Sommerhit des Jahres 1996. Die Single *How Do You Want It / California Love* [illegible]hte in Amerika am 13. Juli 1996 Platz 1 der Hot100-Billboard-Single-Charts und hielt sich über zwei [illegible]en auf dieser Position. In den European Hot100 schaffte es die Single bis auf Platz 3 und war

insgesamt für 20 Wochen in den Charts gelistet. Darüber hinaus wurde CALIFORNIA LOVE 1996 in den Kategorien “Best Rap Solo Performance” und “Best Rap Performance by a Duo or Group“ für einen Grammy nominiert, konnte aber in keiner der beiden Kategorien gewinnen. 2004 wurde der Song vom Rolling Stone Magazin in die Liste der “500 Greatest Songs of All Time” aufgenommen. Von der RIAA (Recording Industry Association of America) wurde das Stück mit fünffachem Platin ausgezeichnet. Im September 1996 nominierte MTV das Musikvideo in der Kategorie “Best Rap Video” für einen MTV Video Music Award. Im Jahr 1999 schafft es das Video in die MTV-Top Ten der “Greatest Videos Ever Made”.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Mischung der einzelnen Elemente und ihre Kombination in CALIFORNIA LOVE eine Innovation in der Geschichte der populären Musik darstellten. Dem Stück kam außerdem zugute, dass es genau in der Zeit des kulturellen Umbruchs des Hip Hops, von einer subkulturellen Bewegung zu einem kommerziellen Millionengeschäft der Plattenindustrie, entstand. Der Titel gilt bis heute als eine der erfolgreichsten Produktionen in der Rap-Geschichte.

STEPHEN MÜLLER

Credits

Composers: Tupac Shakur, Dr. Dre, Roger Troutman, Larry Troutman, Joe Cocker, Christopher Stainton, Woody Cunningham, Norman Durham,
Production & Mixing:Dr. Dre
Executive Producer: Suge Knight
Keyboards: Sean “Barney Rubble” Thomas
Percussion: Carl “Butch” Small
Vocals & Talkbox: Roger Troutman
Background Vocals: Barbara Wilson, Danette Williams, Dorothy Coleman
Engineering: Keston E. Wright
Production Assistant: Larry Chatman
Video Director: Hype Williams
Release: 1995 (Single)
Duration: 4:00 (Short Radio Edit)
6:48 (Music Video)

Recordings

- 2Pac featuring Dr. Dre. “California Love”, *California Love*, 1995, Death Row Records/Island Records, DRWCD 3/854 569-2, Europe (CD/Single).
  Pac featuring Dr. Dre. “California Love”, *California Love*, 1995, Death Row Records, DRPD 00001, *S* (CD/Single/Promo).

- 2Pac featuring Dr. Dre. “California Love”, *California Love*, 1995, Death Row Records, DRWMC 3 854 568-4, US (Cassette/Single).
- 2Pac featuring Dr. Dre. “California Love”, *California Love*, 1995, Death Row Records/ Interscope Records/ Island Records, 12 DRX 3 DJ, US (12’’-Vinyl, Promo).
- 2Pac. “California Love (Remix)”, *All Eyez On Me*, 1996, Interscope Records/Death Row Records, 314-524 204-2/524 205-2, US (2xCD/Album).
- Musikvideo: “California Love”, *2Pac & Notorious B.I.G. – Welcome to the Hood* [Disc 1], 2004, Roug Trade Distribution GmbH, ASIN: B0001UQV52 (DVD).

References

- George, Nelson: *XXX – Drei Jahrzehnte HipHop*. Freiburg: Orange Press 2002, 132-189.
- Kage, Jan: *American Rap. Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität*. Mainz: Ventil 2002, 111-114.
- Lazin, Lauren: *Tupac: Resurrection* [Special Collector’s Edition]. Format: DVD, ASIN: B0002Y2YDK, Paramount Home Entertainment, 2004.

Links

- Offizielle Künstler-Homepage: http://www.2pac.com/ [12.10.2012].
- Database: http://www.discogs.com/2Pac-California-Love/master/84794 [12.10.2012].
- Lyrics: http://www.magistrix.de/lyrics/2Pac/California-Love-8112.html [12.10.2012].
- Billboard Music Charts: http://www.billboard.com [12.10.2012].
- Datenbank Musik-Charts: http://www.chartsurfer.de/ [12.10.2012].
- Offizielle Homepage der RIAA: http://www.riaa.com/ [12.10.2012].
- Deutschsprachige 2Pac-Fanseite: http://www.2pacmania.de/index.php [12.10.2012].
- Informationen über den G-Funk: http://www.laut.de/G-Funk-%28Genre%29 [12.10.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Stephen Müller

Citation

Stephen Müller: “California Love (Tupac Shakur)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexxikon.de/songs/californialovetupac, 09/2015 [revised 09/2015].

Back

Red Hot Chili Peppers **2000**

Californication

Die Red Hot Chili Peppers gelten heutzutage als Exponenten des Mainstream-Rock. Kommerziell gesehen sind sie überaus erfolgreich. Daneben verkörpern sie die Rohheit und Zügellosigkeit der Funk-Metal-Szene in Los Angeles, der sie entstammen. Insofern lässt sich ihr Schaffen am ehesten als ein ständiges Oszillieren zwischen Super-Startum und Massenkompatibilität auf der einen Seite und unangepasst-kritischer Rock-Authentizität auf der anderen verstehen. Ebenjenes Spannungsfeld kennzeichnet auch die klangliche, textliche und visuelle Gestaltung des Songs CALIFORNICATION sowie des dazugehörigen Musikclips.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song CALIFORNICATION mit einer Gesamtdauer von 5.21 Minuten wurde am 19. Juni 2000 als vierte Singleauskoppelung des gleichnamigen siebten Studioalbums der Red Hot Chili Peppers veröffentlicht.

II. Kontext

Der Songtitel ist ein Kofferwort aus “California” und “Fornication”, zu Deutsch: Unzucht. Genau genommen bezieht sich der Begriff auf “the haphazard, mindless development that has already gobbled up most of Southern California” (Burton 1972), wie es im Jahr 1972 im TIME-Magazine erstmals formuliert wurde, also auf die planlose, unbedachte Bevölkerungsausdehnung in den ariden Gebieten Südkaliforniens. Der Begriff fand im Westen der USA bereits ab den 1950er Jahren Verbreitung und wurzelt in der wachsenden Migration der kalifornischen Bevölkerung in die angrenzenden Bundesstaaten. Besonders in den direkten Nachbarstaaten Oregon und Arizona wurden Slogans wie “Don’t Californicate Oregon!” politisiert und der Begriff “Californication” sukzessive als abschätziges Synonym für die kalifornische Lebensweise verwendet. Deren Ausbreitung sollte durch regelrechtes Aussperren der ‘Nachbarstaatler’ verhindert werden.

Neben dem Song CALIFORNICATION ist auf dem gleichnamigen Album aus dem Jahr 1999 eine ganze Reihe an Textreferenzen auf Kalifornien vorhanden, welche eine Klassifizierung des Albums als Konzeptalbum durchaus rechtfertigen. So findet sich beispielsweise im Album-Opener “Around the World” die Zeile “I try not to whine but I must warn ya bout the girls from California”. In “Parallel Universe” singt Frontmann Kiedis “Christ I’m a sidewinder, I’m a California King” und in “Road Trippin” heißt es “in Big Sur we take some time to linger on” (Big Sur ist ein ca. 100km langer Küstenstreifen im US-Bundesstaat Kalifornien zwischen San Simeon im Süden und Carmel im Norden). Insgesamt kann festgestellt werden, dass Leben und Lifestyle in Kalifornien (dem Heimatstaat der Band) thematische Bezugspunkte bilden,

deren Aufarbeitung spätestens mit dem 1992 auf dem Album *Blood Sugar Sex Magik* veröffentlichten Song “Under the Bridge” und dem dazugehörigem Musikclip zunehmend kritischer wurde. Der Text des letztgenannten Songs behandelt die einstige Entfremdung des ‘cleanen’ Sängers Kiedis von seinen Bandkollegen aufgrund deren Drogenkonsums. Zudem greift er die Erinnerungen an die eigene Sucht auf. Das Gefühl von Entfremdung und Isolation mündete in der Aussage “Sometimes I feel like my only friend is the city I live in the city of angels lonely as I am together we cry” und gleichzeitig dem an sich selbst gerichteten Wunsch, sich nie wieder so fühlen zu wollen, wie damals “under the bridge downtown” und stattdessen “to the place I love” zurückzugelangen, nämlich zu Freunden, Familie und seinen Bandkollegen.

Kalifornien ist auch das Hauptthema in dem Song “Dani California”, veröffentlicht auf dem Album *Stadium Arcadium* (2006). Der Songtext schildert das kurze und unstete Leben eines Mädchens aus einfachen Verhältnissen, das am ‘Lebensmodell’ Kalifornien zugrunde geht. Punktuelle Verweise auf “Dani California” finden sich bereits in Textstellen älterer Songs der Red Hot Chili Peppers. In “By the Way”, veröffentlicht auf dem gleichnamigen Album (2002), heißt es “Dani the girl is singing songs to me beneath the marquee” und bereits in CALIFORNICATION könnte mit “a teenage bride with a baby inside” die Figur der ‘Dani’ gemeint gewesen sein. Aufgrund des allgemeinen symbolischen Gehalts dieser Figur können auch die Textzeilen “young Kentucky girl in a push-up bra” und “southern girl with a scarlet drawl” aus dem Song “Scar Tissue”, erschienen auf dem Album *Californication* (1999), auf sie bezogen werden (vgl. Jost/ Klug 2009: 200ff).

III. Analyse

Unternimmt man den Versuch, das Œuvre der Red Hot Chili Peppers grob nach Song-Typen zu ordnen, so fallen vor allem drei Gruppen ins Gewicht:

1. “klassische” Rock-Songs, mit melodischem Impetus und klarer Trennung von Strophe und Refrain,
2. schnellere, härtere Stücke, die stilistisch im Funk-Metal früher Prägung verhaftet und eher ostinat-repetitiv konzipiert sind (wie z.B. “Give It Away” und “Suck My Kiss”),
3. balladenhafte Songs, die eine Atmosphäre der Entspanntheit weiter transportieren – zuweilen auch in akustischer Besetzung gespielt (als Beispiele sind anzuführen “Road Trippin’” und “Scar Tissue”).

CALIFORNICATION ist in die Gruppe der Rock-Songs einzuordnen.

Das Tempo von CALIFORNICATION beträgt ca. 93 bpm, das Metrum verläuft durchgehend im Viervierteltakt und die Besetzung mutet ‘klassisch’ an – Gesang, Background-Gesang, Gitarre (I,II), Bass und Schlagzeug (sowie partieller Keyboard-Einsatz mit einem blockflötenartigen Pad-Sound). Der Produzent des Songs (und des entsprechenden Albums) ist Rick Rubin, seinerseits Produzent namhafter Künstler wie The Beastie Boys, Johnny Cash, Neil Diamond. Ebenjener Rick Rubin steht synonym für eine spezifische Strategie des Aufnehmens und Abmischens, die das Ziel verfolgt, das Zusammenspiel der Instrumente möglichst transparent und unverfälscht wiederzugeben, so dass beim Hören der Eindruck unmittelbar erlebten Klanggeschehens entstehen kann. Folge hiervon ist u.a. ein spärlicher Einsatz

von Klangeffekten.

Für die klangliche Konfiguration des Songs können vier Merkmale als wesentlich erachtet werden. Das erste Merkmal wird auf der Ebene des Formverlaufs verortet. So prägt ein Formblock, der aus Zwischenspiel, Strophe, Bridge, Refrain besteht, die Sukzessionslogik des Songs. Im Ganzen kommt er dreimal vor – Intro, Zwischenspiel, 3. Strophe oder Solo er-klingen davor bzw. dazwischen. Demzufolge liegt über die etwa fünfeinhalb Minuten des Songs – sowohl im Œuvre der Band als auch im Vergleich zu anderen Mainstream-Hits erscheint CALIFORNICATION als eher langes Musikstück – eine gewisse Gleichförmigkeit im formalen Ablauf vor. In dieser formalen Beständigkeit konstituiert die klangliche Differenz der Formteile. Somit wird insgesamt eine zyklische Form etabliert, die durch die deutlich markierte Periodizität klanglicher Veränderung bestimmt wird.

Am dargelegten Formaspekt deutet sich bereits das zweite Konfigurationsmerkmal an: die strophische Dominanz. Im Song sind fünf Strophen à 6 Takte angelegt, im Vergleich zu zwei Refrain-Passagen à 8 Takte und einem verkürzten viertaktigen Refrain-Einsatz. Die strophische Dominanz weist auf eine hohe textliche Informationsdichte hin, so werden in der Strophe schwerpunktmäßig die narrativen Anteile des Songtextes transportiert. Hinzu kommt, dass die Transitional Bridge, obwohl nur als Übergang von Strophe zu Refrain konzipiert, ihrerseits eine gewisse Textfülle bereitstellt. Jenseits quantitativer Dominanz-Effekte ist eine stark ins Kontrastierende gehende Handhabung des Strophe-Refrain-Prinzips erkennbar, d.h. narrativ-informativer Gehalt auf der einen Seite und Exklamation sowie Repetition (“Dream of Californication”) auf der anderen Seite. Sonach konstituiert sich im Song ein Wechselspiel zwischen der kurzen ausgerufenen Hookline im Refrain und den vielsilbigen ausgedehnten Strophen und Bridges. Der stimmliche Vollzug unterstreicht dieses kompositorische Vorgehen, so wird zwischen dem Gestus des “singenden Erzählens” (Strophe und Bridge) und dem Hervortreten als “skandierende Kraftquelle” (Refrain) gewechselt, ein Prinzip, das auch in anderen Aufnahmen der Band, u.a. in Hits wie “Under the Bridge” oder “Other Side” zu beobachten ist.

Dass sich das Moment des Kontrastiven auch im Instrumental-Arrangement niederschlägt, lässt sich an den Übergängen von Strophe auf Bridge und von Bridge auf Refrain aufzeigen. Durch spezifische Klangtexturen heben sich die benannten Formteile voneinander ab. Verschiedene Parameter geben Auskunft darüber, auf welche Art und Weise dies geschieht: Intro, Strophe und Zwischenspiel sind in einer eher durchsichtig gehaltenen Klangtextur verbunden. Auf der Mikroebene der Motive und Riffs offenbart sich dies am Intro-Motiv der Gitarre, das in den benannten Formteilen von prägender Wirkung ist. Die Bassline füllt in weitestgehend komplementärer Rhythmik (und im Wesentlichen basierend auf Intervallsprüngen) die Pausen auf, die das Spiel der Gitarre kreiert. Bezüglich des Drum-Beats kann festgehalten werden, dass dieser insbesondere durch den Achtel-Anschlag auf der Hi-Hat und die Bounce-Rolls auf der Snare-Drum geprägt wird. Mit dem Wechsel von Strophe zu Bridge verdichtet sich die Klangkonfiguration. Der Bass spielt nun (punktierte) Achtel-Figuren, die vornehmlich grundtonzentriert sind. Das Schlagzeug wechselt von der Hi-Hat auf die Ride, wodurch eine durchgehende Klangkulisse vor allem in den oberen Frequenzbereichen entsteht. Punktuell verstärkt wird dies durch Akzente des Crash-Beckens. Der Bounce-Roll-Effekt wird reduziert eingesetzt, wodurch insgesamt der Beat als geradliniger erklingt. Die klanglich-rhythmische Qualität dieses Klanggeflechts wird zudem durch den nunmehr [illegible]en, dichten Akkordanschlag der Gitarre geprägt. In der zweiten und dritten Bridge wird die Klangtextur zudem durch eine einstimmige Background-Vokalise auf dem Laut ‘Ooh’ verdichtet. Als

verbindendes Element innerhalb des Strophe-Bridge-Kontrastes erweist sich der harmonische Fortlauf auf den Stufen I und VI (in der Bridge wird diese Pendel-Harmonik als Am und Fmaj7 ausgelegt). Im Refrain wird die dichte klangliche Konzeption fortgesetzt, so dass der Übergang an dieser Stelle nicht von der gleichen Signifikanz ist wie zu Beginn der Bridge. Verdichtung ist hier eher auf mikrotonaler Ebene zu erkennen: so zum einen anhand des gesteigerten Gebrauchs des Crash-Beckens und zum anderen durch den nunmehr harten Anschlag des Basses, durch den ein verzerrter Sound entsteht, der weniger Kontur aufweist.

Das vierte Merkmal lässt sich auf der Ebene der Harmonien verorten. So werden in den bislang besprochenen Formteilen harmonische Wendungen umgesetzt, die um das tonale Zentrum a-moll herum rangieren. Ein Austreten aus diesem harmonischen Konzept findet während des Gitarrensolos statt. Hier stellt sich zum einen eine tonale Bewegung im Sinne einer klanglichen Erhöhung durch den Wechsel in die Transpositionsebene +3 (A-Dur) ein. Zum anderen werden zwei mehrtaktige Akkordfolge auf den Stufen VI / IV / VI / IV / II IV / I / V (2x) und II IV / I / V (2x) aneinander gereiht. Das solistische Spiel selbst bringt eine agogisch-dynamische Qualität in die Aufnahme des Songs. Klangliche Grundlage des Solos bildet ein nahezu unverzerrter Gitarrensound mit auffallend vielen Bendings, der auf keine weiteren klar erkennbaren Klangprozessoren zurückgreift. Durch das improvisatorische Zusammenspiel von Soloinstrument und begleitenden Instrumenten wird eine Steigerung bzw. Dynamisierung des musikalischen Geschehens eingeleitet. Die in der ersten Songhälfte etablierte periodische Beständigkeit wird durch den organisch-linearen Verlauf des Solos temporär unterbrochen. Das musikalische Geschehen richtet sich verstärkt an der instrumentalen Performanz der Akteure aus.

Folgend soll die Materialanalyse durch eine konzise Betrachtung der Textebene abgerundet werden. Zu Form und Inhalt des Songtextes ist zunächst anzuführen, dass Strophe und Bridge aus drei bzw. vier Vokalphrasen bestehen. In der Mehrzahl der Strophen bilden diese Phrasen im Zusammenschluss einen Haufenreim mit der Endsilbe -tion, die Bridge ist ihrerseits in einem Paarreim organisiert. Der Refrain setzt sich aus vierfacher (bzw. zweifacher) Wiederholung der Hookline “Dream of Californication” zusammen. Die drei Gesangsphrasen der Strophe repräsentieren jeweils drei Aussagen. Inhaltlich weisen diese starke Brüche auf. Im Verlauf des Stückes wird die scheinbar zusammenhanglose Aussagenreihung weitestgehend durchgehalten. Durch die Auflistung von Akteuren und Lokalitäten wird eine Dezentrierung des geschilderten Geschehens bewirkt. Insgesamt mündet diese Form der textlich-inhaltlichen Gestaltung in der Bildung rekurrenter Oppositionen. Das Leben in Kalifornien, vermeintlicher Kulminationspunkt westlich-abendländischer Zivilisation, wird entlang der diffusen Benennung verschiedener Motive als Paradoxie aus Selbstbestimmtheit und Fremdsteuerung präsentiert. Es wird gemahnt, dass das Individuum in dieser Umwelt der permanenten Gefahr der Infizierung durch eine letztlich nicht zu beherrschende kulturelle Ordnung ausgesetzt ist. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Erzählperspektive eines beteiligten Beobachters eingenommen wird. Dies zeigt sich an jenen Stellen, in denen in die erste Person gewechselt wird, wodurch der “Erzähler” sich als in irgendeiner Form involviert in das Geschehen ausweist.

Führt man die genannten formalen und inhaltlichen Aspekte zu einer globalen Lesart des Songtextes zusammen, so gilt es hierin den konzeptuellen Charakter der textlichen Organisation hervorzuheben. Das [illegible]aterial wäre demnach zu deuten als kryptische Anordnung inhaltlich nicht kohärenter Aussagen, die erst im Zusammenschluss die ganze Tragweite des paradoxen Lebensmodells “Kalifornien” offenlegen

und dadurch eine Art Rätselauflösung oder Lebenshilfe anbieten.

Der Clip zu CALIFORNICATION gründet im Wesentlichen auf Computeranimationen und Performance-Darstellungen der Band. Den realen Musikern nachempfundene Figuren durchlaufen verschiedene Spielräume eines fiktiven gleichnamigen Videospiels. Simultan hierzu wird in Anlehnung an die Ästhetik von Videospielen die “realweltliche” Band-Performance durch ein minimiertes Bild-im-Bild in die Spielwelt integriert. Die Performance findet in einer steppenartigen Kulisse vor blauem, leicht bewölktem Himmel ohne Bezug zu einer traditionellen Aufführungssituation (z.B. Konzert) statt. Diverse Male (zumeist während der Refrains) wird die Performance großflächig gezeigt. In diesen Abschnitten wird die Band bei der (virtuellen) Musikaufführung in der typischen (Live-)Anordnung einer Rockband inszeniert. Die Bandmitglieder präsentieren sich dabei, wie auch zumeist im Rahmen ihrer Live-Auftritte, mit freiem Oberkörper. Der Sänger befindet sich zentral im Vordergrund, der Schlagzeuger zentral im Hintergrund, Gitarrist und Bassist im Vordergrund links respektive rechts neben dem Sänger. Die Verbindung von Bandmitglied und Instrument übernimmt hierbei eine wichtige Orientierungsfunktion, da diese über ihren jeweiligen musikalischen Beitrag mit der Musikproduktion in Verbindung gebracht und somit als Autoren des Musikstücks identifiziert werden können.

Das hervorstechende Blau des Himmels stellt im Zusammenschluss mit dem bräunlichen Erdboden einen direkten Verweis auf Luft und Erde als zwei der vier Elemente dar, zwischen denen die Band angeordnet wird. Das oftmalige Ausstrecken der Arme des Sängers Anthony Kiedis wirkt dabei wie eine Art Verbindung zwischen den Elementen. In diesem Kontext kann das warme und weiche Licht als natürlich, von der Sonne kommend, verstanden werden, was wiederum einen metaphorischen Bezug zu Kalifornien als ‘sunshine state’ herstellt. Die einzelnen Musiker werden in fast allen gängigen Einstellungsgrößen, meist aus Bauch- und Normalsicht, inszeniert. Die gesamte Band wird in den Performance-Fenstern mindestens einmal in einer halbtotalen Einstellung in Frontalsicht gezeigt. Die Montage wird von harten Schnitten kurzer Frequenz und relationalen Typs dominiert. Das bedeutet: Die Schnitte inszenieren sowohl die Beziehungen der performenden Musiker zueinander als auch ihre rhythmischen Bewegungsabläufe und Gesten als Elemente der Musikaufführung.

Die sechs Videospielsequenzen beinhalten insgesamt elf unterschiedliche Spielwelten, die in verschiedener Weise auf die vier Spielfiguren verteilt sind. So durchläuft die Figur des Sängers Anthony drei Spielwelten, die Figuren John und Chad befinden sich jeweils in zwei Spiellandschaften, als letzte durchläuft die Figur Flea nur eine Spielwelt, während des Gitarrensolos und in der finalen Spielsequenz treffen alle vier Figuren in jeweils einer gemeinsamen Spielwelt aufeinander. Der strukturelle Aufbau des Spielfensters bleibt über die Dauer der einzelnen Level gleich, im oberen linken Eck befindet sich das minimierte Performance-Fenster, am unteren linken Bildrand ein an die jeweilige Spielsituation angepasstes Navigationsinstrument und im oberen rechten Eck laufen die Punktzahl der aktiven Spielfigur und die verbleibende Spieldauer mit.
Im Ganzen zeigt sich, dass das Ziel dieses ‘Videospiels’ nur bedingt in der erfolgreichen Bewältigung der einzelnen Level als solchen liegt, sondern viel mehr im Aktivieren des Performance-Würfels durch den Kontakt der einzelnen Spielfiguren mit dem im Spielraum schwebenden roten Bandlogo. Die Zusammenführung der Spielfiguren, deren gemeinsame Aktivierung des Performance-Würfels und ihre ließende Verwandlung in die realen Red Hot Chili Peppers, auf die der Schriftzug “Game Over” folgt, ist so gesehen das endgültige Ziel des Spiels. Die Anleihen aus der Action-Videospielästhetik fungieren in

diesem Sinne als narratives Rahmengerüst.

Letztlich ist es die Kombination aus virtuellen Computerspielwelten und -identitäten, inszenierten realweltlichen Identitäten und musikalischer Rockstilistik, die den spezifischen Reiz dieses Musikclips ausmacht. Die Band fungiert gleichzeitig als Beobachter, Kommentator und unverwüstlicher Teilnehmer des paradoxen Geschehens der “Californication” (vgl. Keazor/Wübbena 2007: 387ff.). Inszeniert wird dieses Geschehen als schwindelerregendes (Computer-)Spiel, im selben Moment wird gemahnt, dass dieses Spiel mit Vorsicht zu genießen ist, denn es verlangt fast übermenschliche Kapazitäten. Ein biographisches Detail, das diesem Clip einen weiteren Bedeutungsaspekt hinzufügt, ist die Tatsache, dass die Red Hot Chili Peppers “Überlebende” des geschilderten Spiels sind. So praktizierten die Mitglieder Anthony Kiedis und John Fruiscante über Jahre hinweg exzessiven Drogenmissbrauch, der sowohl in eigenen Songs thematisiert als auch in den Boulevardmedien kommuniziert worden ist.

IV. Rezeption

Das Album *Californication* stellt mit ca. 16 Millionen verkauften Exemplaren die kommerziell erfolgreichste Veröffentlichung der Red Hot Chili Peppers dar. Darüber hinaus markiert das Album die Rückkehr des früheren Gitarristen John Frusciante. Folglich liegt die Bedeutung des Albums neben der ökonomischen Dimension in seinem Reunion-Charakter. Die Single-Auskopplungen erreichten in der Mehrzahl hohe Chart-Platzierungen (so auch der analysierte Titelsong). Der Song “Scar Tissue” wurde mit dem Grammy des besten Rock-Songs ausgezeichnet.

Der Musikclip zu CALIFORNICATION hatte am 05. Juni 2000 Premiere, Regie führten Jonathan Dayton und Valerie Faris. Der Clip war bei den MTV Music Video Awards 2000 in den Kategorien “Video of the Year”, “Best Group Video”, “Best Special Effects in a Video”, “Best Direction in a Video” und “Best Art Direction in a Video” nominiert und gewann die beiden letzten Kategorien ebenso wie den “Much Music Video Award” im Jahr 2000 in der Kategorie “Best International Group Video” und im gleichen Jahr den “My VH1 Award” als “Pushing the Envelope Video” (vgl. Pletzer o.J.).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Antony Kiedis
Nebengesang, Gitarre: John Frusciante
Bass: Michael “Flea” Balzary
Schlagzeug: Chad Smith
Keyboards: Greg Kurstin
[illegible]n: Balzary, Frusciante, Kiedis, Smith
Produzent: Rick Rubin

Veröffentlichung: 20. Juni 2000
Länge: 5:21 (Album-Version)

References

- Jost, Christofer/ Klug, Daniel: Integrierte Bild-Text-Ton-Analyse. Am Beispiel des Musikclips CALIFORNICATION. In: Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten (= Short Cuts/ Cross Media 1). Ed. by Christofer Jost et al.. Baden-Baden: Nomos 2009, 197-242.
- Keazor, Henry/ Wübbena, Thorsten: Video Thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. Bielefeld: transcript ^{2}2007.

Links

- Burton, Sandra (1972): “The Great Wild Californicated West”. In: Time.com. URL: htto:// www.time.com/time/magazine/article/0,9171,877985,00.html [25.06.2009].
- Pletzer, Stefan: Spezial. Band: Red Hot Chili Peppers. Komplette Videographie 1985–2002. In: popzoot. URL: http://www.popzoot.tv/spezial_rhcp3.php3 [25.06.2009].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Californication (Red Hot Chili Peppers)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/californication, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Spliff **1982**

Carbonara

CARBONARA is one of the biggest hits of the “Neue Deutsche Welle”: musically, it is inspired by reggae music. Reggae was enormously popularized throughout the 1970s and early 1980s by the success in Europe of Bob Marley and the Wailers. The lyrics offer a contemporary interpretation of the cultural historical German fascination for Italy.

I. Origin

Released in 1982, the song appeared on the debut album *85555* by the German band Spliff. It is credited to Reinhold Heil, singer and keyboard player of the band; the other members were Herwig Mitteregger on drums, Bernhard Potschka on guitar and Manfred Praeker on bass and vocals.

II. Context

The German fascination for the “Belpaese” has a long and solid tradition within German popular songs, which goes back a long way in cultural history, at least to Goethe’s *Mignon Lied*. In addition, mass tourism as experienced in the 1950s and 1960s after the German economic boom, had brought the consolidation of certain narratives in connection with resorts (seaside, beach) and experiences (exotic food and drinks, sexual desire). The song is from the early 1980s, a period of economic crisis and inflation throughout Europe and therefore the link to cheap food and poverty opens up a new understanding of these narratives. In addition, the huge changes in mass tourism, with the development of more affordable and alternative forms of travelling, were also taken up by younger Germans. However, the song is mostly associated with a traditional understanding of Italy as a holiday resort and as an expression of a certain exoticism (here underlined by the use of a reggae arrangement).

III. Analysis

The first verse of the song is entirely in Italian, although a very particular kind of Italian. In fact, it is nothing more than a patchwork of sentences that the average German listener is able to make sense of. “Paese dei Limoni” recalls a verse in Goethe’s “Mignon Lied” (“Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?” / “Do you know the land where the lemon trees bloom?” from *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795–96), “brigate rosse” and “mafia” were well known from the news, “strada del sol” from maps and travel guides, and “con brio” from classical music. The rest of the verse continues with the same kind of word catalogues creating [illegible]otic but nonetheless familiar textscape connected to the summer holidays. The refrain “una c[illegible]nara e una coca cola” refers to the food ordered in the restaurant and implies that it is the cheapest

option, as the purse is always empty (“borsellino è vuoto totale”). The second verse instead mixes German and Italian in an imaginary talk with an Italian woman. Although only the sentences pronounced by the German (supposedly) male protagonist are given, there are references to linguistic barriers (“hab’ keine Ahnung ob du mich verstehst”) and to intoxication (“Ich bin schon lull und lall”). Nonetheless, the protagonist is ready to invite the “bella donna” to dinner consisting in, again, the food and drink celebrated in the refrain.

Musically, the song is a reggae tune played by bass, drums, guitars and keyboards. While the singer alone delivers the verses in a laconic way, the refrain is performed with harmonies.

IV. Reception

The song has been remixed in various disco, techno and house versions, usually selected by DJs in holiday resorts frequented by German tourists all over southern Europe.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals, Keyboard: Reinhold Heil
Vocals, Bass: Manfred Praeker
Vocals, Drums: Herwig Mitteregger
Guitar: Bernhard Potschka
Songwriting: Reinhold Heil
Length: 4:18 (Album/Single-Version)

Recordings

- Spliff. “Carbonara”, *Carbonara*, 1982, CBS Schallplatten, CBSA 12- 2202, Germany (7″/Single).
- Spliff. “Carbonara”, *85555*, 1982, CBS Schallplatten, CBS 85 555 , Germany (LP/Album).
- Spliff. “Carbonara”, *Emergency Exit*, 1982, Epic, BFE 38556, USA (LP/Album).
- Spliff. “Carbonara”, *85555*, 1984, Columbia, COL CD 85555, Germany (CD/Album).

References

'elms, Dietrich: “Was die Wellen dir zärtlich erzählen”. Anmerkungen zum Schlager als Quelle ꝛtorischer Forschung. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs* (= Beiträge zur

Popularmusikforschung 25/26). Karben: Coda 2000, 143-167.

Links

- Artist homepage: http://www.e-team-europe.com/ [31.10.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Carbonara (Spliff)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/carbonara, 02/2010 [revised 10/2013].

Print

Stromae **2013**

Carmen

CARMEN ist ein Song des Künstlers Stromae auf dessen zweitem Album *Racine Carée*. Der Musiker thematisiert in diesem Musikstück die sich verändernde Art der Kommunikation der Menschen untereinander durch den gestiegenen Gebrauch digitaler Kommunikationsplattformen. Auf bildgewaltige Weise wird anhand des Mikroblogging-Dienstes Twitter ein apokalyptisches Szenario inszeniert, welches die möglichen Negativkomponenten des virtuellen Konsums auf die Spitze treibt und eine warnende Botschaft an die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts sendet.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song CARMEN ist das achte Lied des zweiten Albums *Racine Carrée* von Stromae, einem international bekannten Künstler, dessen Künstlername eine Neuzusammensetzung von Maestro ist. Paul van Haver, so der bürgerliche Name, ist vor allem in den Genres New Beat, Hip-Hop- und Elektromusik Zuhause. Nach seinem Megaerfolg mit dem Debütalbum *Cheese* (2010) und einer dreijährigen Pause meldete sich der Multigenrekünstler im Jahre 2013 mit seinem neuen Album *Racine Carrée*, was übersetzt Quadratwurzel bedeutet, zurück. Für das Schreiben des Liedtextes des Songs CARMEN holte Stromae sich Unterstützung von dem französischen Rapper, Songwriter, Filmproduzenten und Schauspieler Aurélien Cotentin alias Orelsan. Die Aufnahmen des gesamten Albums *Racine Carrée* fanden, wie bei Stromaes Debütalbum, im eigenen Musikstudio in Brüssel statt. Insgesamt waren vier Labels an der Produktion beteiligt: Mosaert, Island France, Mercury Music Group und Universal Music France.

Die Singleauskopplung von CARMEN folgte am 30. März 2015. Grafik und Animation des zugehörigen Musikvideos, welches ebenfalls 2015 veröffentlicht worden ist, wurden von dem bekannten französischen Comiczeichner und Animateur Sylvain Chomet erstellt. Dieser wurde unter anderem durch die Gestaltung von *The Illusionist* (2010) bekannt.

II. Kontext

Der Song CARMEN trägt den Titel der gleichnamigen oft gecoverten Oper “Carmen” von Georg Bizet. Diese wurde 1875 in Paris uraufgeführt und enthält die Arie “Habanera”, welche Stromae zu seiner Version von CARMEN inspirierte. In der Oper von Bizet versucht die Person der Carmen die Aufmerksamkeit und Liebe des Don José zu gewinnen. Carmen setzt hierzu ihre verlockenden weiblichen Reize ein, verliert jedoch nach erfolgreicher Eroberung seiner Gunst und seines Vertrauens das Interesse an ihm und wendet sich der Umwerbung eines anderen zu. Don José, welcher sich ganz und gar auf [illegible]n fokussiert hat, ermordet sie schließlich aus Enttäuschung und Eifersucht.

In dem Song CARMEN von Stromae wird das Schicksal eines heranwachsenden jungen Mannes erzählt, der zunehmend dem Konsum seines Mobilgerätes verfällt. Er widmet insbesondere dem Mikroblogging-Dienst Twitter steigende Aufmerksamkeit. Die virtuelle Kommunikationsplattform wird in dem zugehörigen Video durch einen blauen Vogel personifiziert, das Logo von Twitter. In Abhängigkeit zu der steigenden Aufmerksamkeit des Heranwachsenden auf sein Handy wächst der kleine blaue Vogel zu einem überdimensional großen, unberechenbaren Monster und okkupiert die gesamte Aufmerksamkeit des mittlerweile erwachsenen Mannes. Dem Vogel blind zu folgen wird ihm schließlich zum Verhängnis: Er bringt ihn am Ende ums Leben.

So wie Don José in der Oper *Carmen* von der gleichnamigen “Zigeunerin” erfolgreich angelockt und in ihren Bann gezogen wird, verführt der – analog zu den stetig wachsenden Follower*innenzahlen und Likes auf Twitter – wachsende blaue Vogel in Stromaes Video den heranwachsenden Protagonisten zu einer am Ende zwanghaft gewordenen Aufmerksamkeit und Fokussierung. Der Ausgang beider Geschichten hat ein zunächst unterschiedlich anmutendes Ende: In Bizets Oper wird die Verführerin durch den Verführten ermordet. In Stromaes Video wird nicht der Verführte zum Täter, sondern bleibt das Opfer. Der Täter, in diesem Falle der blaue Vogel, sucht sich ein neues Opfer. Scheint dies auf den ersten Blick als einfache Umkehrung der Erzählung in CARMEN (vgl. Tsioulcas 2015), zeigen sich doch auch Parallelen, denn die Männer beider Geschichten verursachen durch ihr Verhalten den Entzug ihrer eigenen Freiheit: Don José wird verhaftet, Stromaes Protagonist Paul stirbt. Ferner besitzen beide Musikstücke einen Appellcharakter, welcher die Rezipient*innen zum Gebrauch der eigenen Vernunft auffordert.

Die inhaltlichen Parallelen der beiden Geschichten manifestieren sich bereits in den jeweiligen Liedtextanfängen. Mit “L’amour est un oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser” beginnt Bizets Arie, “L’amour est comme l’oiseau de Twitter. On est bleu de lui, seulement pour 48 heures” ist der Liedtextbeginn in Stromaes CARMEN. Beide beschreiben die Liebe als einen wilden Vogel, den niemand zähmen kann.

III. Analyse

Auf dem Cover des Albums ist ein großes Profilfoto von Stromae zu sehen, rechts hinter ihm, im unteren Drittel, das Symbol der Quadratwurzel, was *Racine Carrée* (der Albumtitel) übersetzt bedeutet. Wurzeln bedeuten unter anderem Herkunft und Identität. Paul van Haver hat belgisch-ruandische Wurzeln. Er gilt als Multigenrekünstler, weil er musikalisch mit mehreren Genres hantiert und diese oftmals, auch innerhalb eines einzelnen Liedes, mischt. Neben Hip-Hop, Elektronik und New Beat bedient er sich auch der Rhythmen aus dem kongolesischen Rumba, lateinamerikanischen Salsa und denen des französischen Chansons. Als Vorbilder nennt er unter anderem Jaques Brel, Edith Piaf und Charles Aznavour (vgl. Manzo 2014). In einigen seiner Lieder, “Papaoutai” zum Beispiel, geht es um die Suche nach dem leiblichen Vater. Aufgrund seiner eigenen Biografie kann man darauf schließen, dass Stromae hierin auch seine eigene Suche und den Verlust des eigenen Vaters thematisiert, gegebenenfalls auch v[illegible]beitet. Die Quadratwurzel auf dem Cover seines Albums könnte also auch in Assoziation mit der [illegible]andersetzung mit seiner eigenen (musikalischen) Identität gewählt worden sein.

CARMEN ist ein weiterer charakteristischer Song für den Multigenrekünstler Stromae und lässt sich in den Bereich von durch Trap inspirierte Pop-Musik einordnen. Die Struktur des Liedes lässt sich folgendermaßen einteilen: Intro (0:01–0:24), erster Part (0:24–0:38), Chorus Einleitung (0:38–0:49), Chorus (0:49–01:16), Part 2 (01:16–01:44), Chorus Einleitung (01:44–01:55), Chorus (01:55–02:22), Bridge / Einleitung zum Outro (02:22–02:37) und langes Outro (02:37–03:16). Das im 4/4 Takt geschriebene Lied wird in französischer Sprache gesungen und hat eine Gesamtlänge von 03:16 Minuten.

Neben dem für elektronische Musik typischen 4/4 Takt, ist der sich in der Hook unter die Bassdrum mischende Sub-Bass bezeichnend. Weiter weist der Track eine dem Trap untypische Bassdrum auf, weil der eher an House angelegte Stil hierin noch zu deutlich zu erkennen ist. Insgesamt ist der Song eher phasig aufgebaut mit einem für Stromae typischen plastik-mäßigen Klicken am Anfang des Liedes. Weiterhin charakteristisch sind die rollenden, rhythmisch komplexeren Snares im Intro der Hook, wie das “Eh,Eh,Eh Hej” am Ende des Liedes, was an das “Hej” aus der Atlanta Trap-Szene erinnert (https://www.youtube.com/watch?v=HMUDVMiITOU, 00:00:40).

Das von Sylvain Chomet entworfene Musikvideo zum Song CARMEN beeindruckt durch aufwendig kolorierte und animierte Zeichnungen. Es erzählt in narrativer Form die chronologisch geordnete Geschichte einer Apokalypse, vor der niemand gefeit ist. Insgesamt beinhaltet das Video 74 Schnitte. Im Zusammenspiel mit dem 4/4 Takt des Liedes und den verschiedenen Basselementen besitzt es hierdurch eine hohe Dynamik und Bildgewaltigkeit, die die Dramatik der inhaltlichen Botschaft unterstreicht. Der permanente Gebrauch des Mobiltelefons und die produzierten Selfies werden als Mittel zur Anspielung auf den Mikroblogging-Dienst Twitter verwendet. Der Klang, welcher dem blauen Vogel im Video zugeordnet wird, hat eine Omnipräsenz und entspricht damit den Tweeds von Twitter in der heutigen Gesellschaft. Demnach ist der Vogel im Video auch stets präsent. Mit der Zeit wächst der Twitter-Konsum des Protagonisten und daran gekoppelt die physische Größe des Vogels. Das kleine Vögelchen wird zu einem überdimensionalen Vogel, dessen Charakter sich von niedlich-unschuldig (vgl. u. a. 0:16) in bedrohlich-die Kontrolle übernehmend (vgl. u. a. 0:39–0:41) transformiert. Diese allmählich stattfindende Wandlung wird bereits vor dem Beginn der ersten Strophe in 0:07 angekündigt. Hier ändert sich das anfängliche vogeltypische Gezwitscher in eine tiefere vogeluntypische Tonlage. Dieser synthetisierte Klang wird dem Vogel im Laufe des Videos immer wieder visuell-akustisch zugeordnet. Dies ist unter anderem in 0:08–0:11, 0:31–0:36 und 01:17–01:31 zu hören. In seiner schnellen Amplitudenmodulation bzw. der schnell aufeinanderfolgenden Klanggranulare erinnert er stark an das Vibrieren eines Handys. Ferner führt die Filterung des Klangs, kombiniert mit dem Reverb, der nur auf diesem Klang zu hören ist, zu dem Höreindruck, als würde dieser aus einer Röhre kommen. Es ist zudem möglicherweise für Rezipient*innen ein als unangenehm empfundenes Geräusch, da es assoziativ einem Weckerklingeln zugeordnet werden kann. Im Song ist es als Lead im Instrumental der Parts verortet. In der Hook ist es nicht mehr vorhanden, sondern wird hier durch ein anderes Geräusch ersetzt.

Neben dieser Klangzuordnung findet sich ein weiteres Mittel der Filmmusiktechnik am Ende des Videos. Hier wird der Protagonist gemeinsam mit vielen anderen Personen, unter ihnen auch die englische Queen Elisabeth II. und der ehemalige US-Präsident Barack Obama, von einem weiteren blauen Vogel gigantischen Ausmaßes verschlungen. Die Schluckbewegungen dieses Tieres werden im Sinne des /-Mousings punktgenau von Wörtern des an dieser Stelle deakusmatischen Gesangs begleitet.

Der angeführte Appellcharakter des Liedes wird an mehreren Stellen durch das Zusammenspiel der Bild- und Tonebene erzeugt. In der Liedtextstelle “Watch yourself out there. All those who like you out there. Watch yourself” (0:24–0:33) wendet sich der akusmatische Sänger direkt an das lyrische Du und fordert es zu Wachsamkeit auf. Die hierin enthaltene textliche Wiederholung verleiht der Aufforderung Nachdruck. Auf der Bildebene wird dieser durch eine um den sitzenden Protagonisten stehende Gruppe visualisiert, deren Angehörige ihre erhobenen Zeigefinger auf den jungen Mann richten. Durch die höhenunterschiedliche Platzierung zwischen Protagonisten und Umherstehenden entsteht ein optisches Hierarchiegefälle zugunsten letzterer. Sowohl dieses wie auch die kameratechnischen Einstellungswechsel von amerikanischer Kameraperspektive in eine sogenannte Halbnahe durch ein Cut-in verleihen dem erhobenen Zeigefinger als Symbol der Ermahnung eine starke Aussagekraft. Zeitgleich zur Bewegung der Zeigefinger rufen die Umherstehenden: “Prends garde à toi!” Übersetzt bedeutet dies so viel wie: “Pass auf!” Diese Aufforderung im Zusammenhang mit der Benutzung des Wortes “prends garde” sowie die Art der Bewegung ihrer Gliedmaßen wirken wie eine Drohung und zugleich eine Herausforderung zum Kampf gegen den übermäßigen Twitterkonsum des Protagonisten. Durch den Wechsel zwischen dieser Aufforderung und den weiter oben genannten Lyrics bekommt das Lied an dieser Stelle einen Dialogcharakter.

Im Kontrast zu den überwiegend vielfarbig ausgeschmückten Bildern im Musikvideo, stehen zwei Passagen des Refrains (0:50–0:53 und 01:06–01:09). Hier sind nur zwei Farben verwendet worden: rot und schwarz – eine Farbkombination, welche durch den starken Kontrast eine spannungserzeugende Wirkung hat und aus Darstellungen der Hölle bzw. des Diabolischen bekannt ist. Der Hintergrund hat die Farbe Rot, während eine daneben eingeblendete und rasch ansteigende Zahl mit dem Vorwort Follower schwarz gefärbt ist. In Relation zu der immer größer werdenden Zahl wächst der Vogel, welcher dem monoton schreitenden, jedoch nicht von der Stelle kommenden und nur auf sein Handy starrenden Protagonisten im Nacken sitzt. Unter dem immer größer werdenden Gewicht des Vogels scheint er beinahe zusammen zu brechen (01:06–01:08). Vogel wie auch Protagonist sind ebenfalls schwarz gefärbt. Durch die Seitenansicht erinnert dieses Bild an einen Scherenschnitt. Der dazugehörige Liedtext lautet: “And that’s how we love, love, love. And that’s how we buy, buy, buy.”

In der heutigen Gesellschaft ist eine hohe Zahl sogenannter Follower*innen, welche dem eigenen Profil beispielsweise auf Twitter oder Facebook folgen, ein Merkmal für Beliebtheit und Bestätigung. Durch die im Musikvideo gewählte Verknüpfung oben genannter Farben mit der ansteigenden Follower*innenzahl wird die beschriebene Positivbehaftung ins Gegenteil gedreht. Die inszenierte Botschaft möchte die Rezipient*innen anregen, nicht dem Irrglauben virtueller Bestätigung zu verfallen.

Der Bezug zur Oper Carmen und dem Verfall unehrlicher Liebe wird in dem Video Stromaes noch deutlicher an der Stelle, an der der Protagonist von einer nicht-virtuell existierenden attraktiven Frau umworben wird. Die danach entstandene Beziehung endet jedoch aufgrund seiner Fixierung auf die virtuelle Welt (01:20–01:47).

Die reale Persona Paul van Haver schließt sich selbst aus dieser Botschaft nicht aus. Dies wird spätestens in Minute 01:02 deutlich, denn der der Performance Personae ähnelnde Protagonist des s unterschreibt hier einen seiner geposteten Tweets mit dem Namen Paul und verweist so auf die Person hinter Stromae. Stromae erklärte in einem Interview, dass dieses Lied keine anklagende

Botschaft vermitteln möchte, sondern lediglich ein Abbild gesellschaftlicher Handlung sei (vgl. Sayare 2014). Auf der Tonebene fehlt die zusätzliche Information, dass es sich bei dem Protagonisten des Videos um den Musiker handelt, jedoch völlig. Die Wirkung des Songs auf die reinen Audiorezipient*innen kann dementsprechend eine andere sein, als die auf die Rezipient*innen des Videos.

Interessant ist ferner das als “Nicht-Ende” zu bezeichnende Ende der Geschichte des Musikvideos. Der blaue Vogel, welcher den Protagonisten in den Schlund des monströsen, menschenfressenden Vogels geworfen hat, verwandelt sich innerhalb von Millisekunden in das unschuldig dreinblickende Vögelchen, welches in den ersten Bildern des Musikvideos eingeführt wurde. Dieses setzt sich, wie in den Anfangsszenen auch, auf die Fensterbank eines Wohnhauses. Dort sitzt ein im Vergleich zu dem männlichen Protagonisten noch jüngeres Mädchen, welches bereits tippender Weise mit ihrem Handy beschäftigt ist (03:02–03:16). Der hierin aufgezeigte, möglicherweise nicht enden wollende Kreislauf ist eine Anspielung auf die heutzutage immer jünger werdenden Konsument*innen Sozialer Netzwerke bzw., weiter gefasst, elektronischer Kommunikationsmittel. Hierdurch entwirft es somit abschließend ein weiteres weniger apokalyptisches, jedoch in seiner Aussage mindestens ebenso gravierendes, da realistischer gestaltetes Bild unserer Gesellschaft des 21. Jahrhunderts.

IV. Rezeption

Das Album *Racine Carrée*, auf dem der Song CARMEN erschienen ist, erreichte Platz 1 der belgischen und schweizerischen Albumcharts. In Frankreich hielt es sich 25 Wochen ohne Unterbrechung an der Spitze der Albumcharts und verkaufte sich allein in diesem Land über zwei Millionen mal. Zudem wurde es dort viermal mit Diamant ausgezeichnet. In Deutschland landete das Album auf Platz 21.

Der Song CARMEN wurde durch folgende Aktion promotet: Wochenlang vor dem Erscheinen des Musikvideos zu CARMEN posteten Stromae und sein Label regelmäßig illustrierte Teaser des selbigen auf dem Instagram-Account des Megastars und ernteten hierfür Likes und Follower*innen. Durch diese Art der Nutzung eines Sozialen Mediums wurde der Inhalt des Songs, der den heutigen gesteigerten Konsum Sozialer Medien als Verfremdung deutet, auf satirische Weise aufgegriffen.

VERA-LENN HEIJNEN

Credits

Gesang: Stromae
Text: Orlesan, Stromae (nach der Oper *Carmen* von George Bizet)
Grafik, Animation & Regie (Musikvideo): Sylvain Chomet
Produzent: Stromae, Mosaert
B1 Recordings, Lda.
Veröffentlichung: 19. August 2013

Länge: 03:16

Recordings

- Stromae. *Cheese,* 2010, Mosaert/Vertigo/Mercury Music/Universal Music Group, 0600753278253, Europe (CD/Album).
- Stromae. “Carmen”. On: *Racine Carrée*, 2013, B1 Recordings, 602537514496, Germany, Austria, Switzerland (CD/Album).
- Stromae. “Carmen”. On. *Racine Carrée*, 2013, Mosaert/Island France/Mercury Music/Universal Music France, 37479879, France (CD/Album).
- Stromae. “Carmen”. On: *Carmen*, 2015, Mercury, France & Benelux (File/AAC/Single).

References

- Anonym. “Carmen, Stromae”. In: Genius, o.J.. URL: https://genius.com/Stromae-carmen-lyrics [21.04.2021].
- Anonym. “L’Amour est un Oiseau Rebelle”. In: Genius, o.J.. URL: https://genius.com/Georges-bizet-lamour-est-un-oiseau-rebelle-lyrics [21.04.2021].
- Anonym. “Carmen”. In: Mosaert, o.J.. URL: http://www.mosaert.com/projects/carmen [21.04.2021].
- Diskografie Stromae. In: Universal Music, o.J.. URL: https://www.universal-music.de/stromae/musik [21.04.2021].
- Green, Aaron. “The Creation of *Carmen* and the Habanera”. In: Live About, 04.01.2019. URL: http://classicalmusic.about.com/od/opera/qt/habaneralyrics.htm [21.04.2021].
- Instagram-Account von Stromae. In: Instagram. URL: www.instagram.com/stromae [21.04.2021].
- Manzo, Sara Maria. “Shooting-Star Stromae”. In: Spiegel Online, 22.02.2014. URL: http://www.spiegel.de/kultur/musik/stromae-interview-mit-dem-belgischen-popstar-a-945334.html [21.04.2021].
- Offizielles Musikvideo: Carmen, Stromae. Director: Silvain Chomet. In: YouTube, 01.04.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UKftOH54iNU [29.04.2021].
- Sayare, Scott. “Stromae. Disillusion, With a Dance Beat”. In: New York Times, 14.10.2013. URL: https://www.nytimes.com/2013/10/15/arts/15iht-stromae15.html [21.04.2021].
- Schakarian, Jannis: “Stromae – Carmen Musikvideo: Twitter ist ein gefräßiger Vogel”. In: Netzfeuilleton, 02.04.2015. URL: www.netzfeuilleton.de/stromae-carmen-musikvideo [21.04.2021].
- Tsioulcas, Anastasia: “Stromae, ‘Carmen'”. In: npr music, 01.04.2015. URL: http://www.npr.org/event/music/396789203/stromaes-new-carmen-slashes-hashtag-cluture [21.04.2021].

About the Author

is written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

All contributions by Vera-Lenn Heijnen

Citation

Vera-Lenn Heijnen: “Carmen (Stromae)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/carmen/, 07/2021.

Print

Clueso **2006**

Chicago

CHICAGO ist ein klassischer Popsong mit typischem AABA-Aufbau, einfacher harmonischer Struktur und der geradezu maßgeschneiderten Radiolänge von 3:30 Minuten. Durch seinen einfachen harmonischen Aufbau, seine Sprachmelodie und den eingängigen Refrain mit den vielen Wortwiederholungen ist CHICAGO einer der bekanntesten und beliebtesten Songs von Clueso.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song CHICAGO entstand laut Clueso in seiner damaligen WG-Küche, so kommuniziert er es zumindest auf seinen Konzerten. Jedoch stammt der Text von seinem Rapper-Kollegen Steer M. Cluesos Karriere begann eher im Hip Hop. Er ist Mitglied des Zughafens Erfurt, einem freien Netzwerk von Künstlern, Organisatoren, Firmen und Projekten. Vor allem junge Künstler werden dort unterstützt. Clueso ist seit der Gründung des Zughafens 2002 dort aktiv und nutzt das Netzwerk rund um diese Institution. So ist es nicht verwunderlich, dass auch CHICAGO in den Zughafen Studios Erfurt aufgenommen wurde. Dabei ist zu berücksichtigen, dass der Zughafen kein eigenes Studio besitzt. Clueso und Band nehmen immer in einem unbekannten Tonstudio in Spanien auf, aber unter dem Namen und mit Hilfe des Zughafens. Den entscheidenden produktionstechnischen Schliff bekam CHICAGO dann allerdings im Tucan Tonstudio Kornwestheim von Ralf Christian Mayer. Dieser arbeitet für viele namhafte vor allem deutsche Künstler, beispielsweise für Xavier Naidoo, Die Fantastischen Vier, Herbert Grönemeyer, Cro oder Mark Forster. Mayer lässt sich als Cluesos “Stammproduzent” bezeichnen, da er bereits zu Beginn an den Alben mitarbeitete. Das 2014 erschiene Album *Stadtrandlichter* produzierte Clueso dann selbst.

CHICAGO lässt sich als konventionelle Rock/Pop-Produktion bezeichnen, die durch keinerlei Besonderheiten auffällt. So gibt es etwa neben dem Bandarrangement keinerlei elektronische Beats.

CHICAGO stammt aus dem am 19. Mai 2006 erschienenen Album *Weit weg,* welches das dritte Album von Clueso ist und das erste, mit dem er Gold-Status erreichte. *Weit weg* hielt sich in Deutschland 13 Wochen auf Platz 12 der Charts.

Die Single CHICAGO wurde bereits am 21. April 2006, noch vor dem Erscheinen des Albums, veröffentlicht, stieg bis auf Platz 60 der Charts und hielt sich dort 10 Wochen.

Neben der Single wurde auch ein Musikvideo veröffentlicht.

II. Kontext

ext des Songs CHICAGO befasst sich mit dem Thema des Drogenkonsums junger Menschen in Deutschland. Um die Jahrtausendwende nahmen ca. 10 % aller 18- bis 39-jährigen illegale Drogen.

Jährlich kamen zwischen 1000 und 2000 Menschen durch den Konsum ebendieser ums Leben. Ein lyrisches Ich beschreibt in CHICAGO das Leben und die Gefühle eines drogenabhängigen Mädchens, das vermutlich auch als Prostituierte arbeitet, um an Geld für ihre Drogen zu kommen. Es wird erzählt, wie sie regelmäßig versucht, sich aus ihrem Alltag wegzuträumen, und wie sie schließlich an einer Überdosis stirbt.

Die Textzeile “Und wenn dort frisches Zeug durch die Adern fließt” lässt einen eindeutigen Rückschluss auf den Drogenkonsum des Mädchens zu. “Nimmt sie dich mit für eine Nacht” kann als Hinweis auf Prostitution gedeutet werden. Die Überdosis lässt sich in der Zeile “Und diesmal ist sie nicht gekommen, vielleicht hat sie’s nicht gepackt” erkennen und der damit verbundene Tod als Ausweg in “Ich komm nie mehr, ich bin in Chicago”.

III. Analyse

Auffällig am Text ist die ständige Wiederholung und Betonung des Wortes Chicago, das als Traum oder als Metapher für einen Ausweg zu verstehen ist. Der einzige Moment im Text, der die Realität mit ihren Konsequenzen aufzeigt, ist die Bridge. Darin wird ersichtlich, wie gefangen das Mädchen bereits in ihrer problematischen Lebenslage ist. In Cluesos Text könnte man das Wort “Mädchen” auch in Verbindung mit einer Minderjährigen bringen. Drogenkonsum im Zusammenhang mit Minderjährigkeit ist ein brisantes Thema, das laut Statistik durchgehend präsent ist. Insgesamt scheint das harte Thema des Drogenkonsums von Clueso geradezu liebevoll verpackt. Denn neben dem doch nicht ganz offensichtlichen Text, der viel Freiraum für Interpretation gibt, lässt auch die harmonische Struktur keinen direkten Rückschluss auf so ein heikles Thema zu.

CHICAGO ist in einer Verse-Chorus(-Bridge)-Form aufgebaut:

Verse I	Chorus	Verse II	Chorus	Bridge	Verse III	Chorus
A		A		B	A	

Diese Art von Aufbau ist klassisch und entsprechend bei vielen anderen bekannten Songs zu finden.

CHICAGO steht im 4/4 Takt und weist eine achttaktige Grundgliederung auf. Alle Teile, sowohl jeder Verse als auch Chorus und Bridge, sind jeweils 8 Takte lang. Das Tempo ist mit ca. 80 bpm eher langsam, aber auch nicht auffällig. Die Instrumentierung entspricht einer typischen Bandbesetzung von Gitarre, Bass, Schlagzeug, Klavier und Gesang, wobei diese von Beginn des Liedes bis zum Einsatz des ersten Chorus aufgebaut wird. Auffallend ist außerdem das komplette ‘Herunterfahren’ der Band nach der Bridge und der nachfolgende Einsatz des 3. Verse in kleiner Besetzung (nur Gesang und Klavier). Im letzten Chorus hingegen ist wieder die komplette Band zu hören.

Die harmonische Analyse zeigt ebenfalls nur einige wenige Auffälligkeiten. CHICAGO beginnt mit einem

kurzen Intro in D-Dur. Im Verse lässt sich der erklingende D-Dur-Akkord dann als eine Art Tonika heraushören und identifizieren. Der Verse ist sehr einfach aufgebaut und wechselt halbtaktig zwischen G-Dur und D-Dur. Auch der Gesang, der eher als Sprechgesang zu bezeichnen ist, unterstützt diese Einfachheit. Der Chorus, der in e-Moll (II. Stufe) beginnt, der Paralleltonart zu G-Dur, ist gekennzeichnet durch halb- bzw. ganztönige Rückungen. Harmonisch endet er auf A-Dur, der Dominante. Der Gesang lässt sich in diesem Teil eher schon als Melodie bezeichnen und ist geprägt durch die Wiederholungen des Wortes “Chicago”. Der harmonisch auffallendste Teil aber ist die Bridge, die als tonales Zentrum B-Dur hat, eine Hauptmediante von D-Dur. Dadurch entsteht auch das Gefühl eines harmonischen ‘Entrücktseins’, und die Sonderrolle, die die Bridge im Text spielt, wird somit harmonisch nochmals bekräftigt. Diese Ausnahme wird auch durch die Melodie unterstrichen, denn diese spielt sich hier größtenteils im oberen tonalen Bereich des gesamten Liedes ab. Die Bridge endet dann auf C-Dur, der Doppeldominante von B-Dur und verbindend zu D-Dur auf der VII. Stufe.

Der Song endet nicht auf der Tonika, sondern der Subdominante, und hat durch die Septime im Akkord einen offenen Charakter. Dadurch wirkt der Schluss etwas diffus bzw. unklar und verschwommen.

IV. Rezeption

Cluesos Durchbruch gelang ihm 2006 mit dem Album *Weit weg*, das in Deutschland Gold erreichte und auch CHICAGO enthält.

2007 trat Clueso mit der STÜBAphilharmonie aus Jena im Berliner Postbahnhof auf. Dort wurde unter anderem auch CHICAGO in einem Arrangement für Orchester aufgeführt. Diese Zusammenarbeit wurde später auch auf einer DVD den Fans zugänglich gemacht.

KATHARINA JUBELT

Credits

Vocals: Clueso
Guitar: Christoph Bernewitz, Clueso
Bass: Daniel Bätge
Drums: Paul Tetzlaff
Piano: Philipp Milner
Trombone: Christian Kohlhaas
Lyrics: Steer M
Other (song idea): Clueso
Arrangement: Clueso & Band
[illegible]cer: Ralf Christian Mayer
Label: Four music

Recorded: Zughafen Studios Erfurt
Mixed & mastered: Tucan Tonstudio Kornwestheim
Published: 2006
Length: 3:30

Recordings

- Clueso. “Chicago”. On: *Weit weg*, 2006, Four Music, FOR 82876822522, Germany (CD, Album).
- Clueso. *Stadtrandlichter*, 2014, Text und Ton Schallplatten, 8481793, Germany, Austria & Switzerland (CD/Album + DVD V).

References

- Kaiser, Ulrich: “Formbegriffe der Pop- und Rockmusik”. In: Musikanalyse, 7 April 2013. URL: www.musikanalyse.net/tutorials/popformeln [13.06.2017].
- “Clueso”. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Clueso [13.06.2017].
- “Clueso/Diskografie”. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Clueso/Diskografie [13.06.2017].
- “Künstler im Zughafen”. In: Zughafen. URL: http://www.zughafen.de/zughafen-2/kuenstler-im-zughafen/ [13.06.2017].
- “Referenzen”. In: Ralf Christian Mayer’s Tucanstudio. URL: http://www.tucanstudio.de/referenzen.html [13.06.2017].
- “Anzahl der Drogentoten in Deutschland in den Jahren von 2000 bis 2016”. In: Statista (2017). URL: https://de.statista.com/statistik/daten/studie/403/umfrage/todesfaelle-durch-den-konsum-illegaler-drogen/ [13.06.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Katharina Jubelt

Citation

Katharina Jubelt: “Chicago (Clueso)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/chicago, 03/2017.

Print

Deep Purple **1970**

Child in Time

Der Song CHILD IN TIME gilt als prägendes Stück der Rockmusikgeschichte und steht für den Sound der britischen Rockband Deep Purple. Der Einsatz der Hammondorgel, das unübliche, schnelle Schlagzeugspiel, die harten, repetitiven Gitarrenriffs und der teilweise hysterisch-ausufernde Gesang öffneten neue musikalische Sphären und ebneten neuen Genres, wie dem Heavy Metal, den Weg.

I. Entstehungsgeschichte

Geschrieben und erstmalig aufgenommen wurde CHILD IN TIME 1969, als Deep Purple ihr erstes Livealbum *Concerto for Group and Orchestra* aufnahm. Bei einer Probe in einem Gemeindezentrum im Westen Londons spielte der Organist Jon Lord das erst kurz zuvor erschienene Lied “Bombay Calling” von der US-amerikanischen Band It’s a Beautiful Day an. Davon inspiriert schrieb die Band unter der Führung des Sängers Ian Gillan den kurzen, prägnanten Text. Jon Lord an der Orgel, Ritchie Blackmore an der E-Gitarre, Roger Glover am E-Bass und Ian Paice am Schlagzeug, kreierten ihrerseits den instrumentalen Teil des Stücks. Die Rezeption, gerade des Intros des Liedes “Bombay Calling” mit der Akkordfolge Dur-Tonika-Subdominanteparallele (Moll), ist unüberhörbar.

Wesentlich mehr Aufmerksamkeit erhielt der Song als Studioaufnahme auf dem 1970 erschienenen Album *Deep Purple in Rock* unter dem Label Harvest Records. Die einzelnen Lieder des Albums wurden in unterschiedlichen Londoner Tonstudios aufgenommen, CHILD IN TIME in den IBC Studios im Zentrum der Stadt. Das vierte Studioalbum der Band brachte schließlich den internationalen Durchbruch und einen enormen finanziellen Erfolg. In den Vereinigten Staaten und Großbritannien wurde Goldstatus erlangt, in Deutschland erreichte die Platte zudem Platz 1 der Albumcharts. Obwohl CHILD IN TIME von vielen als Kernelement des Albums angesehen wird, wurde der Eröffnungstrack “Speed King” als Single ausgekoppelt.

Nicht zuletzt durch die anschließende 15-monatige Welttournee ab Juli 1970 und der sphärischen, exorbitanten Performance, erlangte CHILD IN TIME großes Ansehen und teilweise überbordende Verehrung bei den Fans. Oft dehnten die Musiker das Stück bis zur Ekstase aus. Der Gitarrist Ritchie Blackmore und der Organist Jon Lord lieferten sich immer wieder spannungsgeladene musikalische Duelle auf der Bühne.

Die damalige Besetzung der Band, oft als Mark-2-Besetzung bezeichnet, mit Ian Gillan, Jon Lord, Ritchie Blackmore, Roger Glover und Ian Paice, gilt als beste und erfolgreichste Besetzung der Bandgeschichte (vgl. Metal1.info 2013).

ntext

Um CHILD IN TIME differenziert einordnen zu können, ist es erforderlich zu berücksichtigen, dass die Band Deep Purple mit einem kommerziellen Hintergrund gegründet wurde. Die Geschäftsleute Tony Edwards, John Coletta und Ron Hire finanzierten die Gründung der Band, nachdem der Drummer Chris Curtis Edwards mit dem Prinzip einer sogenannten Supergroup (Neugründung einer Band mit arrivierten Musiker*innen) überzeugt hatte. Eine 'romantische' Geschichte bezüglich der Gründung von Deep Purple entfällt somit und doch ist es der Band gelungen, Inhalt von Popmusikgeschichtsschreibungen zu werden. "We're as valid as anything by Beethoven", sagte Jon Lord selbstbewusst 1973 in einem Interview mit dem Magazin New Musical Express (NME Magazine 1999). Die Aussage unterstreicht den eigentlichen Charakter der Band. Sie wurde gegründet, um reichweitenstarke Musik zu machen. Die Mitglieder verinnerlichten einen hohen qualitativen Anspruch an den eigenen Sound. Die Authentizitätsfrage nach Inhalt oder Bedeutung der Lieder, gerade im Hinblick auf die Textebene, oder nach einer kulturellen, sogar politischen Haltung spielte bei Deep Purple eine untergeordnete Rolle.

CHILD IN TIME wird immer wieder als Protestsong oder Anti-Kriegssong deklariert. Die Entstehungsgeschichte des Liedes und einige Aussagen der Bandmitglieder relativieren diesen Status teilweise. In einem Interview mit der Deep Purple Appreciation Society spricht Ian Gillan eher von einer Stimmung des Moments bei der Erschaffung des Songs. Das Vermitteln einer klaren Botschaft sozialer, kultureller oder politischer Natur beanspruchte die Band nicht für sich. Nichtsdestotrotz lassen einzelne musikalische Elemente sowie der Songtext, welcher auf subtile Art und Weise die damals allgegenwärtige nukleare Gefahr des Kalten Krieges verarbeitet, Platz für interpretatorischen Spielraum (vgl. Narendra 2002).

III. Analyse

Der Song dauert in der Studioversion 10:18 Minuten und hat eine extreme Variation im Tempo und in der Dynamik. Im 4/4 Takt angelegt, beginnt er mit allen vier Instrumenten; das Schlagzeug begleitet mit den Becken die Hammondorgel und der E-Bass unterstützt die E-Gitarre bei 60 BPM (im Verlauf des Gitarrensolos in der Mitte des Songs steigt das Tempo bis auf 180 BPM). Das Stück hat lediglich drei Akkorde, G, Am und F, die in der Reihenfolge G Am, G Am, F G und wieder G Am gespielt werden. Ritchie Blackmore spielt die Akkorde als sogenannte Powerchords, also ohne Terz.

Das Intro dauert 48 Sekunden. Das dominante Instrument ist die Orgel; der Gesang setzt bei Sekunde 50 ein und wird durch einen doppelten Bass-Drum-Schlag angekündigt. Das lyrische Ich spricht zu einem Kind. Es prophezeit ihm, dass es eine Linie sehen wird, die zwischen Gut und Böse gezeichnet ist. Das lyrische Ich nimmt also Bezug auf etwas, was anscheinend zwei Seiten hat und eine moralische Entscheidung inkludiert. Es beschreibt im weiteren Verlauf einen blinden Mann, der auf die Welt schießt ("See the blind man, shooting at the world"). Es wird ein Bild gezeichnet, welches sich durchaus auf den Kalten Krieg beziehen lässt. Ein Blinder oder jemand, der nichts sehen kann, hat nicht die Kontrolle darüber, was er zerstört, wenn er eine Waffe abfeuert. Der blinde Mann kann in einem metaphorischen Sinne für eine*n Politiker*in stehen, der/die mit dem Gebrauch von Atomwaffen unzählige K[illegible]teralschäden verursacht. Weiterführend könnte man den Text dahingehend auslegen, dass die Macht [illegible]nzelnen, insbesondere die Macht einzelner Politiker*innen kritisiert und in Frage gestellt wird. Der

Text kreist des Weiteren um Themen wie Ohnmacht und Tatenlosigkeit, welche in den schreiartigen Vokalisen von Sänger Ian Gillan ihren klanglichen Ausdruck finden. Das lyrische Ich fordert dazu auf, die Augen zu schließen (“You’d better close your eyes”), den Kopf zu senken (“bow your head”) und auf den Querschläger zu warten (“wait for the ricochet”). Wenn man also noch nicht von umherfliegenden Kugeln getroffen wurde, hat man nur noch die Möglichkeit, ebenfalls zu erblinden und gesenkten Kopfes auf sein Schicksal zu warten.

Die spätere Ikonisierung und Umdeutung von CHILD IN TIME als Rock-Hymne war zum Zeitpunkt der Entstehung nicht beabsichtigt. In dem 2005 erschienenem Buch *Deep Purple, die Geschichte einer Band* sagt Gillan, dass er schockiert war, als er “erfuhr, dass ein Song, der ohne erzählerischen Gehalt geschrieben worden war [und] von Widerstandsgruppen im Untergrund in einigen osteuropäischen Ländern als Hymne übernommen wurde. Es ist für einen Sänger und Songwriter beängstigend, wie viel Einfluss man manchmal hat, ohne es zu wissen” (Sailer 2005: 195).

IV.Rezeption

Deep Purple hat mit CHILD IN TIME einen ‘Klassiker’ der Rockmusik geschaffen, wobei der Bekanntheitsgrad des Liedes über den der Band hinausgeht. Vordere Platzierungen auf unzähligen Bestenlisten unterstreichen die Wichtigkeit des Songs. In den über 50 Jahren seit seiner Entstehung kam der Song in unterschiedlichsten Kontexten zum Einsatz. Unter anderem wurde er in dem Film *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) als musikalische Untermalung von Szenen genutzt, die Demonstrationen, Ausschreitungen und kriegerische Handlungen zeigen. Das bekannteste Cover stammt von Ian Gillan selbst und ist auf seinem Soloalbum “Child in Time” (1976) erschienen. Mit weit über 100 Millionen verkauften Platten gehört Deep Purple zu den erfolgreichsten Rockbands aller Zeiten.

MARIUS DICK

Credits

Guitar: Ritchie Blackmore
Vocals: Ian Gillian
Bass: Roger Glover
Drums: Ian Paice
Organ: Jon Lord
Music/Writer/Songwriting: Ian Gillian, Ritchie Blackmore, Jon Lord, Roger Glover, Ian Paice
Producer: Deep Purple
Label: Harvest Records
Recorded: 1969–1970, IBC Studios London
Released: 1970

Length: 10:18

Recordings

- Deep Purple. “Child In Time”. On: *Deep Purple In Rock,* 1970, Harvest Records, SHVL 777, 1E 062 91442, UK (LP, Album).
- It’s A Beautiful Day. “Bombay Calling”. On: *It’s A Beautiful Day,* 1969, Columbia, CS 9768, US (LP, Album).

Covers

- Ian Gillan Band. “Child In Time”, *Child In Time,* 1976, Polydor, Oyster, 2490 136, UK (LP, Album).
- Yngwie Malmsteen. “Child In Time”, *Inspiration,* 1996, Music For Nations, CDMFNX 200, UK (2xCD, Album).

References

- Dörting, Thorsten: Der Herrscher der Hammond. In: Spiegel Online, 17.07.2012. URL: https://www.spiegel.de/kultur/musik/deep-purple-legende-jon-lord-ist-tot-a-844753.html [30.10.2021].
- Narendra, Kusnur. Ian Gillan, Mumbai, India. 3rd May 2002. In: Mid-Day Newspaper, 03.05.2002. URL: http://deep-purple.net/Review-files/asia2002/mumbai-gillan-interview.htm [30.10.2021].
- NME Magazine. 1970. The Beatles split at last, with McCartney replacing Lennon with Linda…, 21.12.1999. URL: https://www.nme.com/news/music/nme-2437-1389516 [30.10.2021].
- Metal1.info. Deep Purple – die Unverwüstlichen, 06.04.2013. URL: https://www.metal1.info/metal-reviews/deep-purple-history-hits-highlights-68-76-dvd/ [30.10.2021].
- Roth, Jürgen/Sailer, Michael. *Deep Purple, die Geschichte einer Band*. Hannibal 2005.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Marius Dick

Citation

Marius Dick: “Child in Time (Deep Purple)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/child-in-time, 11/2024.

James Brown & The James Brown Orchestra **1967**

Cold Sweat

Um einer neuen Generation von Hörern zu entsprechen, veränderte James Brown Mitte der 1960er Jahre seine Musik hin zu einem polyrhythmischen Zusammenspiel kurzer, perkussiver Riffs und Patternmodelle. In COLD SWEAT ist dieser Stil, der sich als Reafrikanisierung seiner Musik interpretieren lässt (Pfleiderer 2014: 161), erstmals voll entwickelt. Der Song gilt als Sternstunde der Funk Music, welche die Black Popular Music für Jahrzehnte beeinflussen sollte. Obwohl ohne explizite Botschaft, bereitet der Song auch der Parteinahme Browns für die Ziele der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung (“Say It Loud, I’m Black I’m Proud”, 1968) musikalisch den Weg.

I. Entstehungsgeschichte

COLD SWEAT wurde an einem Nachmittag im Mai 1967 quasi aufführungsartig mit nur einem Mikrophon ohne Schnitt oder die Hinzufügung weiterer Tonspuren in den King Studios in Cincinnati, Ohio aufgenommen. Brown griff dazu auf den Text der R&B-Ballade “I Don’t Care” zurück, die er bereits 1962 aufgenommen hatte und die 1964 als B-Seite einer Promo-Single erschienen war. Musikalisch erinnert wenig an die Vorlage mit ihrer konventionellen 12taktigen Bluesform. Entsprechend der damaligen Praxis Browns und seiner Band, entstand vielmehr während der Probe für die Aufnahme eine neue musikalische Basis, in enger Zusammenarbeit zwischen ihm und der Band. Browns damaliger Bandleader, Alfred ‘Pee Wee’ Ellis, firmiert auf der Single als Co-Autor des Songs. Wie dieser berichtete, ließ er sich für die neue Bass-Linie von Miles Davis’ “So What” inspirieren, aus der Brown und die Band die Patternmodelle und Bläser-Riffs von COLD SWEAT entwickelten (Down Beat 2007). Von der Probe zur fertigen Aufnahme dauerte es nur wenige Stunden. Die weitere Geschichte des Songs ist dagegen vergleichsweise kompliziert. Sie beginnt mit einer zweiteiligen, auf knapp unter drei bzw. knapp vier Minuten gekürzten Fassung der aus dieser Session resultierenden Aufnahme, die als COLD SWEAT PT. 1 & 2 auf der A- und B-Seite der Single King Records 6110 im Juli 1967 in den USA veröffentlicht wurde (auf der in Deutschland im selben Jahr erschienen Single fehlte dagegen der zweite Teil). Als Songwriter sind Brown und Ellis angegeben, die Band firmiert als The Famous Flames, obwohl von der Besetzung der Band um Bobby Bird und Bobby Bennett, mit der Brown viele Jahre aufgetreten war und bahnbrechende Aufnahmen wie *Live at the Apollo* veröffentlicht hatte, niemand mehr an der Produktion beteiligt war. Nur einen Monat später erschien in den USA eine 7:24 Minuten und damit fast 40 Sekunden längere Version als Titelsong und erste Nummer von Browns Album *Cold Sweat*. Auch sie endet mit einem Fade Out, lässt also den Schluss zu, dass die eigentliche Aufnahme noch länger war. Der Albumversion fügte Brown im darauffolgenden Jahr eine 6:05 Minuten lange Live-Fassung hinzu, die er auf dem Album *Live at the Apollo, Volume II* veröffentlichte. Nur ein Jahr später nahm er den Song für das Album *Gettin‘ Down to It* (1969), das er mit dem Dee Felice Trio einspielte, erneut auf. 1972 schließlich entstand, mit deutlich [illegible]er Besetzung, eine weitere, 2:55 dauernde Neuaufnahme für das Album *Get On the Good Foot*, an [illegible]eben Brown auch die Arrangeure Dave Matthews und Sammy Lowe beteiligt waren. Im selben Jahr

fand diese Version Eingang in das Polydor-Album J*ames Brown Soul Classics*. Im Netz und auf den Streaming-Diensten kursieren heute vorwiegend der erste Teil der Single von 1967 sowie die 1967er Albumversion.

II. Kontext

Die populäre afroamerikanische Musik der USA nahm Ende der 1960er Jahre zunehmend Stellung zu den sozialen und politischen Veränderungen, die der Kampf des Civil Rights Movements (CRM) seit Mitte der 1950er Jahre ausgelöst hatte. Im Zuge der Enttäuschungen und Rückschritte nach 1963, dem Jahre des Höhepunkts der Bürgerrechtsbewegung und dem 'March On Washington', formulierten immer mehr schwarze Acts Black-Power-Botschaften und appellierten so mit kämpferischen Songs an das afroamerikanische Selbstbewusstsein. James Brown kam hier eine Schlüsselfunktion zu. Mit enormem Ehrgeiz und großer Disziplin entwickelte er sich im Laufe der 1960er Jahre zu einem einflussreichen, wenn auch widersprüchlichen Musiker. Brown pflegt Kontakte zum Weißen Haus und trat vor US-Truppen in Vietnam auf, sang zugleich aber in seinem Black-Power-Song "Say It Loud, I'm Black, I'm Proud" (1968) mit unerhörter Direktheit vom schwarzen Kampf in einer weißen Gesellschaft. Brown schuf damit das vielleicht griffigste Motto des neuen Black Pride. Auch wenn COLD SWEAT von einer leidenschaftlich begehrten Frau statt vom Kampf um Bürgerrechte handelte, führte der Sound des Songs, mit dem Brown die Zusammengehörigkeit der Nachkommen aus Afrika verschleppter Sklav*innen beschwor, auf direktem Wege zur ein Jahr später veröffentlichten CRM-Hymne "Say It Loud, I'm Black I'm Proud" (Ward 1998).

III. Analyse

Der Übergang zum Funk war für Brown und seine Band verbunden mit der Konzentration auf den Rhythmus als zentralem musikalischen Geschehen. "I had discovered that my strength was not in the horns, it was in the rhythm. I was hearing everything, even the guitars, like they were drums. I had found out how to make it happen", fasste es Brown später selbst in Worte (zitiert bei Ripani 2006: 89). Der repetitive Charakter der neuen, hoch energetischen Funk-Music erlaubte zugleich eine strukturelle Offenheit, in der Brown formale Übergänge oder Soli spontan ankündigen konnte. Harmonik und Melodik verloren dagegen an Bedeutung. Die Strophe von COLD SWEAT besteht aus einem Akkord, nur in der Bridge wechselt die Band auf die IV. Stufe. Im zweitaktigen Patternmodell der Rhythmusgruppe verbindet sich das Riff der ersten Gitarre mit den Scratches der zweiten, dem Bass-Pattern und den Drums zu einer polyrhythmischen Textur, die mit ihren komplementär ineinander verzahnten Ebenen als prototypisch für den Funk gelten darf (Danielsen 2006: 84, Pfleiderer 2006: 294f., Ripani 2006: 92). Auch die Lead-Vocals fügen sich in das Akzentmuster dieses Modells ein und lassen Brown zum rufenden, schreienden und stöhnenden "Master drummer" (Danielsen 2006: 82) werden. Stärker noch als in den vorausgehenden Songs "Out of Sight" (1964) und "Papa's Got A Brand New Bag" (1965), und spätere Songs wie "Superbad" (1970) vorwegnehmend, dominieren kurze Rufe und Schreie sowie eine Vielzahl nichtsprachlicher vokaler Äußerungen, die den Songtext kommentieren und bekräftigen (Brackett 1995). Lassen sich scharf akzentuierte Ausrufe wie "Ha" und "ooh", parolenartige Statements ("help!", "give it") und gesprochene Passagen unterscheiden, in denen sich Brown an die Band wendet und Kommandos

gibt. Scharfe Shouts markieren Übergänge zwischen den Formteilen. Wenn Brown überhaupt singt, beschränkt er sich auf kurze Motive, die, wie das einleitende “I don’t care”, auf bluestonalem Material mit als Glissando ausgeführten Terzen und Quinten basieren. Am Schluss folgt ein Schrei dem anderen, mit zunehmender Tonhöhe, wachsender Rauheit und einer Intensität, die in dieser Form auch in der Musik von James Brown ihresgleichen sucht (Bielefeldt 2023).

IV. Rezeption

James Brown war schon vor COLD SWEAT dabei, sich zum einflussreichsten R&B-Musiker der 1960er Jahre in den USA zu entwickeln (Ripani 2006). Neben seiner Musik und seinem legendären Geschäftssinn war dafür auch eine wirkungsvolle Auftritts-Konzeption verantwortlich, die eine gemeinschaftsstiftende, die afroamerikanische Identität bestätigende bzw. erzeugende ‘Soul Experience’ zum Ziel hatte. Brown realisiert sie mit den Mitteln hoch energetischer Selbstbehauptung: Im Zentrum seiner Shows standen die Bühnenfigur des Selbstbewusstsein predigenden Athleten, ausgedehnte Interaktionen mit dem Publikum sowie eingestreute Tanzeinlagen, Wrestler-Posen und Ankündigungen im Stil eines Boxers. Damit griff Browns Bühnenpersona die Prediger-/Sänger-Tradition der Gospelmusik auf und überschrieb sie mit sportlichen Attributen. In diesem Kontext wurde COLD SWEAT zu einem Nr. 1-Hit in den R&B-Single-Charts 1967, in den Pop Charts reichte es zu Platz sieben. Musikalisch wurde COLD SWEAT zur Blaupause für nachfolgende, Pattern- bzw. Loop-orientierte Stile von Hiphop, House, Techno und Drum’n’Bass bis hin zu Dub Step. Ende der 1980er Jahre machte der Song als Sample im Hiphop Karriere, zu den namhaften Acts, die Ausschnitte des Song in ihren Beats verarbeiteten, gehören Public Enemy, Ice Cube, Ultramagnetic MC, MC Hammer und DJ Jazzy Jeff & The Fresh Prince. Auch Akteure aus Techno und Electronica wie Marusha oder Aphex Twin verwendeten Teile der Aufnahme in ihren Tracks. Die Anzahl von Coverversionen des gesamten Songs ist dagegen eher überschaubar. 2016 wurde COLD SWEAT in die ‘Grammy Hall of Fame’ aufgenommen.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals: James Brown
Trumpet: Waymon Reed, Joe Dupars
Trombone: Levi Rasbury
Alto sax: Alfred ‘Pee Wee’ Ellis
Tenor sax: Maceo Parker, Eldee Williams
Baritone sax. Clair Pinckney
Guitar: Jimmy Nolen, Alphonso ‘Country’ Kellum
Bass: Bernard Odum
Drums: Clyde Stubblefield
Writer/Songwriting: James Brown, Alfred Ellis

Producer: James Brown
Label: King Records
Recorded: May 1967
Published: July 1967
Length: 2:54 / 7:30 (album version)

Recordings

- James Brown & The Famous Flames. “Cold Sweat Pt. 1 & 2”. 1967, King Records 45-6110, USA, 7” Single.
- James Brown & The Famous Flames. “Cold Sweat”. On: *Cold Sweat*, 1967, King Records 1020, USA, LP.
- James Brown. “Cold Sweat”. Auf: *Live At the Apollo Volume II*, 1968, King Records KS-12-1022, USA, 2xLP.
- James Brown. “Cold Sweat”. Auf: *Gettin‘ Down to It*, 1969, King Records KSD 1051, USA, LP.
- James Brown. “Cold Sweat”. Auf: *Get On the Good Foot*, 1972, Polydor PD-2-3004, 2675 049, USA. 2xLP-Album.
- James Brown. “Cold Sweat”. Auf: J*ames Brown Soul Classics*, 1972, Polydor 2391 037, USA, LP.
- James Brown. “Tell Me What You’re Gonna Do / I Don’t Care”. 1964, King Records 45-5922, USA, 7” Single, Promo.
- James Brown. *Live at the Apollo* 1963, King Records 826, USA, LP.
- James Brown. “Out Of Sight / Maybe The Last Time”. 1964, Smash Records S-1919, USA, 7” Single 45 rpm.
- James Brown. “Papa’s Got A Brand New Bag”. 1965, King Records 45-5999, USA, 7” Single.
- James Brown. “Say It Loud, I’m Black I’m Proud Pt. 1/2”. 1968, King Records 45-6187, USA, 7” Single.
- James Brown. “Super Bad Pt. 1&2 / Pt. 3”, 1970, King Records 45-6329, USA, 7” Single.
- Miles Davis. “So What”. On: *Miles Davis AT Carnegie Hall*, 1962, Columbia CL 1812, USA, LP.

Covers

- El Klan, “Cold Sweat”. Auf: Love Is Swedish Thing, 1968, SWELP 65, Sweden. LP.
- Mongo Santamaria, “Cold Sweat”. Auf: Mongo Santamaria’s Grandes Exitos, 1970, CBS S 641141970, Spain. LP.
- Black Pearl, “Cold Sweat”. Auf: Live, 1970, Prophesy Records PR-S 1001, 1970, USA. LP.
- Bernard Purdie, “Cold Sweat”. Auf: Purdie Good!, 1971, Prestige PRST 10013, USA, 1971. LP.
- Boneshakers, “Cold Sweat”. Auf: Book Of Spells, 1997, Pointblank 7243 8 42789 2 2, USA, 1997. CD.
- Maceo Parker, “Cold Sweat”. Auf: Maceo (Soundtrack), 1994, Minor Music MM 1046, Germany. 2xLP.
- Grand Wazoo, “Cold Sweat”. Auf. Grand Wazoo – The Band Of 1000 Dances, 2006, Not On Label Barcode 634479418402, 2006, Australia, CD.

- Thunder Chicken, “Cold Sweat”. Auf: Thunder Chicken, 2001, Desco Records DSCD 006, USA. CD.

References

- Bielefeldt, Christian: Cold Sweat. Rufe und Schreie in afroamerikanischen Stilen populärer Musik (working title). In: *Handbuch Popgesang.* Ed. by Tilo Hähnel. Lilienthal 2023 (in progress).
- Brackett, David: James Brown’s ‘Superbad’ and the double-voiced utterance. In: *Interpreting popular music.* Ed. By David Brackett. Cambridge 1995, 122–140.
  Brown, James/Tucker, Bruce: *James Brown: The Godfather of Soul*. New York 1986.
- Danielsen, Anne: *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown 2006.
- Cohen, Aaron: James Brown’s Musicians Reflect On His Legacy. In: *Down Beat* (Februar 2007).
- Pfleiderer, Martin*: Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik.* Bielefeld 2006.
- Pfleiderer, Martin: Say it loud – I’m black I’m proud. Soul und Funk zwischen politischem Engagement und Cross-over. In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven.* Ed. by Ralf v. Appen, Nils Grosch, Martin Pfleiderer. Laaber 2014, 154–164.
- Ripani, Richard J.: *The New Blues Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950–1999.* Jackson, MS, 2006.
- Ward, Brian: *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations.* Berkeley 1998.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Cold Sweat (James Brown & The James Brown Orchestra)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/cold-sweat, 03/2023.

Print

Pink Floyd **1979**

Comfortably Numb

1965 gegründet, entwickelten sich Pink Floyd zu einer der einflussreichsten Bands der Rockmusikgeschichte. Mit ihren psychedelischen Klangwelten und Soundexperimenten gelten sie in vielerlei Hinsicht als musikalische Pioniere. Mit dem Album *The Dark Side of the Moon* gelangte die Band 1973 zu Welterfolg, der sich mit Alben wie *Wish You Were Here* (1975) und *The Wall* (1979), auf dem COMFORTABLY NUMB enthalten ist, fortsetzte.

I. Entstehungsgeschichte

Die Zeit rund um die Entstehung des Albums am Ende der 1970er Jahre war allgemein von schweren Zerwürfnissen innerhalb der Band geprägt. Bassist Roger Waters, zunehmend erzürnt über die Trägheit und Einfallslosigkeit seiner Musikerkollegen, legte der Band im Frühjahr 1979 ein Konzept für zwei Alben vor, darunter auch ein Projekt namens *The Wall*, wofür er die Songs bereits geschrieben hatte. Ein Song, der später auf dem Album zu einem musikalischen Glanzstück werden sollte, war noch nicht unter den von Waters vorgefertigten Demos: COMFORTABLY NUMB. Der Song entsprang der Feder von Gitarrist David Gilmour und wurde nachträglich mit einem von Waters geschriebenen Text zu den bestehenden Songs hinzugefügt. Über die genaue Urheberschaft herrscht bis heute Uneinigkeit zwischen den beiden Musikern.

Neben bandinternen Querelen spielte auch Geld während des Aufnahmeprozesses eine große Rolle, da eine Investmentfirma das Vermögen der Band verspekuliert hatte. So wurden etwa die Gehälter der Produzenten James Guthrie und Bob Ezrin so gering wie möglich gehalten; die Musiker selbst, namentlich Waters, Gilmour und Mason, übernahmen Teile der Produktionskosten. Roger Waters zeichnete nicht nur für das Konzept und Songwriting verantwortlich, er leitete auch die Produktion und Vermarktung des Albums in gleichsam diktatorischer Manier und feuerte und engagierte Mitarbeiter respektive Mitmusiker einzig nach dem Kriterium der Zuträglichkeit für das Projekt. So fiel unter anderem Keyboarder und Gründungsmitglied Richard Wright seinem diktatorischen Gebaren zum Opfer und verließ die Band im Laufe der Aufnahmen.

Von Anfang an plante Waters eine aufwendige Liveshow sowie einen Film zum Album zu produzieren. Was zunächst als theaterhafte Inszenierung auf den Konzerten mit Roger Waters als Hauptdarsteller geplant war und durch Livemitschnitte zu einem Film zusammengefügt werden sollte, erwies sich in der Form als nicht umsetzbar.

Kennzeichnend für die Bühnenshow (inszeniert von Mark Fisher und Jonathan Park) war, dass die Band hinter einer Mauer verschwand, die Stein um Stein errichtet wurde. Gerald Scarfe, der bereits das Artwork f[illegible]s Albumcover übernommen hatte, steuerte Animationen bei, die während der Show auf die Mauer [illegible]ert wurden. Teile von Scarfes Animationen flossen in den nachträglich zum Album gedrehten Film,

für welchen Roger Waters das Drehbuch schrieb, Alan Parker Regie führte und Bob Geldof die Hauptrolle übernahm. Einige Songs wurden eigens für den Dreh überarbeitet, so ergänzte beispielsweise der Filmmusikkomponist Michael Kamen, der schon für die Streicherarrangements auf *The Wall* verantwortlich war, einige Stücke.

II. Kontext

COMFORTABLY NUMB, wie auch das gesamte Album, sind stark autobiografisch geprägt. Waters schildert das Heranwachsen des Jungen Pink in einer vaterlosen, von mütterlicher und pädagogischer Autorität geprägten Nachkriegszeit, welche das Individuum in faschistoider Manier erstickt. Aus dem Jungen Pink wird ein Rockstar, der sich wahnhaften Allmachtsfantasien und Drogenexzessen hingibt und eine mentale Mauer errichtet, hinter der er sich von seiner Umwelt und der Realität entfernt sowie entfremdet. In der Figur des Rockstars verarbeitet Waters Erfahrungen seiner eigenen Karriere als Musiker in einem kräfteraubenden und “kalten” Showgeschäft. Speziell in COMFORTABLY NUMB verweist er auf eine biografische Begebenheit, als er nämlich trotz schlechter körperlicher Verfassung von seinem Management und Medizinern überredet wurde, Konzerte zu spielen, um etwaige finanzielle Einbußen zu vermeiden.

III. Analyse

Geht man nach dem Film-Plot, lässt sich Folgendes über die narrative Verankerung des Songs sagen: Der Rockstar Pink hat sich nach einem psychotischen Aus- und Zusammenbruch in seinem Zimmer eingeschlossen und befindet sich in einem komatösen Zustand, in welchem er sich an Szenen aus seiner Kindheit erinnert. Durch das Erscheinen seines Managements und eines Arztes, der ihn “bühnentauglich” spritzen soll, werden diese Erinnerungen unterbrochen und Pinks Geist oszilliert während des Songs zwischen innerer und äußerer Welt, zwischen Erinnerung und Gegenwart, vor und hinter der Mauer. Diese Spannung zwischen innerer und äußerer Welt wird kompositorisch in einem Dialog zwischen dem Arzt und Pink umgesetzt. In diesem Punkt bildet COMFORTABLY NUMB eine Ausnahme auf *The Wall*, das insgesamt stark subjektiv geprägt ist und kaum eine andere Erzählposition als die der Hauptfigur zulässt.

Die Rolle des Arztes übernimmt Roger Waters, dessen dezent krächzende Stimme in den Strophen versucht, in Pinks Bewusstsein zu vorzudringen. Waters melodramatischer Gesang in h-Moll wirkt bedrohlich, fast hinterhältig und versinnbildlicht Pinks Abneigung gegen die äußere Welt und das Showgeschäft. Der Arzt versucht herauszufinden, wo der Schmerz sitzt, um ihn betäuben zu können. Jedoch ist Pinks Leiden nicht physischer Natur, und der Schmerz, den der Arzt meint, ist Pinks Versuch, sich in seiner Isolation zu einem Ganzen, einer stabilen Persönlichkeit zusammenzufügen. Die vermeintliche Hilfe, das Zurückholen in die äußere Welt wird seine Abneigung verstärken und den Wunsch nach Rückzug hinter die eigene Mauer bekräftigen. Im Refrain antwortet Pink dem Arzt schließlich: “There is no pain you are receding …”; im Weiteren versucht er seinen Geisteszustand zu erklären. Pinks Rolle in dem Song fällt David Gilmour zu, dessen raue, aber hohe Stimme nicht nur einen Kontrast zu Waters bildet, sondern gleichsam in den Kontext eines fantastischen Geisteszustands passt. So wechselt das

tonale Zentrum des Stückes im Refrain vom eher düsteren h-Moll nach D-Dur, welches durch seinen “helleren” Charakter in den nostalgischen und verträumten Kontext von Pinks Kindheitserinnerungen passt (herbeigeführt wird dieser musikalische Ausdruckscharakter zudem durch die sanften, ostinaten Streicherfiguren). Pink bringt seine Isolation bildreich zum Ausdruck, wenn er dem Arzt erklärt “You are only coming through in waves”, wie “distant ship, smoke on the horizon”. Alles Wahrgenommene liegt in weiter Ferne, entweder wie der Dampf eines entfernten Schiffes oder aber wie Pink als ebendieses Schiff, welches sich dahintreibend von allem wahrnehmbaren Äußeren entfernt. Weiter versucht er dem Arzt, aber wohl auch sich selbst, seinen Zustand zu erklären. Wie in einem schweren Fieber, das er als Kind hatte, fühlen sich seine Hände nun genauso geschwollen an wie damals. In dieser Erinnerung an das kindliche Krankheitsgefühl, das er nun als erwachsener Mensch wieder empfindet, liegt eine große Hilflosigkeit, wodurch er sich immer mehr hinter seine schutzgebende Mauer zurückzieht. Dieser kindliche Zustand konkretisiert sich außerdem im Unvermögen, sich artikulieren und seinen Zustand verständlich machen zu können: “I can’t explain, you would not understand / This is not how I am”. Unter Drogeneinfluss, in Erinnerungen und Visionen zurückgezogen, hat er schließlich einen Zustand erreicht, in dem er sich “angenehm taub” fühlt.

Nach dem Refrain setzt das erste von zwei Gitarrensoli ein, das sich in die songpoetische Atmosphäre eines milden, fantastischen Zustands eingliedert. Es wirkt wie ein Sich-Hingeben in diesen Zustand, der mit dem wiederholten, sich selbst versichernden Satz “I have become comfortably numb” beendet wird.

Nach dem Gitarrensolo setzt die zweite Strophe ein, in der der Arzt Pink eine “kleine Spritze” (“little pinprick”) verabreicht, etwas, was ihn aus seinem komatösen Zustand holen und auf die Bühne bringen soll. Während Pink zum Konzert gezerrt wird (“Come on, it’s time to go”), setzt der Refrain abermals ein. Wieder singt Pink von seiner entfernten Wahrnehmung. Im zweiten Teil dieses Refrains offenbart er eine weitere Kindheitserinnerung: “When I was a child / I caught a fleeting glimpse”. Was dieser flüchtige Blick gewesen sein könnte, bleibt offen. Die Aussage ist hier, dass dieser kindliche, fantastische Zustand nicht mehr besteht, da Pink nun erwachsen und der Traum seiner Kindheit, woraus auch immer er bestanden hat, vergangen ist.

Nach dem zweiten Refrain setzt auch das zweite Gitarrensolo ein, das in seiner Grundstimmung deutlich düsterer und schroffer als das erste ist (gespielt in h-Moll bzw. auf der Akkordfolge der Strophen). Dramaturgisch gesehen wird Pinks Zurückgleiten in die wirkliche Welt und sein sich parallel verschlechternder Geisteszustand dargestellt. Er wird in Richtung Konzert gezerrt, in dessen Zuge sich sein Selbstbild als faschistischer Agitator zeigt.

IV. Rezeption

COMFORTABLY NUMB gilt vielen als einer der bedeutendsten Pink-Floyd-Songs. Das hängt vor allem mit der Koproduktion von Roger Waters und David Gilmour zusammen, die dem Song jeweils ihren Stil verliehen und dadurch die prägnantesten Merkmale und auch Gegensätze von Pink-Floyd-Kompositionen in einem Werk vereinen. Gilmours verträumte und gleichsam mystische Komposition, die zugänglicher t als die übrigen Stücke des Albums, wird von Waters nachdenklichen und zum Teil schroffen Lyrics in das Konzept des Albums integriert.

Der Song rangiert auf der Liste der 500 besten Songs aller Zeiten (500 Greatest Songs of All Time), veröffentlicht durch den Rolling Stone, auf Platz 321. The Wall ist das bis heute meistverkaufte Doppelalbum aller Zeiten und rangiert im Rolling Stone auf Platz 87 der 500 besten Alben aller Zeiten (500 Greatest Albums of All Time). Das zweite Gitarren-Solo wurde vom Magazin Guitar World auf Platz 4 der 100 besten Gitarrensoli gewählt.

EMANUEL WINKLER

Credits

Gesang: Roger Waters, David Gilmour
Gitarre: David Gilmour
Bass: Roger Waters
Keyboard: Bob Ezrin
Schlagzeug: Nick Mason
Orchesterarrangements: Michael Kamen
Text: Roger Waters
Musik: David Gilmour
Produzenten: Roger Waters, David Gilmour, Nick Mason, Bob Ezrin, James Guthrie
Aufnahmen: April bis November 1979
Label: Columbia

Recordings

- Pink Floyd. “Comfortably Numb”. On: *The Wall,* 1979, Columbia, PC2 36183, US (2xVinyl/Album).
- Pink Floyd. “Comfortably Numb”. On: *Delicate Sound of Thunder*, Columbia, C2K 44484, US, 1988 (2xCD/Album).
- Pink Floyd. “Comfortably Numb”. On: *Pulse*, Columbia, C2K 67065, US, 1995 (2xCD/Album).

References

- Anonym: “500 Greatest Songs of All Time”. In: Rolling Stone, 11.12.2003. https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/pink-floyd-comfortably-numb-44327/ [29.04.2021].
- Anonym: “500 Greatest Albums of All Time”. In: Rolling Stone, 31.05.2009. https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/pink-floyd-the-wall-152799/ [29.04.2021].
- Manning, Toby: *Rough Guide Pink Floyd. Die Geschichte, die Musik, der Sound.* Königswinter: Heel

2008.
- Schaffner, Nicholas: *Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone.* Höfen: Verlagsgruppe Koch 2004.

Films

- *The Wall.* Regie: Alan Parker, 1979, SMV Enterprises (DVD).

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Emanuel Winkler

Citation

Emanuel Winkler: “Comfortably Numb (Pink Floyd)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/comfortably-numb/, 07/2021.

Print

Bob Marley & The Wailers **1972**

Concrete Jungle

CONCRETE JUNGLE ist der erste Song auf dem 1972 veröffentlichten Album *Catch a Fire* von Bob Marley & The Wailers. Diesem Album wird eine maßgebliche Rolle im Kontext der Internationalisierung des jamaikanischen Reggaes und des weltweiten Erfolgs Bob Marleys in den 1970er Jahren zugeschrieben.

I. Entstehungsgeschichte

Bob Marley stand als einer der drei Lead-Sänger neben Peter Tosh und Bunny Livingston im Zentrum der 1963 gegründeten jamaikanischen Band The Wailers. Die Formation versuchte bereits 1971 auf dem Musikmarkt Großbritanniens Fuß zu fassen und veröffentlichte bei CBS die Single “Reggae on Broadway”. Obwohl die Veröffentlichung nicht den gewünschten Erfolg nach sich zog, begann die Formation unter der Ägide des Produzenten Lee “Scratch” Perry, Songs für eine Album-Veröffentlichung bei CBS zu erarbeiten. Unter anderem entstand in dieser Phase CONCRETE JUNGLE. Alsbald machte die Gruppe die Bekanntschaft des Produzenten Chris Blackwell und entschloss sich aufgrund des vernehmbaren Desinteresses vonseiten der CBS für eine Zusammenarbeit mit dessen Label Island Records. CONCRETE JUNGLE erschien im Dezember 1972 auf dem Album *Catch a Fire* in Großbritannien und gehörte zu den älteren und überarbeiteten Songs, die neben neu und speziell für die Albumproduktion erarbeiteten Kompositionen für die LP verwendet wurden (vgl. Wynands 1995: 123-127).

II. Kontext

In der einschlägigen Literatur wird das Jahr 1972 hinsichtlich der weltweiten Wahrnehmung und Verbreitung des Reggaes als einschneidende Zäsur betrachtet (vgl. Chen/O’Brien Chang 1998: 48). Denn den Ansprüchen des internationalen Marktes schien die Musik zu dieser Zeit nicht gerecht werden zu können, Reggae galt insbesondere unter Fans und Produzenten der Rockmusik als minderwertig und im direkten Vergleich mit den dortigen Produktionsstandards als nicht konkurrenzfähig. Einen zentralen Beitrag zur differenzierteren Wahrnehmung Jamaikas und der dortigen Musikkultur leistete 1972 der gezielt für nichtjamaikanische Rezipienten produzierte Film *The Harder They Come* mit Sänger Jimmy Cliff in der Hauptrolle. Erstmals wurde es einem breiten Publikum außerhalb der Karibik ermöglicht, Einblicke sowohl in die sozialen Verhältnisse Jamaikas als auch in die Mechanismen der dortigen Musikindustrie zu gewinnen (vgl. ebd.). Das im selben Jahr veröffentlichte Album *Catch a Fire* stach schließlich hinsichtlich des Klangbilds und der Produktionsabläufe aus der Masse bisheriger Reggae-Veröffentlichungen heraus, wofür Chris Blackwell maßgeblich verantwortlich zeichnete. Dieser hatte [illegible]s in den 1960er-Jahren jamaikanische Künstler in Großbritannien zu kommerziellen Erfolgen [illegible]t, sich infolge sinkender Verkaufszahlen aber auf Interpreten der Rockmusik wie Jethro Tull und

Emerson, Lake and Palmer konzentriert. Nach eigener Aussage verfolgte Blackwell das Ziel, Reggae mithilfe der Wailers als international anerkannten Musikstil zu etablieren, der auch für das Rock-Publikum interessant sein sollte. Für den Labelchef und Produzenten waren drei Aspekte von maßgeblicher Bedeutung für die Umsetzung dieses Vorhabens: Erstens sollten The Wailers in Rock-Band-Besetzung mit Frontmann präsentiert werden; Bob Marley war für diese Rolle vorgesehen. Zweitens sollte ein für sich stehendes Album produziert werden, nachdem jamaikanische Musiker sich häufig auf die Produktion von Singles konzentriert hatten. Drittens sollte der als 'ungeschliffen' aufgefasste Reggae-Sound mittels moderner Aufnahme- und Produktionstechnik sowie mithilfe von Studiomusikern modifiziert werden, angestrebt wurde eine Anpassung an die Klangideale der international erfolgreichen Rockmusik der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre (vgl. Jones 1988: 62 f.). Nachdem die Aufnahmen des Rohmaterials auf Jamaika abgeschlossen waren und das Resultat Chris Blackwell zufriedengestellt hatte, gingen Mix und Mastering in London vonstatten. Zahlreiche Overdubs wurden von Musikern beigesteuert, die für gewöhnlich an Rock-Produktionen beteiligt waren und über keine Reggae-Erfahrung verfügten: Organist Tyrone Downie, Tabla-Spieler Chris Karan und Gitarrist Wayne Perkins, der unter anderem ein Solo für CONCRETE JUNGLE aufnahm (vgl. Barrow/Dalton 1997: 131). Analog zu diesen Modifikationen hinsichtlich Band-Konzept und Klangbild äußerte sich auch in der Covergestaltung des Albums eine Hinwendung zur zeitgenössischen populären Musik. Passend zum Titel *Catch a Fire* war die Hülle der LP einem überdimensionalen Zippo-Feuerzeug nachempfunden; dieses musste aufgeklappt werden, um die Schallplatte entnehmen zu können. Das von Rod Dyer entworfene Cover orientierte sich an experimentellen Designs der Zeit, vor allem am *Sticky Fingers*-Cover der Rolling Stones mit Reißverschluss und an der abziehbaren Banane auf der Hülle der Velvet Underground-LP *The Velvet Underground & Nico,* jeweils gestaltet von Andy Warhol. Zuvor fanden sich auf jamaikanischen Plattencovern oftmals Darstellungen, die das Exotische und Fremdartige in der Außenwahrnehmung der Karibikinsel und der dortigen Musik betonten. Die aufwendig herzustellende, teure und auch unpraktische Hülle von *Catch a Fire* wurde später durch ein Coverfoto ersetzt, das Bob Marley beim Konsum eines Joints zeigt. Auf diesem Wege wurde einerseits eine stereotype Assoziation mit jamaikanischer Popmusik nachhaltig geprägt, andererseits Bob Marley als Aushängeschild der Gruppe präsentiert und durch die rebellisch anmutende Pose für ein jugendliches Rock-Publikum interessant gemacht (vgl. Alleyne 2009: 53 f.). Die gezielt vollzogene und multidimensionale Neujustierung des Reggaes wurde durchaus als solche erkannt und das intendierte, auf internationale Wirksamkeit ausgerichtete Gesamtbild wohlwollend kommentiert. Bekanntheit erlangte folgender Auszug aus einem Kommentar des jamaikanischen Dichters Linton Kwesi Johnson zum Klang des Albums *Catch a Fire*: "[…] a whole new style of Jamaican music has come into being. It has a different character, a different sound […] what I can only describe as 'International Reggae'. It incorporates international elements from popular music: rock and soul, blues and funk. These elements facilitated a breakthrough on the international market" (zit. nach Chen/O'Brien Chang 1998: 49). Als Eröffnungstrack nimmt CONCRETE JUNGLE eine zentrale Rolle auf diesem Album ein und bietet die Möglichkeit, Merkmale des "International Reggae" analytisch in den Blick zu nehmen.

III. Analyse

;RETE JUNGLE steht in e-Moll, weist ein Tempo von ca. 95 bpm und eine Dauer von 4:13 Minuten auт. Der Song beginnt mit einem instrumentalen Intro, an das sich Strophe und Refrain anschließen.

Diese beiden Formteile werden jeweils einmal wiederholt, es folgen ein Gitarrensolo und zum Ende des Songs zweimal der Refrain. Der ‚internationalisierte' Reggae-Sound lässt sich zunächst in Bezug auf die Instrumentierung aufgreifen. Die erwähnten Overdubs treten auffällig hervor, denn die zu hörenden Spuren übersteigen die Anzahl der in einer Reggae-Formation zumal in den frühen 1970er-Jahren üblicherweise agierenden Instrumentalisten. Im Intro des Songs ist die Bassdrum des Schlagzeugs zu hören, die lediglich die Grundschläge akzentuiert. Diese Spielweise ist für den frühen Roots Reggae sehr unüblich und an Gestaltungsweisen des Rock orientiert. Hinzu treten eine Orgel, die überwiegend Haltetöne beisteuert, verschiedene Clavinet-Einwürfe, vereinzelte Akzente des Basses und vier Gitarrenspuren. Zwei der Gitarren werden im Clean-Sound gespielt, die verbleibenden zwei Spuren sind mit leichter Verzerrung und deutlich hörbarem Hall belegt. Die verschiedenen Instrumentalstimmen sind rhythmisch und hinsichtlich der Klanggestaltung stark verzahnt. Hieraus resultiert ein dichtes Gefüge an Sounds, das schließlich in die erste Strophe überleitet. In der Strophe durchgehend zu hören sind Schlagzeug, Bass und drei Rhythmusgitarren, in unregelmäßiger Abfolge steuern Orgel, Clavinet und eine vierte Gitarre Einwürfe bei. In der zweiten Hälfte der Strophe erfüllen überdies zwei weitere Keyboards (Piano, Rhodes) eine solche Funktion. Der anschließend erklingende Refrain kehrt wiederum zur Instrumentierung des ersten Strophenabschnitts zurück. Auf diesem Wege entsteht ein Klanggeflecht, das über die damals übliche Komplexität im Roots Reggae hinausgeht. Einerseits entsteht dieser Eindruck durch die Anzahl der hörbaren Instrumente, andererseits durch deren spezifischen Klang und die räumliche Gestaltung im Stereo-Mix sowie durch den häufigen Einsatz von Hall. Bereits im Intro ist die räumliche Verteilung der Instrumente deutlich zu hören. Dies betrifft insbesondere und auch im weiteren Verlauf des Songs die Gitarren, im von Wayne Perkins gespielten Gitarrensolo variiert überdies die Intensität des Halleffekts und führt vor allem während des Spiels von Bendings zu einem sukzessiven Gleiten des Klangs in die Raumtiefe. Der Einsatz von solchen solistischen Instrumentalpassagen, die zudem hinsichtlich der Spieltechnik und des Tonvorrats auf Gestaltungsweisen des Blues-Rock referieren, ist im Roots-Reggae-Kontext der frühen 1970er-Jahre als Novum zu betrachten. Aus diesen Spezifika der hinzugefügten Instrumental-Overdubs, der Instrumentierung und der Klanggestaltung lassen sich die von Chris Blackwell intendierten Annäherungen an rockmusikalische Klangkonventionen ablesen, die im Sound des neuartigen "International Reggae" mündeten.

Die Vokalgestaltung ist von einer fortlaufend variierenden Call-and-Response-Interaktion zwischen dem Lead-Gesang Bob Marleys und den Background-Stimmen von Peter Tosh und Bunny Livingston gekennzeichnet. Teilweise wiederholen die Background-Sänger einzelne Textbausteine (z.B. Marley: "No sun will shine in my day today", Background: "No sun will shine"), mitunter sind die Stimmen und Textelemente stark ineinander verwoben. So integriert Marley deutliche Pausen in seinen Vokalvortrag, während Tosh und Livingston die Lücke füllen oder Textelemente vor dem Lead-Gesang einführen. Auf diesem Wege entstehen komplexe Interaktionen zwischen den Gesangsstimmen, deren Darstellung detaillierter Transkriptionen bedürfte, die auch imstande sein sollten, die deutlich hörbare mikrorhythmische Flexibilität des Gesangs abzubilden. Diese aufwendige Ausgestaltung des Call-and-Response-Schemas fügt sich einerseits in das Gesamtbild des detailreichen Arrangements von CONCRETE JUNGLE ein, bringt aber andererseits Bezüge zu einer Musizierpraxis afrikanischen Ursprungs zur Geltung.

Dies behandelt der Liedtext urbane jamaikanische Lebensrealitäten und artikuliert eine postkoloniale

Sicht auf bzw. eine Identifikation mit Afrika, widmet sich damit also typischen Themen des Roots Reggae. Gerade die Songtexte des Albums *Catch a Fire* gelten als jenes Element, welches von den Modifizierungen durch Chris Blackwell unbehelligt blieb (vgl. Hebdige 2007: 80). So ist der Ausdruck “Concrete Jungle” eine auch über das Wirken von Bob Marley hinaus bekannte Metapher für eine triste Atmosphäre, wie sie in urbanen Ghettos oder allgemein in von dunklen Betonbauten dominierten Großstädten empfunden werden kann. In CONCRETE JUNGLE beschreibt Bob Marley eine solche Umgebung aus der Sicht einer direkt von dieser Atmosphäre betroffenen Person; es entsteht der Eindruck, als thematisiere er seine persönlichen Empfindungen hinsichtlich der urbanen Lebensumstände in der jamaikanischen Hauptstadt Kingston (vgl. Walker 2005: 67). In der ersten Strophe wird diese Tristesse zunächst beschrieben (“No sun will shine in my day today / The high yellow moon won’t come out to play”), wohingegen die zweite Strophe aus einer postkolonialen Perspektive auf die Sklaverei-Vergangenheit blickt: “No chains around my feet, but I’m not free / I know I am bound here in captivity / I’ve never known happiness / And I’ve never known what sweet caress is”. Es geht hierbei nicht um ein Gefangensein im herkömmlichen, physischen Sinne, denn die besungenen Ketten sind nicht mehr existent, vielmehr thematisiert Marley eine mentale Sklaverei (vgl. Dawes 1999: 131). Offensichtlich ist hierbei der Bezug auf ein Zitat des Panafrikanisten Marcus Garvey, das durch Bob Marleys “Redemption Song” weltweite Bekanntheit erlangte: “We are going to emancipate from mental slavery because whilst others might free the body, none but ourselves can free the mind” (zit. nach Cooper 2012: 301). Die Thematisierung afrikanischer Identität und Herkunft ist ein in Roots-Reggae-Texten durchaus übliches Thema, im Kontext der kommerziell erfolgreichen Rockmusik der frühen 1970er-Jahre aber freilich unkonventionell. Wenngleich die Klanggestalt von *Catch a Fire* gründlichen Modifikationen in Richtung europäischer und euroamerikanischer Standards unterlag, so spiegelt gerade der Songtext von CONCRETE JUNGLE die sozialkritischen und spirituellen Themen des jamaikanischen Roots Reggae wider.

IV. Rezeption

CONCRETE JUNGLE wurde auf dem Album *Catch a Fire* und nicht als eigenständige Single veröffentlicht; das Album kann in kommerzieller Hinsicht nicht als Erfolg bewertet werden und verkaufte sich im ersten Jahr nach Erscheinen lediglich 14.000 mal (vgl. Jones 1988: 66). Dennoch wurde *Catch a Fire* von der Kritik positiv aufgenommen, Bob Marley in der Zeitschrift *Melody Maker* als “first genius of reggae” bezeichnet und die Soundqualität als immense Qualitätssteigerung im Reggae-Kontext bewertet (vgl. ebd.: 75 f.). Bob Marleys kommerzieller und weltweiter Erfolg stellte sich erst im Laufe der 1970er Jahre ein, insbesondere infolge der Veröffentlichung des Albums *Rastaman Vibration*(1976). Die in diesem Text angeführten Zitate verdeutlichen jedoch, dass *Catch a Fire* und als Eröffnungstrack des Albums auch CONCRETE JUNGLE unter zeitgenössischen Rezipienten bereits als Initialzündung des internationalisierten Reggaes galt und dass das Klangkonzept als wegweisend für folgende Produktionen aufgefasst wurde.

AMIN BURKHART

Credits

Guitar: Bob Marley, Peter McIntosh, Wayne Perkins
Vocals: Bob Marley, Peter McIntosh, Bunny Livingston
Bass: Robbie Shakespeare
Organ: Tyrone Downie
Keyboards: Tyrone Downie
Clavinet: John Bundrick
Drums: Carlton Barrett
Music/writer/songwriting: Bob Marley
Producer: Chris Blackwell
Label: Island Records
Recorded: 1972
Published: 1972
Length: 4:13

Recordings

- Bob Marley & The Wailers. “Concrete Jungle”. On: *Catch A Fire*, 1972, Island Records, ILPS 9241, UK (LP/Album).
- Bob Marley & The Wailers. “Redemption Song”. On: *Uprising*, 1980, Island Records, ILPS 9596, UK (LP/Album).
- Bob Marley & The Wailers. “Reggae On Broadway / Oh Lord, Got to Get There”, 1971, CBS, CBS S 8114, UK (7”/Single).

References

- Alleyne, Mike: The Island Art. Bob Marley’s Albencover. In: *Riddim 9* (2009), 1, 5256.
- Barrow, Steve/Dalton, Peter: *Reggae. The Rough Guide. The Definitive Guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga.* London: Penguin 1997.
- Chen, Wayne/O’Brien Chang, Kevin: *Reggae Routes. The Story of Jamaican Music.* Philadelphia: Temple University Press 1998.
- Cooper, Carolyn: Reggae Studies at the University of the West Indies. In: *Global Reggae.* Ed. by Carolyn Cooper. Kingston: Canoe 2012, 301-314.
- Dawes, Kwame: *Natural Mysticism. Towards a New Reggae Aesthetic.* Leeds: Peepal Tree 1999.
- Hebdige, Dick: *Cut ‘n’ Mix. Culture, Identity and Caribbean Music.* London: Routledge 2007 (Reprint).
- Jones, Simon: *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK.* Basingstoke: Macmillan 1988.
- Walker, Klive: *Dubwise. Reasoning from the Reggae Underground.* Toronto: Insomniac 2005.
- ynands, René: *“Do the Reggay!” Reggae von Pocomania bis Raggamuffin und der Mythos Bob Marley.* München: Piper 1995. URL: http://dubblog.de/wp-content/uploads/2012/05/DoTheReggae.pdf

[26.10.2015].

Films

- The Harder They Come. Director: Perry Henzell. New World Pictures, 1972.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Concrete Jungle (Bob Marley & The Wailers)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/concretejungle, 10/2018.

Print

Ozzy Osbourne **1980**

Crazy Train

CRAZY TRAIN ist eine Single aus Ozzy Osbournes erster Soloveröffentlichung *Blizzard of Ozz* und stellt zusammen mit dem Album einen Neubeginn für den ehemaligen Black Sabbath Sänger dar. Er hat sich zu einem der wichtigsten Songs von Osbournes Solokarriere entwickelt und fehlt auf keinem seiner Konzerte.

I. Entstehungsgeschichte

Nachdem Ozzy Osbourne Musiker für eine neue Band gefunden hatte, begann das Songwriting, welches neben Sänger Osbourne und Bassist Daisley vor allem durch den Gitarristen Randy Rhoads geprägt wurde. Neben ihm sieht sich Ozzy erstmals als gleichberechtigter kreativer Partner und nimmt effektiv am Entstehungsprozess der Songs teil, während er bei Black Sabbath weder bzw. kaum beim Entstehen der Musik noch der Texte eingebunden war. Die Aufnahmen für *Blizzard of Ozz* fanden zwischen dem 22. März und dem 19. April 1980 im Ridge Farm Studio in Rusper, England, statt. Zunächst wurde kein Musikvideo dazu veröffentlicht, erst 1987 wurde eine Live-Version des Songs erneut als Single und das dazugehörige Live-Video mit einer Aufnahme von 1981 veröffentlicht, auch um den am 19. März 1982 tragisch verstorbenen Rhoads zu ehren.

II. Kontext

Das Album *Blizzard of* Ozz samt dem Song CRAZY TRAIN ist das Resultat einer ereignisreichen und von Umbrüchen gekennzeichneten Periode im Leben von Ozzy Osbourne. Nachdem Ozzy Osbourne Black Sabbath kurzzeitig verlassen hatte, kam er für das Album *Never Say Die* 1978 noch einmal zur Band zurück. Die Streitigkeiten zwischen den Bandmitgliedern und der Drogenkonsum aller schädigten die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Gruppe. Insbesondere das Verhältnis zwischen Tony Iommi und Osbourne war derart gestört, dass letzterer schließlich die Band verlassen musste. Da Black Sabbath kurz zuvor zu Don Ardens Label Jet Records gewechselt waren, schickte Arden seine Tochter Sharon zu Ozzy, um mit ihm über eine musikalische Zukunft und einen möglichen Plattenvertrag zu sprechen. Sharon ermutigte Ozzy, Musiker für eine neue Band zu suchen. Das organisierte Probespielen und Empfehlungen von Bekannten ermöglichten es Ozzy, eine Band zu gründen. Unter den Bandmitgliedern war Gitarrist Randy Rhoads, welcher zu einem guten Freund und kreativen Partner Ozzys wurde.

Beim Songwriting ließ Ozzy sich von persönlichen Erfahrungen inspirieren. Er verabschiedet sich mit “Goodbye to Romance” von seiner Vergangenheit mit Black Sabbath, greift in “Suicide Solution” das Thema Alkoholmissbrauch auf und bleibt gleichzeitig mit “Mr. Crowley” dem mysteriös-okkulten Themenbereich treu.

war sehr unsicher hinsichtlich der Qualität und den Erfolgsaussichten seiner ersten LP, da im selben

Jahr Black Sabbath mit ihrem neuen Sänger Ronnie James Dio, wie auch dessen Ex-Band Rainbow um Ex-Deep Purple Gitarristen Ritchie Blackmore im Jahr zuvor, bereits sehr erfolgreiche Alben veröffentlicht hatten. Die Erwartungen waren dementsprechend sehr hoch, die Band aber mit dem Resultat zumindest zufrieden. Neben der Güte des Albums trug auch Managerin Sharon durch kluge Vermarktung sowohl zum Erfolg des Albums als auch zu Osbournes Karriere im Allgemeinen bei.

Die Bekanntheit der Band steigerte sich schnell, unter anderem durch eine zweifelhafte Promotionsaktion. 1981 bei einem Meeting zur Organisation der US Tour ließ Ozzy die von Sharon organisierten weißen Tauben nicht etwa fliegen, sondern biss in Anwesenheit von Mitarbeitern der Plattenfirma CBS einer Taube kurzerhand den Kopf ab. Das Entsetzen war entsprechend groß, allerdings ging der Plan, einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen, auf. Die Geschichte sprach sich schnell herum, sodass ein Fan auf einem Konzert 1982 eine betäubte Fledermaus auf die Bühne warf, der Ozzy, im Glauben, dass es sich um ein Spielzeug handle, ebenfalls den Kopf abbiss (Niasseri 2018). Dies unterstützte das Medienimage Osbournes als “Prince of Darkness”, einem satanischen Charakter, der das Böse verbreitet (Anon. 2018).

Zu diesem Image trägt auch ein Ereignis im Zusammenhang mit dem Song “Suicide Solution” bei: Nachdem ein depressiver Teenager Selbstmord begann, verklagten dessen Eltern Ozzy Osbourne, weil der Song angeblich zum Selbstmord aufrufe. Dabei warnt der Song lediglich vor den Gefahren des Alkoholmissbrauchs (Anders 2018).

III. Analyse

CRAZY TRAIN setzt sich kritisch mit den Themen Kalter Krieg, Manipulation durch Politik und Medien und den daraus resultierenden zwischenmenschlichen Konflikten auseinander. Der Song ist mit über 4:50 Minuten länger als eine Standard-Single, hat allerdings einen typischen Songaufbau. Ein Vorspiel geht zum Intro über, woraufhin zweimal die Abfolge Strophe, Prechorus, Chorus kommt. Daran schließen sich eine Bridge und ein Gitarrensolo an. Der Song endet anschließend mit der bekannten Abfolge (Strophe, Prechorus, Chorus) und klingt in einem Outro aus.

Mit dem Thema des Kalten Krieges setzt Ozzy eine Reihe politischer Songs wie “War Pigs” und “Children of the Grave” aus seiner Black Sabbath- Zeit fort. Eine Neuerung findet sich im Geisteszustand des lyrischen Ichs, welcher sich durch seelische Gebrochenheit charakterisiert. Das lyrische Ich stellt fest, dass Millionen von Menschen in Feindschaft leben. Die Beschwerde über politische Entscheidungen über die Köpfe der Menschen hinweg, welche zudem durch die Medien manipuliert werden, um damit konform zu gehen, führt zu der Aussage, dass man im Grunde genommen Erbe des Kalten Krieges sei, dass dadurch jedoch die Chance bestünde, die Erfahrung des Hasses zu überwinden und zu einem neuen Miteinander zu gelangen. Der Text gibt die Hoffnung auf Besserung nicht auf, zeigt aber gleichzeitig die Hoffnungslosigkeit im Prechorus, in welchem es heißt, dass die Barriere in den Köpfen der Menschen nicht abgebaut wird; im Chorus wird gar der Zustand der Verrücktheit als Ausweg präsentiert. Die Metapher “Crazy Train” steht also einerseits für die vorgegebene politische Meinung, an welcher nicht zu rütteln ist, und andererseits für die Geisteskrankheit zum Selbstschutz, um diesen Zustand zu

Im Vorspiel hört man eine verrückt (“crazy”) anmutende Stimme, welche eine Art Zugschaffner-Szene inszeniert und sinngemäß nachfragt, ob alle an Bord seien. Die komische Atmosphäre wird durch einen ungewöhnlichen Klangeffekt einer Ratsche, welche schnell im Stereobild zwischen den Seiten hin und her wechselt, verstärkt. Darauf folgt das eigentliche Intro mit dem für den Song charakteristischen Gitarrenlauf, untermauert von Akzenten in Bass und Schlagzeug. Die Strophen werden jeweils beim ersten Durchlauf des Riffs instrumental dargeboten, bevor die Stimme einsetzt. Prechorus und Chorus basieren jeweils auf eigenen Riffs, wobei der Prechorus ein relativ kurzer Teil bzw. der Chorus deutlich länger ist. Die Bridge nach dem zweiten Refrain basiert auf dem Intro, allerdings kommt hier der Gesang dazu. Das Gitarrensolo bildet wieder einen eigenständigen Teil und rückt die Virtuosität des Gitarristen gänzlich in den Mittelpunkt. Die darauffolgende dritte Strophe liefert musikalisch nichts essentiell Neues, ebenso wie das Outro, welches ebenfalls auf dem Intro basiert und erneut eine verrückt anmutende Stimme enthält.

Der charakteristische Gitarrenlauf im Intro ist sowohl rhythmisch prägnant (durch die kontinuierlich fortschreitende Achtelbewegung) als auch melodisch einprägsam. In der Strophe lässt Ozzys Gesang immer genug Platz, um sowohl vom Bass als auch von der Gitarre in einer kommentierenden Weise begleitet zu werden. Der Bass zeichnet sich generell dadurch aus, nicht ständig parallel zur Gitarre zu spielen, sondern eine eigene rhythmisch-melodische Ebene als Fundament zu legen. Gleichzeitig liefert die Gitarre nicht nur eine Begleitung des Gesanges, sondern nutzt viele Möglichkeiten für virtuose Einwürfe. Im Prechorus verstärken prägnante Gitarrenklangeffekte die Aussage des Textes. Im Chorus gibt es jeweils abwechselnd kleine Solo- bzw. Riff-Teile, während sich der Gesang wiederholt. Das Gitarrensolo zeigt anschließend, durch welche Qualitäten Randy Rhoads sich auszeichnet: Zum einen ist sein Spiel extrem schnell, gleichzeitig liefert jeder Anschlag einen neuen Ton. Dies beweist eindrücklich seine spieltechnischen Fähigkeiten. Gleichzeitig verwendet er nicht die zu der Zeit noch für Hard Rock und Heavy Metal typischen (pentatonischen) Skalen, sondern greift auf klassische Skalen, hier konkret die Moll-Tonleiter, zurück – ein Merkmal, welches ihn charakterisiert und zum Vorbild werden ließ.

Der (Live-)Videoclip von 1981, welcher später (1987) veröffentlicht wurde, zeigt eine junge, spielfreudige Band, die ohne größere Showeinlagen Spaß an ihrer Musik zu haben scheint. Gleichzeitig zeigt sich ein enges und freundschaftliches Verhältnis zwischen Ozzy Osbourne und Randy Rhoads durch die Art des Umgangs miteinander auf der Bühne. Das Video stammt noch aus einer Zeit, bevor sich das Image von Ozzy Osbourne als Solokünstler zu dem des “Prince of Darkness” entwickelte.

IV. Rezeption

Nach dem offiziellen Release der Platte spielte die Band Headliner-Shows in Großbritannien und hatte damit beachtlichen Erfolg. Die Chartplatzierung und die Kritiken waren äußerst positiv und trugen zu einem gelungenen “Neustart” für Ozzy Osbourne bei. Die beschriebenen Werbeaktionen und die darauffolgenden öffentlichen Resonanzen trugen ihren Teil dazu bei, dass sich ein Image etablieren konnte, welches für anhaltenden Erfolg sorgen würde.

Gitarrist Randy Rhoads zeichnet sich durch einen neuen, von klassischer Musik beeinflussten, technisch versierten Gitarrenstil aus. Der Erfolg mit Ozzy Osbourne, welcher in der Vorgängerband Quiet

Riot ausblieb, brachte Rhoads einem großen Publikum nahe und ließ ihn zum Vorbild für viele namhafte Gitarristen werden. So taucht Randy Rhoads in diversen Auflistungen der “größten” Rock- und Metalgitarristen mit hohen Platzierungen auf. Auch explizit die Gitarrensoli von CRAZY TRAIN und “Mr. Crowley” werden in Listen der “Besten Rock- und Metalsolos” geführt (etwa Deaux 2016, Anon. 2016). Der frühe tragische Unfalltot des jungen Gitarristen trug posthum zur Legendenbildung bei und legte den Fokus der Fans besonders auf die beiden Veröffentlichungen mit Ozzy Osbourne, *Blizzard of Ozz* und *Diary of a Madman*.

Die Popularität von Ozzy Osbourne wurde durch die Produktion eines eigenen Reality-Formates (“The Osbournes”) durch MTV noch gesteigert. Darin steht das alltägliche Leben der Familie Osbourne im Mittelpunkt. Die Eröffnungsmelodie ist eine Coverversion von CRAZY TRAIN, wobei Pat Boone den Song mit Big-Band und Jazzgesang interpretiert. Die Show lief erfolgreich über vier Staffeln von 2002 bis 2004 und brachte Ozzy Osbourne somit auch einem Publikum nahe, welches nicht Metal-affin ist.

Aus all diesen Gründen hält der Erfolg von Ozzy Osbourne bis in die Gegenwart an und die Songs werden für diverse Tribute-Kompilationen häufig verwendet resp. gecovert. Auch in populären Musik-Computerspielen werden Osbourne-Songs und insbesondere CRAZY TRAIN eingesetzt. Es scheint, dass dieser Song zu einem Signature-Track geworden ist. Dafür spricht nicht zuletzt, dass er zum Standardrepertoire von Ozzys Konzerten gehört und auf dem Gros der Best-Of-Zusammenstellungen vertreten ist.

ALBRECHT PROBST

Credits

Vocals: Ozzy Osbourne
Guitar: Randy Rhoads
Bass: Bob Daisley
Drums: Lee Kerslake
Keyboard: Don Airey
Writer/Songwriting: Ozzy Osbourne, Randy Rhoads, Bob Daisley
Producer: Randy Rhoads, Bob Daisley, Lee Kerslake
Label: Jet Recods
Recorded: March 22, 1980
Published: September 20, 1980
Length: 04:56

rdings

- Ozzy Osbourne. “Crazy Train”. 1980, Jet Records, JET 197, UK (Single).
- Ozzy Osbourne. “Crazy Train (Live)”. 1987, Epic, 650943 7, UK (Single/Live-Video).
- Ozzy Osbourne. “Crazy Train”. On: *Blizzard of Ozz*, 1980, Jet Records, JET 234, UK (LP/Album).
- Ozzy Osbourne. “Crazy Train”. On: *Blizzard of Ozz*, 2002, Epic, EPC 502040 2, Europe (CD/Album/Reissue).
- Ozzy Osbourne. “Crazy Train”. On: *Blizzard of Ozz*, 2011, Epic/Legacy/Sony Music Entertainment, 88697 73819 1, US (CD/Album/Remaster).

Covers

- Bullet for my Valentine. “Crazy Train”. On: *Scream Aim Fire*, 2008, Sony BMG Music Entertainment, 88697 22260 2, UK (CD/Album).
- Fun Lovin’ Criminals. “Crazy Train”. On: *Mimosa*, 1999, Chrysalis, 7243 5 23459 2 2, UK (CD/Album).
- Lucky Uke. “Crazy Train”. On: *Lucky Uke*, 2010, Vega, VEGA 2-3896, Canada (CD/Album).
- Forever the Sickest Kids. “Crazy Train”. On: *Punk Goes Classic Rock*, 2010, Fearless, FRL 30138-2, US (CD/Album).
- Thumper. “Crazy Train”. On: *Another Day*, 1993, Deer Hunter Music, US (CD/Album).
- ApologetiX. “Lazy Brain”. On: *Adam Up*, 2003, Parodudes, 680008, US (CD/Album).
- The Flys. “Crazy Train”. On: *Universal Soldier: The Return (Music from the Motion Picture)*, 1999, Trauma, US (CD/Kompilation).
- Western Kentucky University Big Red Marching Band and Jeff Bright. “Crazy Train”. On: *Stand Up and Cheer*, 2014, Mark, 50965-MCD (CD/Album).
- Pat Boone. “Crazy Train”. On: *In a Metal Mood: No More Mr. Nice Guy*, 1997, Hip-O, HIPD-40025, US (CD/Album).

References

- Anders, Marcel: “70. Geburtstag Ozzy Osbourne hat sich selbst überlebt”. In: MDR, 03.12.2018. URL: https://www.mdr.de/kultur/themen/ozzy-osbourne-104.html [25.02.2019].
- Anonym: “Vom Schocker zum Opa: Ozzy Osbourne wird 70”. In: Die Presse, 27.11.2018. URL: https://diepresse.com/home/kultur/popco/1493728/Ozzy-Osbourne_Der-Prince-of-Darkness-wird-70 [25.02.2019].
- Anonym: “Greatest Guitar Solos of Rock and Metal”. In: TheTopTens.com, o.J. URL: https://www.thetoptens.com/greatest-guitar-solos-rock-metal/ [25.02.2019].
- Deaux, John: “Top 10 Best Heavy Metal Guitar Solos of All Time”. In: Allaboutttherock.co.uk, 22.04.2016. URL: http://allaboutttherock.co.uk/top-10-best-heavy-metal-guitar-solos-time/ [25.02.2019].
- *God bless Ozzy Osbourne*, Regie: Mike Fleiss/Mike Piscitelli, Next Entertainment/Schweet Entertainment, 2011.
- Gray, Robert: “Joel McIver: Randy Rhoads Is Amongst The ‘Top 10’ Greatest Rock Guitarists”. In:

UltimateGuitar.com, 04.07.2011. URL: https://www.ultimate-guitar.com/news/interviews/joel_mciver_randy_rhoads_is_amongst_the_top_10_greatest_rock_guitarists.html [25.03.2015].
- *Guitar Hero World Tour*. Activision 2008 (Videospiel).
- Niasseri, Sassan: “Der schlimmste Nachgeschmack – Ozzy Osbourne beißt Fledermaus den Kopf ab”. In: Rolling Stone, 03.12.2018. URL: https://www.rollingstone.de/der-schlimmste-nachgeschmack-ozzy-osbourne-beisst-fledermaus-den-kopf-ab-356526/ [27.02.2019].
- Osbourne, Ozzy/Ayres, Chris: *I am Ozzy*, London: Sphere 2009.
- *Rock Band 3*. Electronic Arts 2010 (Videospiel).

Links

- http://www.ozzy.com/us [25.03.2015]
- http://www.songtexte.com/songtext/ozzy-osbourne/crazy-train-13df01c9.html [25.03.2015]
- http://en.wikipedia.org/wiki/Blizzard_of_Ozz [25.03.2015]
- http://en.wikipedia.org/wiki/Crazy_Train [25.03.2015]
- http://www.discogs.com/Ozzy-Osbourne-Blizzard-Of-Ozz/master/41155 [25.03.2015]
- http://www.discogs.com/Ozzy-Osbourne-Blizzard-Of-Ozz-Crazy-Train/master/291343 [25.03.2015]
- http://www.discogs.com/Ozzy-Osbourne-Randy-Rhoads-Crazy-Train-Live/master/374086 [25.03.2015]
- http://en.wikipedia.org/wiki/Ozzy_Osbourne [25.03.2015]
- http://en.wikipedia.org/wiki/Randy_Rhoads [25.03.2015]
- http://en.wikipedia.org/wiki/The_Osbournes [25.03.2015]
- http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-20111123/randy-rhoads-20111122 [25.03.2015]
- http://www.blabbermouth.net/news/guitar-world-s-100-greatest-heavy-metal-guitarists-of-all-time [25.03.2015]
- http://guitar.about.com/od/guitaristsatoz/tp/100-Greatest-Guitar-Solos.htm [25.03.2015]
- http://www.metal-archives.com/bands/Ozzy_Osbourne/195 [25.03.2015]
- http://www.whosampled.com/Ozzy-Osbourne/Crazy-Train/ [25.03.2015]

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Albrecht Probst

Citation

Albrecht Probst: “Crazy Train (Ozzy Osbourne)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/crazy-train/, 06/2021.

Print

Johnnie Ray **1951**

Cry

CRY war der erste Song, der sich 1951 in den USA bei Jugendlichen weißer und schwarzer Hautfarbe gleichermaßen großer Popularität erfreute und deshalb als einer der wichtigsten Vorläufer des Rock'n'Roll gilt.

I. Entstehungsgeschichte

CRY ist ein Song des afroamerikanischen Songwriters Churchill Kohlman (1906-1983). Als er ihn 1951 schrieb, schlug er sich noch als Nachtwächter bei einer Reinigungsfirma in Chicago durchs Leben. Es gelang ihm, den Song bei dem Musikverlag Mellow Music Publishing unterzubringen, der zur Music Publishers Holding Corporation der Warner Brothers gehörte, in den 1950er Jahren einer der bedeutendsten Verleger von populärer Musik in den USA. Kohlman wurde nach dem enormen Erfolg des Liedes ein gefragter Songschreiber, brachte jedoch nie wieder ein auch nur annähernd ähnlich erfolgreiches Lied hervor.

Der Verlag bot den Song, der Praxis jener Jahre entsprechend, verschiedenen Plattenfirmen parallel zur Verwertung an. Die erste Aufnahme erschien mit Ruth Casey (1929-2012) und dem Graham Prince Ensemble im September 1951 auf dem Chicagoer Label Cadillac Records. Die Sängerin mit einer markanten tiefen Kontra-Altstimme startete mit diesem Song ihre Karriere. Johnnie Ray (1927-1990), der dem Lied schließlich zu jener Popularität verhalf, die ihm einen festen Platz in der Geschichte der populären Musik sicherte, bekam den Song von dem A&R-Verantwortlichen der Columbia, Mitch Miller (1911-2010), anempfohlen, der ihn auch produzierte. Als Vorbild diente Ruth Caseys Aufnahme, die Miller im Studio Ray vorspielte und nachsingen ließ. Miller heuerte auch das kanadische Gesangsquartett The Four Lads als Background-Sänger für die Aufnahme an. Obwohl Ray die Casey-Aufnahme zunächst Ton für Ton nachsang, vermochte er seiner Version schließlich einen ganz eigenen Charakter zu geben, der schon im Studio für Aufregung sorgte. Veröffentlich wurde der Song auf dem Columbia-Label Okeh Records, das Anfang der 1950er Jahre für Pop-Produktionen benutzt wurde, die in das etablierten Marketing-Raster der Muttergesellschaft nicht passten. CRY gehörte zu den ersten Produktionen in den USA, die auf den sich abzeichnenden Teenager-Markt zielten. Die am 16. Oktober 1951 aufgenommene Single erschien noch im gleichen Monat mit einer Eigenkomposition von Johnnie Ray, "The Little White Cloud That Cried", auf der B-Seite und war mit beiden Seiten außerordentlich erfolgreich. Solche doppelseitigen Hits sind ausgesprochen selten, da sie eigentlich der Logik des Musikgeschäfts widersprechen. Als sich die Platte im Dezember 1951 an die Spitze der US Single-Charts zu bewegen begann, veröffentlichte die Columbia die Aufnahme noch einmal auf ihrem Stamm-Label Columbia Records.

II. Kontext

Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre befand sich das Musikgeschäft in den USA in einem Umbruch, der 1949 durch die Einführung der 45er Single-Schallplatte markiert wurde. Damit zielte die Tonträgerproduktion auf dem Pop-Sektor erstmals auf den individuellen Massenkonsum und nicht mehr, wie bisher, auf die Musikautomatenaufsteller. 1951 hatte sich inzwischen abzuzeichnen begonnen, dass sich die preiswerten Abspielgeräte, die zusammen mit dem Single-Format auf den Markt gekommen waren, hauptsächlich in den Händen von Teenagern befanden, so dass die Suche nach einem geeigneten Repertoire begann. Die Plattenfirmen hielten nach möglichst jungen Gesichtern Ausschau, die vom Alter her zu der jugendlichen Konsumentengruppe, die man ausgemacht hatte, passten. Angesichts der Tatsache, dass die großen Stars der Popmusik jener Jahre, Crooner wie Frank Sinatra (1915- 1998), Perry Como (1912-2001) oder Bing Crosby (1903-1977), jenseits der Dreißig waren, fiel Johnnie Ray – ähnlich wie sein weibliches Gegenstück, Pattie Page (1927-2013), die mit ihrem “Tennessee Waltz” (1950) ähnlich erfolgreich war – allein schon durch sein Alter aus dem Rahmen.

Ray hatte seine Karriere als Nachtclub-Sänger in Detroit begonnen, wo er neben afroamerikanischen Künstlern auftrat, die seinen Performance-Stil nachhaltig beeinflussten. So entwickelte er einen hoch emotionalen, melismatischen Gesangsstil, wie er für die afroamerikanische Blues- und Gospel-Tradition charakteristisch war. Für die übertrieben dramatische Performance, die für Ray charakteristisch war, mag auch eine Rolle gespielt haben, dass er auf einem Ohr faktisch taub war und deshalb den Hörverlust durch Intensität zu kompensieren suchte. Auch war er der erste weiße Pop-Sänger, der das Mikrofon aus dem Ständer nahm und ins Publikum herunterging. Das Branchenblatt Billboard beschrieb 1952 seine Auftritte als “a masterful display of showmanship that evoked a mass hysteria resembling a Holy Roller meeting. It was hard to say who screamed more – Ray or the customers.” Sein gestenreicher, emotionsbetonter Gesangsstil erschien in der Tat wie eine Reminiszenz an die ekstatischen Gottesdienste in den schwarzen Kirchen. Ray gilt damit als der erste Pop-Star, der weiße Teenager mit Elementen der afroamerikanischen Kultur in Berührung brachte, auch wenn dies dann von Künstlern wie Elvis Presley (1935-1977), die durch ihn ganz maßgeblich beeinflusst waren, schnell in den Schatten gestellt wurde.

III. Analyse

CRY ist textlich eine eher banale Variation des Themas “Liebesschmerz” (“If your sweetheart sends a letter of goodbye”…). Was den Song besonders macht, ist die Interpretation von Johnnie Ray. Die drei Strophen folgen strikt der 32taktigen Standardform des Popsongs jener Jahre mit dem Ablaufschema AABA, wobei die vier achtaktigen Abschnitte ihrerseits aus zwei Viertaktphrasen (a und b bzw. c und d) zusammengesetzt sind, so dass sich folgender Ablauf ergibt (ab)-(ab)-(cd)-(ab). Verklammert werden die beiden Viertaktphrasen durch den um eine halben Takt dagegen verschobenen Gesang, der in der zweiten Hälfte des ersten Taktes einsetzt und bis in die erste Hälfte des ersten Taktes der zweiten Viertaktphrase hinüberreicht, die selbst wieder in der zweiten Hälfte des ersten Taktes einsetzt. Jede Viertaktphrase ist noch einmal aus zwei Zweitaktphrasen zusammengefügt (a und b bzw. c und d), die ´ elbildlich zueinander angeordnet sind, so dass sich folgender Gesamtaufbau der Strophe ergibt)b(ba) – A[a(ab)b(ba)] – B[c(cd)-d(dc)] – A[a(ab)b(ba)]. Der gesamte Song ist also aus nicht mehr

als vier melodischen Zweitaktphrasen zusammengefügt, wobei lediglich die dritte Strophe, die den musikalischen Kulminationspunkt bildet, das melodische Material durch Ausweitung des Tonumfangs etwas abwandelt und mit einem dichter gesetzten Arrangement verbindet, dass auf den Background-Chor der Four Lads angelegt ist. Eingerahmt wird das ganze durch ein viertaktiges Intro und ein zweitaktiges Outro, das der Background-Chor der Four Lads bestreitet.

Dieses Gerüst lässt viel Raum für interpretatorische Freiheit, von denen Johnnie Ray dann auch ausgiebig Gebrauch macht. So füllt er den Text mit Melismen (If your sweethe-a-a-a-rt |sends a lette-e-e-er | of goodby-y-y-y-y-y-e etc.) oder hebt einzelne Wörter mit angehängten kurzen Schluchzern hervor (emotions-ha, sky-he etc.). Die Tongebung seiner Stimme ist sehr modulationsreich und bewegt sich oft in sehr dichter Folge zwischen den Polen eines intensiven Aufschreis und einer nur hingehauchten Intonation. So entsteht ein spannungsvolles musikalisches Geschehen, das vom Arrangement mit einem die Melodiestimme umspielenden Vibraphon sparsam, aber effektvoll unterstützt wird.

IV. Rezeption

Eine entscheidende Rolle für den Erfolg des Songs spielte der Radio-Discjockey Bill Randle (1923-2004), einer der populärsten Radiomacher in den USA, der mit seiner Show *The Interracial Goodwill Hour* an dem Sender WJLB-AM (heute WDTK) zu den Wegbereitern des Rock’n’Roll gehörte. Er nahm den Song in seine von Jazz und afroamerikanischem Rhythm & Blues geprägte Show auf, obwohl er stilistisch diesem Bereich eigentlich nicht zuzuordnen war, und brachte ihn so einem breiten Publikum nahe. CRY in der Aufnahme mit Johnnie Ray war der erste Song, der sich sowohl an der Spitze der Pop-Charts als auch in den Rhyhtm & Blues-Charts platzierte und damit erstmals eine Brücke über den damals noch strikt nach Hautfarbe in ‚schwarz’ und ‚weiß’ gbetrennten Musikmarkt schlug. Nahezu drei Monate lang hielt er sich in den USA an der Spitze der Charts. Johnnie Ray löste mit diesem Song auch eine der ersten Teenager-Hysterien aus, die in den folgenden Jahren dann sowohl den Rock’n’Roll in den USA wie die britische Beatmusik begleiteten, wobei es vor allem der ungewohnt theatralische Interpretationsstil war, der die an Hysterie grenzenden Reaktionen provozierte. Vor allem in Großritannien, wo Ray erstmals im Frühjahr 1953 im renommierten Westend-Theater London Palladium auftrat, wurde der Song zum Inbegriff für den vom traditionellen Entertainment-Betrieb abdriftenden Musikgeschmack von Teenagern.

Der Song hat mehrere, teils sehr erfolgreiche Neueinspielungen erfahren, u.a. mit Ray Charles(1930-2004), Sam Cooke (1931-1964), Connie Francis (*1938) und Brenda Lee (*1944). Lynn Anderson (*1947) erreichte mit ihrer Version 1972 die Spitze der Country-Charts sowie Platz 3 der US Single-Charts. Auch Crystal Gayle (*1951) konnte sich 1986 mit einer Version des Songs für mehrere Wochen an der Spitze der Country Charts behaupten.

PETER WICKE

Credits

Komposition/Text: Churchill Kohlman
Gesang: Johnnie Ray
Background-Gesang: The Four Lads
Produzent: Mitch Miller

Recordings

- Ruth Casey with the Graham Prince Ensemble. “Cry”, *Hold Me Just A Little Longer Daddy*, 1951, US (78er/10″ Schellack Cadillac 103).
- Johnnie Ray and The Four Lads. “Cry”, *The Little White Cloud that Cried,* 1951, Okeh, 6840, US (78er/10″ Schellack).
- Johnnie Ray and The Four Lads. “Cry”, *The Little White Cloud that Cried*, 1951, Okeh, 4-6840, US (7″ 45er Single).
- Johnnie Ray Ray and The Four Lads. “Cry”, *The Little White Cloud that Cried,* 1951, Columbia, 4-33028, US (78er/10″ Schellack).

Covers

- Sam Cooke. “Cry”, *Hits of the 50’s*, 1960, RCA Victor, LPM-2236, US (Vinyl/LP).
- Brenda Lee. “Cry”, *Emotions*, 1961, Decca, DL 4104, US (Vinyl/LP/Album).
- Ray Charles. “Cry”, *Teardrops From My Eyes / Cry, 1965,* ABC-Paramount, 45-10615, US (Vinyl).
- Lynn Anderson. “Cry”, *Cry,* 1972, CBS, S 64886, UK (Vinyl/LP/Album).
- Connie Francis. “Cry”, *I’m Me Again*, 1981, MGM Records, MG-1-5406, US (Vinyl/LP/Album).
- Crystal Gayle. “Cry”, *Cry,* 1986, Warner Bros. Records, 7-2868, US (Vinyl).
- David Cassady. “Cry”, *Then And Now*, 2001, Universal Music, 0160822, UK (CD/Album).

References

- Herr, Cheryl: Roll-over-Beethoven: Johnnie Ray in Context. In: *Popular Music* 28/3 (2009), 323-340.
- Mann, Tad: *Johnnie Ray. Beyond the Marquee.* Bloomington: AuthorHouse 2006.
- Smith, Bill: Johnnie Ray’s Phenom Showmanship Wins Sophisticates in NY Club Bow. In: *Billboard* 19.04. (1952), 3, 21.
- Whiteside, Johnny: *Cry. The Johnnie Ray Story.* New York: Barricade 1994.

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.

All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Cry (Johnnie Ray)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/johnnieraycry, 12/2013 [revised03/2014].

Print

Prince **1984**

Darling Nikki

DARLING NIKKI ist der fünfte Song auf Prince' sechstem Studioalbum, seines bis dato größten kommerziellen Erfolges *Purple Rain*. Der Song, 1984 auf dem Höhepunkt seiner Karriere entstanden, veränderte die gesellschaftliche Umgangsweise mit sexuell expliziten Texten nachhaltig, da er die Einführung des "Parental Advisory" Stickers nach sich zog.

I. Entstehungsgeschichte

DARLING NIKKI wurde, wie die meisten Songs von Prince, selbst geschrieben, eingespielt und produziert. Er wurde am 25. Juni 1984 auf dem Studioalbum *Purple Rain* veröffentlicht. Es existieren drei verschiedene Versionen des Songs: die in den Paisley Park Studios aufgenommene Version, die sich auf dem Album *Purple Rain* befindet, eine Live-Version, die einem Konzert der *Purple Rain*-Tour entnommen und für den Soundtrack des Filmes *Purple Rain* benutzt wurde, und des Weiteren eine Studio-/ Promoaufnahme, die als einzige ein gesprochenes Intro und einen zusätzlichen Instrumentalbreak enthält, der auf den anderen Versionen fehlt.

Obwohl der Song nicht als Single veröffentlicht wurde, erlangte er nach seiner Veröffentlichung das Medieninteresse durch die Dichte seiner sexuell expliziten Formulierungen. Es ist überliefert, dass sich Tipper Gore, die damalige Ehefrau des früheren Vizepräsidenten Al Gore (ehedem Abgeordneter des Repräsentantenhauses), durch den Song resp. eine Reihe weiterer Songs mit vergleichbarem Inhalt veranlasst sah, das "Parents Music Ressource Center" zu gründen. Dieses sollte Minderjährige vor dem Einfluss expliziter sexueller und/oder gewaltverherrlichender Texte in Songs schützen. Die Gründung resultierte in der Kennzeichnung jedweder Aufnahme mit dem beschriebenen Inhalt durch einen "Parental Advisory"-Sticker, der bis zum heutigen Tag auf den Covern entsprechender Alben und Singles zu finden ist.

II. Kontext

DARLING NIKKIerzählt die Geschichte einer Begegnung zwischen einer promiskuitiven Frau namens Nikki und ihrem männlichen Counterpart, der im Laufe des Textes von ihr angesprochen, verführt und letztlich allein zurück gelassen wird.

Der Song zeichnet sich vor allem durch seine sprachliche Darstellung einer intim-erotischen Begegnung aus. Der beschriebene promiskuitive Lebensstil ist mit dem Image der Künstler-Persona (Prince) assoziiert worden. Der Entstehungszeitraum des Songs und des Albums *Purple Rain* war geprägt von der inszenierten Rivalität zwischen Michael Jackson und Prince. Dabei wurde Prince als der "böse" Gegenspieler eines vermeintlich "reinen" Michael Jacksons dargestellt. Das In-Erscheinung-Treten von

Prince als Verführer, besonders junger Mädchen, das mit Presseberichten zu Anfang der 80er Jahre korreliert, und sein ‚cross-dressendes' Auftreten (High Heels und Schnurrbart) schufen im Zusammenschluss den Eindruck eines Grenzgängers. Prince lotete mit der Veröffentlichung von DARLING NIKKI die Grenzen seiner Kunst aus und überschritt diese. Durch die Sanktionierung (Parental Advisory) erhielt der Song Kultstatus und gilt auch heute noch als imageprägend für die Musik von Prince bis zur Jahrtausendwende.

III. Analyse

Das Musikvideo und die Metaphorik des Textes sind in diesem Song aufeinander abgestimmt. Bis heute ist nicht eindeutig geklärt ob Prince bei der Produktion von DARLING NIKKI bereits eine Sequenz im Film antizipierte. Fest steht, dass der Song sich hinsichtlich aller Ebenen – Musik, Thematik, Bild und Text – bestens in den Film einpasst. Der Text repräsentiert auf den ersten Blick eine heteronormative Begehrensstrukur, die vom männlichen lyrischen Ich ausgeht und ein weibliches lyrisches Ich anspricht. Im Verlauf des Textes verändert sich hier jedoch die Position des männlichen lyrischen Ichs, nach der ersten Begegnung mit "Darling Nikki", die als "sex fiend" beschrieben wird.

Zu Beginn der Begegnung finden sich beide Protagonisten in der Lobby eines Hotels, in welcher das weibliche lyrische Ich unter Zuhilfenahme eines Magazins masturbiert, als das männliche lyrische Ich die Szenerie betritt und von ihr angesprochen wird. Obwohl das Verlangen des männlichen lyrischen Ichs nach dem weiblichen immer wieder expliziert wird, ist es doch das weibliche lyrische Ich, das sich des männlichen bemächtigt. Das männliche lyrische Ich, das sich zu ihr hingezogen fühlt, willigt ein, den temporären Ort zu verlassen und in die Welt des weiblichen lyrischen Ichs einzutreten. Damit kündigt sich eine Perspektivverschiebung an, die nach dem ersten Höreindruck kaum ersichtlich wird. Durch den Eintritt des männlichen lyrischen Ichs in die "castle" wird deutlich, dass die Herrschaft die das weibliche lyrische Ich über das männliche erlangt, keinesfalls zufällig ist. Durch die Beschreibung der Ungläubigkeit und das Vorhandensein besonders vieler "devices" lässt sich erkennen, dass die von ihr verkörperte weibliche Superiorität durchaus begründet ist. Die Unterzeichunung eines Vertrags im zweiten Vers ("Sign your name on the dotted line") expliziert den absoluten Machtanspruch an dieser Stelle in einer neuen ‚vertraglich-geregelten' Form. Die Musik beginnt an diesem Punkt anzuschwellen und wird von einem wiederholenden Rhythmus getrieben, der einer Reminiszenz an den Kopulationsakt gleicht und vor allem den Refrain und die Zeilen "Show you how to grind" begleitet. Ebendiese werden im Musikvideo durch die Anspielung auf sexuelle Handlungen visuell untermalt. Die sexuelle Potenz des weiblichen lyrischen Ichs wird mit gleichem Impetus gefestigt wie die Mitleidslosigkeit, die in den sexuellen Handlungen des weiblichen lyrischen Ichs liegt. Die Implikationen der Mitleidslosigkeit, der Hinweis auf "devices" also auf Werkzeuge, der für den sexuellen Inhalt unüblich verblümte Satz "Her lovin' will kick your behind" und die Verweigerung der Erklärung, was genau das weibliche lyrische Ich mit dem männlichen lyrischen Ich getan habe, lassen darauf schließen das es sich hier um ein sexuelles Abenteuer im sadomasochistischen Bereich handelt. Die Zurücknahme der Instrumentierung und die Verlangsamung des Tempos unterstreichen die Melodramatik des letzten Verses. Dieser beschreibt das Erwachen des ichen lyrischen Ichs, welches sich allein, mit einer Nachricht, zurückgelassen vorfindet. Die Nachricht des weiblichen lyrischen Ichs offeriert die Möglichkeit eines Wiedersehens. Allerdings wird nicht

deutlich, ob das männliche lyrische Ich auf die Avancen eines Wiedersehens eingeht. Das Zurücklassen des männlichen lyrischen Ichs verdeutlicht seinen Status als Objekt, die heteronormative Praxis, die auf das Zurücklassen der Frau nach einem One-Night-Stand rekurriert, wird hier ins Gegenteil verkehrt. Die Objektifizierung, die im gesamten Text mitschwingt, findet sich besonders in der Performance innerhalb des Musikvideos wieder. Zu Beginn des Videos ist die Bühne in rotes Licht getaucht, welches an Verführung aber auch an das Sexgewerbe erinnern soll. Nur schemenhaft ist die männliche Persona auf der Bühne zu erkennen. Seine weiblich konnotierten Bewegungsabläufe, wie das Streichen durchs eigene Haar, verdeutlichen die Grenzüberschreitung von Geschlechterrollen, die vielen Songs von Prince innewohnt. Die Objektifizierung geschieht durch die Kleidung (die Persona ist halbnackt), den vor Schweiß glänzenden, durchtrainierten Oberkörper (der sowohl leichte Brust- als auch Achselbehaarung aufweist). Das Tragen von High Heels, glänzendem Schmuck und einem einzelnen Netzhandschuh, impliziert eine Zitation beider Geschlechternormen. Die Verschmelzung dieser Attribute in Kombination mit dem Text und den lasziven Bewegungsabläufen (z.B. dem Räkeln auf dem Fußboden) schaffen das Bild des Verführers und des Verführten in einer Person. Der Fokus liegt eindeutig auf der männlichen Persona, die weibliche Persona wirkt eher wie eine Beobachterin, die impliziten Bezugnahmen auf den Filmkontext, werden im Musikvideo allein durch die textliche Ebene erreicht. So ist es möglich die Relation zwischen der männlichen und der weiblichen Persona zu verstehen ohne den Gesamtkontext des Films zu kennen.

Am Ende des Songs, findet sich auf der Studioaufnahme von 1984, eine ‚hidden message', welche rückwärts eingespielt worden ist. Dechiffriert ist Prince zu hören der die folgende Konversation beginnt: "Hello, how are you? I'm fine 'cause I know that the Lord is coming soon, Coming, coming soon". Diese Referenz, die auf den ersten Blick wenig mit dem kontroversen Inhalt des Songs zu tun hat, verstärkt jedoch letztlich dessen Brisanz. Diese Zeilen zu hören und gleichzeitig die religiöse Anspielung auf den Topos von der Wiederkunft Christi zu vernehmen, vermag Verwirrung auszulösen. Eine Erklärung dafür lässt sich in dem Standpunkt des Künstlers finden, der speziell in den 1980er Jahren wie auch bis Mitte der 1990er Jahre eine starke Verbindung zwischen Religiosität und Sexualität sah. Seiner Ansicht nach sei Sexualität nur eine Ausdrucksform des gottgegebenen Körpers und Lustempfindung sowie das Erleben des Höhepunktes vergleichbar mit spiritueller Erleuchtung. Diese Verbindung ist auch in Ritualen seiner Band vor Konzerten (gemeinsames Beten) und dem Tragen des Kreuzes, wie auch in diesem Video, wiederzufinden.

IV. Rezeption

Obwohl DARLING NIKKI nie als Single veröffentlicht wurde, erreichte der Song Kultstatus und gilt bis heute als einer der wichtigsten Songs in Prince' Werkkorpus. In den Setlists der verschiedenen Tourneen von 1984 bis zur Jahrtausendwende schaffte es der Song immer wieder ins Live-Repertoire des Künstlers. Seit Prince 2001 zu den Zeugen Jehovas konvertierte und damit sein sexualisiertes Image hinter sich ließ, wird der Song auf Konzerten nur noch als Teil eines Synthesizer/Sampler-Sets dargeboten. Verkürzungen von Songs mit sexuellen Anspielungen aber auch der Ersatz einzelner Worte, wie im 1994 veröffentlichten "Get Off", aus dessen Textzeile "23 positions in a one night stand" im Jahre '23 scriptures in a one night stand" wurde, aber auch ein vollständiger Ersatz der sexuellen Inhalte durch nicht-anstößige Inhalte, ziehen sich wie ein roter Faden durch das Werk des Künstlers seit seiner

spirituellen Neuausrichtung.

Der Song ist auch Teil des 1984 erschienenen Films *Purple Rain*, in dem er jene Szene untermalt, in der der Protagonist The Kid (gespielt von Prince) der Protagonistin Apollonia vorhält, sich auf den Antagonisten Moris Day eingelassen zu haben. Das Musikvideo ist somit mit dem Spielfilm verknüpft, folglich finden sich neben der Bühnenhandlung auch Szenen, die der Filmhandlung entnommen sind. Beispielsweise fängt die Kamera von Zeit zu Zeit in Großaufnahme die Reaktionen all jener Figuren ein, die dem Auftritt von The Kid beiwohnen. In diesen Sequenzen zeigt sich deutlich das Beziehungsgefüge der Filmcharaktere. Während der Antagonist mit zufriedener Abschätzigkeit die Szenerie betrachtet und sein Gefolge eher gleichgültig das Geschehen rezipiert, ist in der Reaktion der Protagonistin ganz deutlich die steigende Verzweiflung zu erkennen, die parallel zur ansteigenden Intensität der Song-Performance ihren Höhepunkt im Fluchtartigen Verlassen der Szenerie findet.

CARLA SCHRIEVER

Credits

Gesang, Leadgitarre, Bassgitarre, Schlagzeug, Keyboard: Prince (credited: Prince and the Revolution)
Hintergrundgesang: Prince
Text: Prince
Produzent: Prince
Label: Paisley Park Records
Aufnahmedatum: 25.Juni 1984
Länge: 4:00/4:13

Recordings

- Prince and the Revolution. “Darling Nikki”, *Purple Rain*, 1984, Warner Brothers, B000002L68. US(LP/ Album).

Video Version:

- Prince and the Revolution.”Darling Nikki”*. Prince And The Revolution*: Live VHS/laserdisc Live, Warner Off Roster, 630237426X, USA (VHS).

Unveröffentlichte Aufnahmen:

Darling Nikki, Studio, Original full-length version with spoken intro and additional instrumental eak. (Quelle: Nilsen, Per/ Mattheij, Joozt: The Vault – The Definitive Guide to the Musical World of

Prince-2004. Berlin: Uptown, 2007.)

- Chum. “Darling Nikki”, *Dead to the World*, 1996, Century Media, B008Z7NPVQ, Deutschland (CD).
- Apocalypse Hoboken. “Darling Nikki”, *Microstars*, 2000, Kung Fu Records B0000296TF (CD).
- Foo Fighters/ Cee Lo Green. “Darling Nikki”, perform auf den MTV Video Music Awards, 2003 (Live).
- Rihanna. “Darling Nikki”, performed auf der : Loud Tour, 2011. (Live).

References

- Heesch, Florian/Losleben, Katrin: *Musik und Gender: Ein Reader*. Köln: Böhlau 2012.
- Keazor, Henry/Wübbena, Thorsten: *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichten, Themen, Analysen.* Bielefeld: transcript 2007.
- McInnis, Leigh: *The Lyrics Of Prince Rogers Nelson/: A Literary Look At A Creative, Musical Poet, Philosopher, And Storyteller*. New York: Atria Books 2009.
- Neumann-Braun, Klaus (Hg.): *Popvisionen*. Berlin: Suhrkamp 2002.
- Petras, Ole: *Wie Popmusik bedeutet.* Eine s*ynchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld: transcript 2011.
- Ronio, Ro: *Prince. Inside the Music and the Masks*. London: St.Martins Press 2011.
- Touré: *I would die for you. Why Prince became an icon*. New York: Atria Books 2013.

About the Author

Carla Schriever teaches philosophy (main focus on cultural philosophy and aesthetic) at the University of Oldenburg.
All contributions by Carla Schriever

Citation

Carla Schriever: “Darling Nikki (Prince)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/darlingnikki, 12/2013 [revised 02/2014].

Print

Faber **2019**

Das Boot ist voll

Der Song DAS BOOT IST VOLL auf dem 2019 erschienenen Album *I fucking love my life* des Schweizer Sängers Faber und seiner Band, der *Goran Koč* y Vocalist *Orkestar Band*, beschäftigt sich mit der Seenotrettung von Flüchtenden aus dem Mittelmeer.

I. Entstehungsgeschichte

Das Album *I fucking love my life* mit dem Song DAS BOOT IST VOLL wurde von Faber & *Goran Koč* y Vocalist *Orkestar* Band im Studio vom Dach in Luzern von Timo Keller und in den Hansa Studios in Berlin von Tim Tautorat im Jahr 2019 aufgenommen und produziert und auf dem Irrsinn-Label in Kooperation mit Vertigo Berlin veröffentlicht. Die Band besteht neben Faber (Gesang und Gitarre) aus den Musikern Tillmann Ostendarp (Posaune, Perkussion, Chor), Janos Mijnssen (Bass, Cello, Chor), Max Kämmerling (Gitarre, Perkussion, Bouzouki, Saxophon, Chor), Silvan Koch (Piano, Orgel, Juna, Chor), Tim Tautorat (Perkussion, Piano, Bass, Violine), Roberto Petroli (Saxophon), Michel Gsell (Violine) und Joachim Flüeler (Cello). Alle Texte stammen von Faber, so auch der von DAS BOOT IST VOLL; komponiert wurde die Musik von Faber & *Goran Koč* y Vocalist *Orkestar* Band.

Faber, eigentlich Julian Pollina, geboren 1993 in Zürich, ist Sohn des italienischstämmigen Liedermachers Pippo Pollina. Faber begann mit 15 Jahren, Lieder zu schreiben und trat auf privaten Veranstaltungen in der Schweiz auf. Seine ersten Songs bzw. die der *Goran Koč* y Vocalist *Orkestar* Band wurden als EPs unter dem Titel *Alles Gute* in 2015 und 2016 unter dem Titel *Abstinenz* veröffentlicht. 2017 erschien dann sein erstes Album *Sei ein Faber im Wind*.

Die Single DAS BOOT IST VOLL veröffentlichte er am 1. August 2019 im Zusammenhang mit der Vorankündigung zum Album *I fucking love my life,* das am 1. November 2019 erschienen ist. Auf diesem Album befinden sich neben DAS BOOT IST VOLL 15 weitere Songs inklusive der rein instrumentalen Ouvertüre und der Coda. DAS BOOT IST VOLL ist auf dem Album das Lied mit der deutlichsten politischen Aussage. Stilistisch sind Faber und die *Goran Koč* y Vocalist *Orkestar* Band schwer einzuordnen. Beeinflusst sind die Songs von sizilianischen Volksliedern, von Balkan-Pop und Polka, französischen Chansons, Swing und Folklore. Discogs.com ordnet ihn in Rock/Pop ein und bezeichnet das Genre als Indie-Pop/Ballad/Alternative-Rock. Er selbst nannte seinen Stil in der Sendung aspekte, ausgestrahlt am 7. Juli 2017 im ZDF, “Akustikpunk für Mädchen” und meint damit “die lauteste Musik, die man mit akustischen Instrumenten machen kann.”

II. Kontext

BOOT IST VOLL wurde im August 2019 veröffentlicht und enthält zeitgeschichtliche Bezüge zur

gesellschaftlichen Debatte um die Seenotrettung von Geflüchteten, ihre Aufnahme in Europa resp. ihre Abschiebung, die Reaktionen aus Politik und Gesellschaft und den Rechtsruck in verschiedenen europäischen Staaten.

Zahlreiche historische Verweise im Text beziehen sich auf die Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland und ziehen Parallelen zu aktuellen und in der jüngeren Vergangenheit zu findenden rechtsextremen und menschenverachtenden Haltungen. Faber selbst sagt dazu in einem Interview mit Charlotte Köhler in der taz vom 5. August 2019: “Es waren viele Auslöser, die mich dazu bewegten, den Text zu schreiben. Wie etwa die rechten Aufstände in Chemnitz oder auch Seehofers Äußerung, der es als amüsant empfand, dass an seinem 69. Geburtstag 69 Flüchtlinge abgeschoben wurden. Da kam viel Entsetzen zusammen, das ich dann textlich verarbeitet habe.”

Die Diskussion um die Seenotrettung findet allein durch den Songtitel seinen Niederschlag. Geflüchtete, die im Mittelmeer ertrinken, Rettungsboote mit Geflüchteten, die nicht an Land gehen dürfen, europapolitische Debatten über die Verteilung geflüchteter Menschen und der Streit um Zuständigkeiten sind sicher Anlass genug für einen Song wie DAS BOOT IST VOLL und zeigen “das Grundentsetzen darüber, dass es auf die Frage, ob man Menschen rettet, zwei mögliche Antworten gibt. Nämlich ja oder nein. Wenn man an diesem Punkt angelangt ist, dann läuft etwas auf einem ganzen Kontinent gehörig falsch” (ebd.).

Die Themen Flucht und Seenotrettung hat Faber bereits auf seinem Album *Sei ein Faber im Wind* von 2017 in dem Lied “Wer nicht schwimmen kann, der taucht” aufgegriffen, so dass er sich in DAS BOOT IST VOLL quasi selbst zitiert. Dies verdeutlicht, dass auch nach zwei Jahren kein gesellschaftlicher Konsens, geschweige denn eine Lösung gefunden werden konnte. Gerade deswegen nimmt sich Faber erneut der Problematik an und artikuliert seine Wut über die anhaltende politische Situation in Europa und in Deutschland.

Auch wenn sich Faber als Künstler nicht dazu verpflichtet fühlt, politische Verantwortung zu übernehmen, sieht er sich doch als “politischer Künstler” (fabermusik 2019): “Kunst im Allgemeinen kann Menschen berühren und sie dazu bewegen, etwas zu verändern. Auf diese Weise kann man als Künstler seinen Beitrag zur Gesellschaft leisten” (Köhler 2019). So fordert er folgerichtig in der oben genannten Folge von aspekte: “Liebe Helene Fischer, mach doch mal ein politisches Album. Der Impact wär viel größer.”

III. Analyse

DAS BOOT IST VOLL ist ein politischer Song. Der Ausspruch “Das Boot ist voll” wird in Deutschland im Hinblick auf die Flucht- und Migrationsdebatte seit vielen Jahren als politische Metapher verwendet, um zu verdeutlichen, dass die Nation angeblich vor dem Untergang steht. “Wenn das Boot voll ist und wir dennoch mehr Menschen an Bord nehmen, würde das Boot sinken […] Für die Insassen des Bootes eine lebensbedrohliche Situation” (Wehling 2007, S.182). Durch dieses Sprachbild werden rassistische Abwehrmechanismen und der Wunsch nach Abgrenzung bis hin zur Abschottung gegenüber Kriegs- und ´ tsopfern hervorgerufen. “Äußerungen der Art ‘Das Boot ist voll’ sind besonders in der Politik oft und ` gebrauchte stereotype Wendungen, die offensichtlich nicht reflektierte, irrationale Reaktionen zum

Ziel haben. […] [D]as Ziel ist Machtgewinn auf Kosten von bewußt Ausgegrenzten" (Königsperger 1991: 238 ff). Ähnliches gilt sicher im gleichen Maße für weitere politische Metaphern wie "Flüchtlingswelle" und "Flüchtlingsflut", die das 'nationale Boot' zum Kentern zu bringen drohen.

Im Pre-Refrain gelingt es Faber die Realität der Flüchtlinge der Metapher gegenüberzustellen: "Das Boot ist voll. Schreien sie auf dem Meer. Ja, das Boot ist voll. Schreist du vor dem Fernseher." Wie in allen seinen Songs schlüpft Faber auch in DAS BOOT IST VOLL in eine Rolle. Auf seiner Homepage heißt es dazu: "Viele Leute verstehen nicht sofort, was Faber da macht: Dass er sich in seinen Songs in Rollen hineinversetzt. […] Wegen dieser Rollenspiele ecken seine Songs an. Weil einige Leute nicht auseinanderhalten können oder wollen, was da nun authentisch ist und was nicht" (fabermusik 2019). Auch in dem Booklet zur CD knüpft er an Fragen nach Authentizität und Identität an: "Ich bin nicht Faber – alles negieren" und verweist damit auf den ersten Satz in dem Roman *Stiller* des Schweizer Schriftstellers Max Frisch: "Ich bin nicht Stiller!" (Frisch 1976: 361). In dem Roman steht ebenfalls die Suche nach Identität beziehungsweise die Ablehnung von festgelegten Rollenzuweisungen im Mittelpunkt.

Unabhängig von der Entscheidung, welches lyrische Ich Faber wählt – er erzählt stets homodiegetisch, ist Teil des Geschehens im Wechsel zwischen einem Beobachtenden und der Hauptfigur, nutzt also eine multiple interne Fokalisierung. Durch die Ansprache ist die erzählte Zeit der Erzählzeit gleichzusetzen, auch wenn er sich verschiedener Rückblicke bedient (vgl. Martinez/Scheffel 2016: 70 ff.).

DAS BOOT IST VOLL besteht aus zwei Strophen, einem Pre-Refrain und dem Refrain. In den ersten fünf Zeilen der ersten Strophe nimmt Faber die Rolle desjenigen ein, der dem Nationalsozialismus durchaus gute Seiten abgewinnen kann: "Früher war auch nicht alles schlecht / Sieht man an der Autobahn / Ihr wärt auch traurig, gäb es keinen Volkswagen / Wolfsburg Geniestreich / Logisch denkt man dann schon mal ans Dritte." Die Volkswagen AG wurde 1938 gegründet, nachdem Hitler den Auftrag erteilte, ein "Volksauto" zu bauen. Ebenso wird Hitler der Bau von Autobahnen in manchen (rechten) Kreisen als Errungenschaft angerechnet. Damit führt Faber zwei der "Prestigeprojekte" des sogenannten Dritten Reichs auf und bedient sich direkt im Anschluss sarkastisch der Holocaust-Verleugnung: "Das mit den Juden, das muss man erst beweisen / Den Scheiss aus den Geschichtsbüchern muss man dir nicht zeigen." Mit diesen Zeilen wechselt er bis zum Ende des Songs die Perspektive und spricht die Befürworter*innen rechtsextremer Positionen direkt an. "Du lässt dich nicht für dumm verkaufen. Wie schlau von dir." Dabei nutzt er das Stilmittel des Chiasmus und stellt zwei Gegensätze "dumm" und "schlau" einander gegenüber, wobei das letztgenannte Adverb ironisch zu verstehen ist. Gleiches verwendet er im Anschluss an den Pre-Refrain: "Wer schneller glaubt, wird schwerer klug." Im weiteren Verlauf der ersten Strophe geht er auf brennende Asylzentren ein, die er mit einem lapidaren "Ups, das Haus brennt" und einem sensationslüsternen "Mal sehen, wer hier am schnellsten rausrennt" kommentiert. Hier versetzt er sich in die Rolle des rechtsextremen Beobachters, der achselzuckend und menschenverachtend Gewalt an Hilfesuchenden hinnimmt oder gar befürwortet.

Durch die direkte Anrede entsteht vermeintlich eine Sprache der Nähe und Empathie, die jedoch durch den Rollenwechsel und den verwendeten Sarkasmus wieder gebrochen wird. Dieser Bruch wird insbesondere im Hauptrefrain deutlich, der sich eines Wortspiels bedient: "Besorgter Bürger, ich besorg's [illegible]ch gleich!" Das Bild des "besorgten Bürgers" wird gerne bemüht, um rechtsextremes Gedankengut [illegible] Sorge um das Gemeinwesen und um den Verlust von Werten und (deutscher) Kultur zu ummanteln.

Mit dem Verb “besorgen” verwendet Faber Umgangssprache. Es heißt hier so viel wie “es jemandem heimzahlen” oder auch “jemanden geschlechtlich befriedigen”. Es enthält eine gewalttätige, sexuelle Konnotation. Dem “besorgten Bürger”, dessen Sorge in Menschenverachtung mündet, stellt sich Faber somit drohend entgegen. Ihm wird im Refrain mit der gleichen Verachtung und Wut begegnet, die er Geflüchteten entgegenbringt.

Die zweite Strophe beginnt mit der Inschrift des Konzentrationslagers Buchenwald “Jedem das Seine”, die für die Häftlinge von innen lesbar angebracht war und die Faber – aus Sicht der Erzählinstanz und unter Verwendung indirekter Rede – als “weise Worte” zitiert. Dieser Ausspruch ist abgeleitet aus dem lateinischen suum cuique und bedeutet im Sinne einer allgemeingültigen Gerechtigkeit, “den festen und beständigen Willen, jedem sein Recht zukommen zu lassen.” (Bautze1998: 94) Die Nationalsozialisten pervertierten diesen Ausspruch für ihre Zwecke. Er bildet eine Ellipse durch die grammatikalische Unvollständigkeit. Durch die fehlende Definition, was “das Seine” beinhaltet, bleibt er abstrakt und ist deshalb nicht vor Zynismus geschützt.

Direkt im Anschluss zitiert er die der französischen Königin Marie Antoinette zu Beginn der Französischen Revolution zugeordnete Frage: “Haben die kein Brot zu essen, warum essen die nicht Torte?” Auch wenn das Zitat in dieser Übersetzung inzwischen angezweifelt wird, beschreibt es doch die Dekadenz und den Hochmut, mit dem damals dem Hunger der französischen Bevölkerung begegnet wurde. Das Zitat wird in dem Song in einen aktuellen Kontext gestellt.

Am Schluss der zweiten Strophe erfolgt – sozusagen als Auflösung – die Gegenüberstellung der zwei Perspektiven: “Du fühlst dich nicht mehr wohl in deiner Haut und manchmal auch allein / Ja, fremd im eigenen Land / Ich fühl mich nicht mehr wohl in meiner Haut und manchmal auch alleine / So fremd wie du war mir noch keiner.” Hier vereint Faber verschiedene Stilmittel, zum einen eine Synekdoche (“sich in seiner Haut nicht wohlfühlen”), wobei “Haut” ein Pars pro Toto für den Körper und die Gesamtheit des Menschen bildet und zum anderen greift er mit der Zeile “Fremd im eigenen Land” den gleichnamigen und inzwischen vielzitierten Titel von Advanced Chemistry aus dem Jahr 1992 auf und verweist damit auf die erste Welle von Fremdenfeindlichkeit in Deutschland. Auch hier bedient er sich erneut eines Chiasmus durch die Gegenüberstellung von “fremd” und “eigen”.

DAS BOOT IST VOLL ist eine in Moll komponierte Ballade und erfährt durch die Tonart eine melancholische Tiefe. In weiten Teilen des Liedes steht das Klavier im Vordergrund, stellenweise unterbrochen von Rückkopplungen einer E-Gitarre und Synthesizer-Sounds. Insgesamt ist die Instrumentalbegleitung zurückgenommen und verbindet klassische mit modernen Elementen, so dass Fabers – insbesondere für sein Alter – ungewöhnliche Stimme gut zur Geltung kommt. Er beginnt den Song mit sehr tiefer, ruhiger, fast einschmeichelnder Stimme, die er während der ersten Strophe bis zum Pre-Refrain beibehält. Im Pre-Refrain wird er leidenschaftlicher und die Stimme rauer und heiserer. Diese Stimme steigert er bis zum Ende des Refrains. Die zweite Strophe beginnt stimmlich wieder ruhiger, wird aber im Verlauf wieder rauer und lauter, bis er am Schluss das “so fremd wie du war mir noch keiner” anklagend und voller Wut mit fast kippender Stimme singt. Der Song lässt sich als Ballade einordnen.

In DAS BOOT IST VOLL findet sich die klassische aristotelische Dramenform, die sich noch klarer in dem dazugehörigen Musikvideo zeigt. Zu Beginn des Videos sieht man bereits unheilverkündend und als

Exposition einen Menschen in einem blutigen Hemd einen Strand entlang rennen. Kurz darauf wird Faber in einem weißen Anzug an einem weißen Flügel performend am Strand gezeigt, im Hintergrund das Meer. Tourist*innen beten die Sonne an, ein Vater geht mit seinem Sohn den Strand entlang, Bikini-Schönheiten machen Selfies, der Mensch in dem blutigen Hemd bedient die Bildzeitung lesenden Tourist*innen. Bei der Zeile “Asylzentrum, ups das Haus brennt”, wird im Video der Würstchen-Grill angeworfen. Anhand dieser Bilder werden der Konflikt zwischen Armut und Reichtum und das Motiv des Wohlstands auf Kosten anderer aufgegriffen. Eine Steigerung des Konflikts zeigt sich in der folgenden Szene: Zwei Kinder beobachten einen im Todeskampf zappelnden, an Land gespülten Fisch. Der Junge zertritt ihn ohne ein Zeichen jedweder Empathie, dazu erklingt der Refrain: “Wenn sich 2019 ’33 wieder einschleicht. Wenn Menschlichkeit und Verstand deiner Wut weicht.”

Dieses Verhalten führt zu einem Wendepunkt und zur Katastrophe: In der Ferne tauchen mit Beginn der zweiten Strophe vier Reiter auf. Unter den Tourist*innen entsteht Unruhe, Angst zeigt sich in den Gesichtern. Entsprechend der biblischen Vorhersage (“die vier apokalyptischen Reiter”) werden die Menschen niedergemetzelt, Tod und Niedergang tritt ein und das Ende der irdischen Existenz wird eingeläutet. Etwa die letzten zwei Minuten des Songs werden nur noch instrumental begleitet. Faber sitzt im Licht der untergehenden Sonne am Flügel. Mit Einsetzen der Streicher verlässt auch er für die restlichen 52 Sekunden des Songs das Bild. Die Läuterung bzw. die Katharsis setzt in Form einer vom Menschen befreiten Welt ein.

Die Streicher am Ende weichen von der Albumfassung des Liedes ab, die mit einer Spieldauer von 2:54 Minuten etwa eine Minute kürzer als die Videoversion ist. Allerdings befindet sich auf dem Album als Einleitung zu DAS BOOT IST VOLL ein Intermezzo, das Faber im Video an das Ende des Stückes stellt und das aufgrund der Streicherbesetzung klassisch anmutet.

Nicht nur in seinen Texten, sondern auch in Bezug auf sein Image spielt Faber mit verschiedenen Rollen. So lehnt sich das Cover von *I fucking love my life* an die Gestaltung der Frontseite von Boulevardzeitungen an. Die Homepage ist ebenso in dieser Weise gestaltet und bewirbt DAS BOOT IST VOLL als “Skandalsingle” (Stand: Dezember 2019). Faber selbst stellt sich auf den im Paparazzi-Look gehaltenen Fotos als abgehalfterter Lebemann dar und reagiert damit ironisch auf mediale Zuschreibungen wie “Macho” oder “Sexist”.

IV. Rezeption

Das *Album I fucking love my life* belegte eine Woche nach Erscheinen Platz 3 der deutschen Albumcharts. DAS BOOT IST VOLL wurde einer breiteren Öffentlichkeit als erste Single-Auskopplung des Albums *I fucking love my life* am 26. Juli 2019 bekannt. In dieser ursprünglichen Fassung lautete ein Teil des Refrains: “Geh auf die Knie, wenn ich dir meinen Schwanz zeig / Nimm ihn in den Volksmund, blond, blöd, blau und rein” (Steffes-Lay 2019).

Eigenen Angaben zufolge (vgl. Köhler 2019) schrieb Faber – unabhängig von und vor den diversen ' `hen Äußerungen zum Refrain des Liedes – mit folgender Begründung auf Facebook und Instagram ,eue Version: “Ich ersetze die erste Single […] mit einer neuen, stärkeren Version. Das Lied und das

Thema liegen mir zu sehr am Herzen [sic] um es bei einer Version zu belassen [sic] mit der ich nicht absolut zufrieden bin. Vor allem will ich nicht, dass ihr nach so wichtigen Strophen nur noch den Schwanz-Refrain im Kopf habt." Die offiziellen Zeilen lauten seit dem 1. August 2019: "Wenn sich 2019 '33 wieder einschleicht. Wenn Menschlichkeit und Verstand deiner Wut weicht" (CD-Booklet *I fucking love my life* 2019).

Seitdem wird DAS BOOT IST VOLL kontrovers diskutiert. Die Refrain-Änderung wird ihm etwa als "Promo-Aktion" ausgelegt. Manche stören sich nach wie vor an dem Refrain wegen der Zeile "Ich besorg's dir auch gleich", andere bescheinigen Faber eine unverschämte Ambivalenz, die großen Spaß mache: "[A]uch die entschärfte Version ist eine mit heiserer Verachtung am Piano gesungene Klage gegen Rechtsruck, Rassismus und Kaltherzigkeit gegenüber Fremden und Flüchtlingen" (Borcholte 2019). Andere konstatieren: "Dabei bleibt es nicht aus, dass er sich auch verhebt. Interessanterweise vor allem bei Liedern, in denen er es ausdrücklich gut meint. Die wütende antirassistische Vorabsingle 'Das Boot ist voll' zum Beispiel ist auch ohne die nachträglich rausgestrichene Vergewaltigungsfantasie viel zu (d)oller Holzhammer" (Götz 2019).

Faber wird auf der einen Seite als Gegenpol zum Wohlfühl-Pop beschrieben, als uneindeutig, sarkastisch, polarisierend und sprachgewaltig, auf der anderen Seite werden ihm fehlende politische Korrektheit und Sexismus vorgeworfen. Damit ist eine Diskussion angestoßen worden, die die Frage beinhaltet, wie viel und ob Political Correctness in künstlerischen Werken erforderlich ist und inwieweit Künstler*innen sich dieser unterwerfen müssen. Für Faber ist diese Frage durchaus nlass zur Selbstkritik. So singt er das Lied "Sei ein Faber im Wind" mit der Zeile "Warum, du Nutte, träumst du nicht von mir?", nicht mehr live, weil das Mitgrölen durch 4.000 alkoholisierte Zuhörer*innen den Charakter des Liedes verändert habe (vgl. Fendt 2019). Gleichzeitig konstatiert er: "Es gibt genug eindeutige Musik in Deutschland" (ebd.).

MAREN SIEGEL

Credits

Gesang: Faber
Music/Writer/Songwriting: Faber
Producer: Faber & *Goran Koč* y Vocalist *Orkestar* Band, Timo Keller, Tim Tautorat
Cello, Juno: Janos Mijnssen
Piano: Goran Koč
Gitarre: Max Kämmerling
Violine, Piano: Tim Tautorat
Violine: Michel Gsell
Cello: Joachim Flüeler
Label: Irrsinn Tonträger, Vertigo Berlin
Format: CD

Recorded: 2019
Published: 2019
Length: 2:54

Recordings

- Faber. *Alles Gute*, 2015, Two Gentleman Records, TWOGTL 060-2, Switzerland (CD, EP).
- Faber. *Abstinenz*, 2016, Two Gentleman Records, TWOGTL 066-2, Switzerland (CD, EP).
- Faber. *Sei ein Faber im Wind*, 2017 Vertigo, 5756435, Germany (CD, Album).

References

- Bautze, Kristina: Gerechtigkeit. In: *Wörterbuch zur Mikropolitik*. Hg. von Peter Heinrich Jochen Schulz Wiesch. Wiesbaden: VS 1998. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-663-11890-9_40 [22.12.2019].
- Borcholte, Andreas: Die neuen Leiden des jungen F. In: *Spiegel-Online*, 11.2019. URL: https://www.spiegel.de/kultur/musik/abgehoert-neue-musik-faber-moor-mother-apache-207-sebastian-a-1294840.html [30.12.2019].
- CD-Booklet: *I fucking love my life*, 2019.
- Fendt, Miriam: "Warum Fabers Message manchmal falsch ankommt?". In: *Bayrischer Rundfunk Puls Musik-Analyse,* 11.2019. URL: https://www.br.de/puls/musik/aktuell/faber-puls-musik-analyse-100.html [22.12.2019].
- Frisch, Max: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Band III 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Götz, Oliver: "Faber – ´I fucking love my life´". In: *Musikexpress,* 10.2019. URL: https://www.musikexpress.de/reviews/faber-i-fucking-love-my-life/ [29. 12.2019].
- Hönigsperger, Astrid: Das Boot ist voll – Zur Metapher in der Politik. In: *Folia Linguistica* 25/1–2 (1991), 229 –241. URL: https://www.degruyter.com/view/j/flin.1991.25.issue-1-2/flin.1991.25.1-2.229/flin.1991.25.1-2.229.xml [22.12.2019].
- Köhler, Charlotte: "Politische Musik ohne Correctness". In: *Taz*, 05.08.2019. URL: https://taz.de/Faber-Saenger-ueber-die-Grenzen-der-Kunst/!5614006/ [22.12.2019].
- Mahlberg, Sarah: "Faber mit I fucking love my life jetzt auch mit Streichern". In: *Deutschlandfunk*, 10.2019. URL: https://www.deutschlandfunk.de/faber-mit-i-fucking-love-my-life-jetzt-auch-mit-streichern.807.de.html?dram:article_id=461708 [01.01.2020].
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 10. Überarbeitete und aktualisierte Ausgabe. München: C.H. Beck 2016.
- Roth, Stefan: Faber, der spannendste Popmusiker der Schweiz. In: Badische Zeitung, 7.2017. URL: https://www.badische-zeitung.de/rock-pop/faber-der-spannendste-popmusiker-der-schweiz–139363227.html [20.12.2019].
- Steffes-Lay, Friedrich: Fabers Reaktion auf die Vergewaltigungs-Kritik ist enttäuschend. In: `*Musikexpress*, 01.08.2019. URL: https://www.musikexpress.de/fabers-reaktion-auf-die-Vergewaltigungs-kritik-ist-enttaeuschend-1320323/ [29.12.2019].

- Volkmann, Linus: *Kaput-Magazin*, 02.08.2019. URL: https://kaput-mag.com/kolumne_de/glied/ [12.2019].
- Wehling, Elisabeth/Lakoff, Georg: *Auf leisen Sohlen ins Gehirn – Politische Sprache und ihre heimliche Macht.* Heidelberg*:* Carl Auer 2007.

Links

- Aspekte: Faber im Interview mit Jo Schück, ausgestrahlt am 7. Juli 2017 im ZDF. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DUwC3tgvR1w (in der Mediathek nicht mehr verfügbar) [20.12.2019].
- Discogs. URL: https://www.discogs.com/artist/5481382-Faber-11 [20.12.2019].
- Homepage. URL: www.fabermusik.de [22.12.2019].
- Offizielle Charts. URL: https://www.offiziellecharts.de/charts/album [20.12.2019].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Maren Siegel

Citation

Maren Siegel: “Das Boot ist voll (Faber)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/das-boot-ist-voll, 11/2024.

Print

Robert Stolz / Walter Reisch / Armin Robinson **1930**

Das Lied ist aus: Frag’ nicht, warum ich gehe

DAS LIED IST AUS ist ein Filmschlager aus der Frühphase des Tonfilms, der Elemente US-amerikanischer Tanz- und Unterhaltungsmusik verarbeitet.

I. Entstehungsgeschichte

In den großen Gründungs- und Aufbruchsjahren des Tonfilms 1928/29 zog es Robert Stolz in das Zentrum der deutschsprachigen (und womöglich auch europäischen) Filmproduktion – nach Berlin (Eidam 1989: 101). Robert Stolz war einer der produktivsten Tonfilmkomponisten der 1920er und 1930er Jahre. Allein im Entstehungsjahr des Films *Das Lied ist aus* (1930) hat er die Musik zu insgesamt 11 Tonfilmproduktionen komponiert. In dasselbe Jahr fällt zudem die Uraufführung des überaus erfolgreichen Singspiels *Im weißen Rössl* von Ralph Benatzky, zu dem Robert Stolz die zwei Hauptlieder „Die ganze Welt ist himmelblau“ und „Mein Liebeslied muss ein Walzer sein“ komponierte.

Für den Film *Das Lied ist aus* hat Stolz insgesamt fünf Titel komponiert, die durch ihre unterschiedlichen und kontrastierenden Genres sowohl für musikalische Vielfalt, als auch für große Anschlussfähigkeit beim Publikum sorgten. Neben den Foxtrott/Shimmy-Titeln („Die Liebe, die ist wie ein Tonfilm“ und „Ja, wenn das Wörtchen „wenn“ nicht wär’“) wurde vor allem das Marschlied „Adieu, mein kleiner Gardeoffizier“ nach der Premiere des Films außergewöhnlich populär und übertraf sogar den Erfolg des Titelstücks DAS LIED IST AUS bei weitem.

Die Texte zu allen Liedern sowie das Drehbuch des Films lieferte der ebenfalls aus Österreich stammende und 1926 nach Berlin übergesiedelte Autor Walter Reisch. Gerade im neuen Tonfilmgenre sah Reisch, der sowohl Liedtexte wie auch das Drehbuch schrieb, seine große Stärke: „Ich konnte immer schon gut improvisieren und stundenlang in Reimen reden […]. Wir haben irgendeine Melodie ausgewählt und ich habe einen Text dazu gemacht. Dadurch hatte ich Erfahrung, wie man Lieder in etwas hineinbaut. Das ist meine Stärke, dass der Text eines Liedes nicht eingeklemmt ist, sondern die Handlung weiterführt“ (Holba 2004: 26).

II. Kontext

Wie kaum ein anderer Komponist produzierte Robert Stolz in seinen Liedern ein schwärmerisch-verklärtes Bild der Stadt Wien. Viele seiner Operetten, Chansons und Lieder haben diese Stadt zum Thema und ndeln einige Wiener Stereotype: das Gemütliche, das Vornehme, das Galante, das romantische und d Schwärmerische. In seiner Autobiographie resümiert er nach einer Beschreibung der vielen Städte

und Stationen seines Lebens: „Aber mein Lieblingsort, meine musikalische Heimat, wird immer Wien sein" (Stolz 1980: 11). Robert Stolz ist dabei keineswegs nur den traditionellen musikalischen Formen verhaftet. Vielmehr war er maßgeblich an der Etablierung und Verbreitung des Jazz, Charleston und Foxtrotts in der europäischen Unterhaltungsmusik beteiligt (Kornberger 2021: 137). Es gelang ihm in vielen seiner erfolgreichsten Schlager den üppigen Operettenstil mit den ‚neuen' Genres der US-amerikanischen Tanz- und Unterhaltungsmusik zu kombinieren. Auch der 1928 ‚neu' nach Deutschland gekommene Modetanz English Waltz, der die rhythmisch und körperlich aufregenden und wilden Tänze allmählich abzulösen begann, wurde von Stolz rasch aufgegriffen und für einige Musiknummern verwendet (ebd.: 148). Bei dem Titelstück DAS LIED IST AUS kombinierte Robert Stolz beide Stilelemente, das schwärmerisch-verklärte Pathos des Wiener Liedes und die Modernität ‚neuer' Tanzrhythmen wie dem English Waltz.

Interessant ist, dass die ästhetischen Kategorien im Film selbst direkt zur Sprache kommen. Alle Musiknummern sind diegetisch in die Handlung eingebettet: Als sich der Ex-Gardeoffizier Ulrich Weidenau um die Stelle des Privatsekretärs der Sängerin Tilla Morland bewirbt, erklärt er, dass ihn das in der Szene zuvor von ihr gesungene Marschlied „Adieu, mein kleiner Gardeoffizier" zu sehr an die alten Zeiten erinnere und ihn mit Wehmut erfülle. Auf die Frage der Sängerin, welche Lieder sie stattdessen singen soll, antwortet Ulrich Weidenau: „Lustige! Moderne! Synkopen, zum Tanzen! Zum Beispiel so etwas: …". Daraufhin setzt er sich ans Klavier und spielt „Ja, wenn das Wörtchen ‚wenn' nicht wär'". Die ästhetischen Kategorien des ‚Alten' und des ‚Modernen' und die dazugehörigen musikalischen Merkmale werden im Film nicht nur über die Musik verhandelt, sondern auch in den Dialogen direkt benannt. Dass dabei gerade dem Shimmy und Foxtrott im Film eine so positive Bewertung zukommt, dürfte auch auf Robert Stolz selbst zurückzuführen sein, der, siehe oben, maßgeblich an der Verbreitung des Foxtrotts in Europa beteiligt war (ebd.: 144).

Der eigentliche Höhepunkt des Films ist die Szene, in der Tilla Morlands Verleger auf einer Ballveranstaltung dem Privatsekretär Ulrich Weidenau die Handlung eines neuen Stücks erzählt, in dem Tilla die Hauptrolle bekommen soll. Diese Handlung soll ein Gleichnis sein, um Weidenau die Hoffnungslosigkeit seiner Liebe zu verdeutlichen. Genau in diesem Moment fällt das Tanzorchester des Balls mit dem Vorspiel zu DAS LIED IST AUS ein, worauf der Verleger zu Weidenau bedeutungsschwer spricht: „… da hör'n Sie: das ist das Hauptlied des Stückes – das Abschiedslied". Der Satz bezieht sich sowohl auf das Lied innerhalb der Handlung, wie auch auf den Film selbst, der den Namen des Liedes trägt.

Für das Genre des Operettenfilms ist eher ungewöhnlich, dass er kein Happy End hat. Die beiden Hauptfiguren des Films schaffen es nicht, sich ihre Liebe gegenseitig einzugestehen. In der letzten Szene sitzt Weidenau an einer Bar und singt nun selbst noch einmal den zweiten Teil des Refrains „wir gehen auseinander, morgen küsst dich ein andrer, dann wirst du nicht mehr fragen: warum?".

III. Analyse

DAS LIED IST AUS folgt einer klar strukturierten ABA-Form, wobei der A- und B- Teil sehr stark [illegible]nder kontrastieren. Der A-Teil orientiert sich stilistisch eher am Chanson-Stil und ist durch eine klare Melodik geprägt. Das Hauptmotiv („Frag nicht warum ich gehe …") besteht aus fünf Ton- bzw.

Akkordrepetitionen, gefolgt von einem kleinen Tonsprung (Viertel+Halbe), der sich aus der Deklamation des Textes ergibt („gehe/geschehe/sagen/ich dir/geben…"). Der 32 Takte umfassende A-Teil wird von diesem Hauptmotiv dominiert, das in verschiedenen Transpositionen fünf Mal erklingt. Durch diese motivisch repetitive Struktur und den deklamatorischen Rhythmus ist der der A-Teil äußerst einprägsam. Zudem sorgen die exponierten Vorhalte in hoher Lage („weine/auseinander/andrer") sowie die Verwendung mediantischer Phrasenanschlüsse (C-Dur nach A-Dur: „Ich kann dir nurmehr sagen" und C-Dur nach E-Dur „Frag nicht warum ich weine") für eine süßlich-schwärmerische Tonsprache.

Der B-Teil beginnt mit einem schroffen Wechsel von C-Dur nach c-Moll. Die musikalischen Motive sind durch scharfe Achtelpunktierungen und beschleunigte Läufe deutlich dramatischer als im A-Teil. Diese operettenhafte Dramatik wird durch scharfe Vorhalte und verminderte Harmonien („die Rosen, die ich dir gebracht …") unterstützt.

Im Film *Das Lied ist aus* wird dieser Kontrast zwischen den beiden Teilen szenisch und musikalisch noch verstärkt. Zunächst wird der Titel im Film vom Tenor Marcel Wittrisch vorgetragen, begleitet von einem üppig besetzten Orchester. Hier soll der Operettencharakter im Vordergrund stehen und das Lied vollständig erklingen (ABA). Als die Hauptfigur Ulrich Weidenau beginnt sich gegen Ende des Films mit dem Lied zu identifizieren, singt er selbst noch einmal den A-Teil, dieses Mal aber nicht mehr im aufwändig orchestrierten Operettenarrangement, sondern nur von gedämpften Blechbläsern begleitet, die mehr an den Sound der modernen Tanzorchesterarrangements erinnern.

Der Text von Walter Reisch beschreibt in schlichten Versen die Widersprüchlichkeit der im Film dargestellten Situation. Das lyrische Ich gesteht seinem Gegenüber die Liebe und muss aufgrund der Aussichtslosigkeit der Situation dennoch fort gehen. Walter Reischs Cousin, der berühmte Komponist und Sänger Georg Kreisler, beschrieb die Texte Reischs voller Bewunderung als „Kitsch, aber die Wahrheit" (Kreisler 2004: 13). Charakteristisch für Reischs Texte ist in der Tat die konsequente Verweigerung jeder sprachlichen Opulenz. Reisch selbst hat damit kokettiert und soll einmal gesagt haben: „In meinen Texten kommen nur ganz selten dreisilbige Wörter vor […] und viersilbige schon gar nicht" (ebd.: 15) Das „volkstümliche" mit dem modernen zu vereinen, war für Reisch ein ständiges Projekt. Deshalb empfand er auch die Zusammenarbeit mit Robert Stolz als außerordentlich fruchtbar, in dessen Werk er den gleichen Ansatz verwirklicht sah: „Robert Stolz hätte das können, wienerisch und trotzdem modern" (ebd.: 13).

IV. Rezeption

Schon durch den Erfolg des Films *Das Lied ist aus* wurde dem gleichnamigen Lied schnell große Bekanntheit zuteil. Allerdings blieb der Erfolg des Liedes weit hinter dem Marschlied „Adieu, mein kleiner Gardeoffizier"zurück. Nur in wenigen Rezensionen wird das DAS LIED IST AUS eigens hervorgehoben. Meist geht es eher um die Qualität des Gesangs, wie in einem Artikel aus dem Grafschafter vom 27. Februar 1931: „Als ‚kleiner Gardeoffizier' erobert er [Willy Forst] sich immer wieder die Sympathien des deutschen Filmpublikums und wenn er das von Robert Stolz komponierte Abschiedslied ‚Frag nicht warum ich gehe' singt, kommt der ganze Schmelz und Wohllaut seiner Stimme voll zur Geltung."

t Stolz berichtet in seiner Autobiographie davon, dass erst die vielfältigen und sehr

unterschiedlichen Interpretationen und Aneignungen des Liedes durch Willy Forst, Marlene Dietrich und Richard Tauber dem Lied eine so große Popularität einbrachten (Stolz 1980: 302).

Schon im Jahr 1931 hat Richard Tauber, der kurz zuvor mit Franz Lehárs Lied „Dein ist mein ganzes Herz" aus der Operette *Das Land des Lächelns* weltberühmt wurde, DAS LIED IST AUS für Odeon aufgenommen. Dadurch wurde der Schlager in den Folgejahren ausschließlich mit Richard Tauber und weniger mit dem Film assoziiert. Richard Tauber galt ohnehin als Inbegriff des Star-Tenors und war bisweilen so berühmt, dass er selbst zum Thema humoristischer Schlagertitel wurde: „Kauf mir eine Tauberplatte, das ist eine Zauberplatte" (Text und Musik: Peter Kreuder). Das LIED IST AUS hatte durch Taubers Aneignung einen Genrewechsel vollzogen, und wurde vom Filmschlager zum „Tauberlied".

Marlene Dietrich interpretierte das Lied weitaus schlichter, gestaltete es mehr als Light-Jazz Nummer und stellte so den Operettencharakter des Stücks in den Hintergrund. Den Bezug zu Richard Tauber hielt sie aber stets aufrecht, denn beinahe jedes Mal, wenn sie das Lied bei Live-Auftritten vortrug, sprach sie davor eine emotionale und persönliche Widmung an Richard Tauber aus, den sie dabei als einen „großen Freund" und „großen Musiker" bezeichnete. 1964 wurde das Lied zudem von Hildegard Knef eingespielt und in ihr Konzertrepertoire übernommen. Auch für Knef wurde der Titel sehr erfolgreich, sodass sie DAS LIED IST AUS im Jahr 1976 erneut einspielte.

JANIK HOLLAENDER

Credits

Music: Robert Stolz
Text: Walter Reisch, Armin Robinson

Recordings

- Richard Tauber. „Das Lied ist aus … (Frag' nicht warum!) / Adieu, mein kleiner Gardeoffizier", 1931, Odeon, O–4983, Germany (Shellac).

References

- Eidam, Klaus: *Robert Stolz. Biographie eines Phänomens*. Berlin: Lied der Zeit 1989.
- Holba, Herbert: Drehbücher nach Maß. Ein Interview mit Walter Reisch. In: *Walter Reisch. Film schreiben.* Ed. by Günter Krenn. Wien: Filmarchiv Austria 2004, 18–26.
- Kornberger, Monika: *Einmal sang die Liebe uns ein Lied. Deutscher Schlager der Zwischenkriegszeit Wien und seine Protagonisten.* Wien: Hollitzer 2021.
- Kreisler, Georg: Ich war Familie. In: *Walter Reisch. Film schreiben.* Ed. by Günter Krenn. Wien:

Filmarchiv Austria 2004, 7–17.

- Stolz, Robert: *Servus Du. Robert Stolz und sein Jahrhundert.* München: Blanvalet 1980.

About the Author

Janik Hollaender is a research assistant at the Department of Musicology, University of Freiburg.
All contributions by Jannik Hollaender

Citation

Janik Hollaender: „Das Lied ist aus: Frag’ nicht, warum ich gehe (Robert Stolz/Walter Reisch/Armin Robinson)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/das-lied-ist-aus-frag-nicht-warum-ich-gehe, 06/2025.

Print

Hans Söllner **1989**

Der Huaba

Der bayerische Mundart-Liedermacher Hans Söllner kommentiert in seinen sozialkritischen Texten seit Jahrzehnten das gesellschaftliche und politische Leben im Freistaat. DER HUABA richtet sich als Anti-Rechts-Statement gegen die Wahlerfolge der Partei *Die Republikaner* in den 1980er Jahren und dokumentiert somit ein Stück deutscher Zeit- und Kulturgeschichte.

I. Entstehungsgeschichte

DER HUABA wurde erstmals 1989 auf Hans Söllners viertem Album *Hey Staat!* veröffentlicht. Ebenso wie die anderen auf *Hey Staat!* enthaltenen Lieder, entstammt DER HUABA dem Mitschnitt eines Live-Auftritts in der Münchner Kultur- und Kabarettstätte *Schlachthof* aus demselben Jahr. Neben Gesang und zugehöriger Gitarrenbegleitung durch den Künstler sind daher auf der Aufnahme auch die in typischer Söllner-Manier gehaltenen Interaktionen mit dem Publikum sowie Zwischenrufe und Parolen zu hören, wodurch das Stück einen gewissen Kundgebungs- und Protestcharakter erhält. Die von Söllner übergeordnet behandelten Themenkomplexe Ausländerfeindlichkeit, Drogenlegalisierung, Konservatismus und Sexualmoral konkretisieren sich auf *Hey Staat!* noch durch die namentliche Kritik an politischen Figuren wie Franz-Josef Strauß, Heiner Geißler, Fritz Zimmermann oder Franz Schönhuber auf einer persönlichen Ebene. Dies wurde Söllner auf späteren Albenwerken mit zahlreichen Rechtsklagen untersagt.

II. Kontext

Das Album *Hey Staat!* stellt einen Wendepunkt im Schaffen des Bad Reichenhaller Liedermachers dar. Während auf nachfolgenden Alben eine zunehmende Hinwendung zum Reggae erfolgt, bleibt Söllner auf *Hey Staat!* zwar seinem kabarettistischen Vortragsstil mit Gitarrenbegleitung noch treu, radikalisiert und politisiert sich inhaltlich jedoch im Vergleich zu seinen Vorgänger-Alben deutlich. Die aggressiver und zugleich schwermütiger gewordenen Texte stehen in Zusammenhang mit den seit Ende der 1980er-Jahre erfolgten Zensurversuchen und juristischen Klagen durch den bayerischen Staats, mit denen sich Hans Söllner konfrontiert sah.

Söllner, der vor Beginn seiner Bühnenkarriere 1979 zwei Lehren als Koch und Automechaniker absolviert hatte, etablierte sich innerhalb des Freistaates zunehmend als scharfer Kritiker der Staatsmacht, für ihn verkörpert in Politik und Polizei. Die oftmals derbe und ungeschliffene Wortwahl des Künstlers, von sexuellen Anspielungen über verbale Attacken bis hin zu Hitler-Vergleichen reichend, führte zu S verboten im Bayerischen Rundfunk sowie einer Verfolgung durch Polizei und Justiz, die bis heute ern und in einer massiven Verschuldung des Liedermachers auf Grund zahlreicher verlorener

Prozesse kulminierte.

Vor allem im Jahr 1988, kurz vor Erscheinen von *Hey Staat!*, häuften sich Strafverfahren wegen Ehrbeleidigungen durch hochrangige bayerische Politiker wie beispielsweise Edmund Stoiber und Franz Josef Strauß, die persönliche Strafantragsbestätigungen durchgeführt hatten. Söllner reagierte auf die vermehrte Überwachung seiner Konzerte und Beschneidung seiner Redefreiheit zunächst trotzig – später erwirkte die Zunahme von hohen Geldbußen die von Seiten der Kläger erwünschte Einstellung konkreter Personenbeleidigungen – und so greift er die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse im Freistaat auf *Hey Staat!* vehementer an als zuvor.

Im Fokus des Liedermachers steht auf dem Album neben anderen sozialkritischen Themen die Zunahme von rechtsradikalem Gedankengut, welche er einerseits auf populärkultureller Ebene behandelt – manifestiert in dem Stück “Der deutsche Tourist (Mei Nega)”, andererseits angesichts ihrer tatsächlichen politischen Ausprägungen in DER HUABA.

Den Nährboden für diese Strömungen bildete die Enttäuschung gewisser Teile der Wählerschaft über die Folgen des 1983 erfolgten Regierungswechsels auf Bundesebene hinsichtlich der Frage der deutschen Wiedervereinigung. Auch der rechte Flügel der *CDU/CSU* hatte sich von der christlich-liberalen Koalition unter der Kanzlerschaft Helmut Kohls, die weiterhin auf eine Entspannungspolitik gegenüber der DDR setzte, ein Zeichen gegen die Manifestation der Teilung erhofft. Hinzu kam im selben Jahr der Skandal um den Milliardenkredit an die *SED*-Regierung durch den bayerischen Ministerpräsidenten Franz Josef Strauß, bis dahin als lautstarker Kritiker des kommunistischen Regimes bekannt. Diese radikale Kehrtwende führte zu einem enormen Verlust in der Glaubwürdigkeit seiner Person. Es folgte eine Welle an Parteiaustritten.

Einige ehemalige national-konservative *CSU*-Mitglieder gründeten daraufhin aus Protest 1983 die Partei *Die Republikaner*, deren Vorsitz 1985 nach parteiinternen Querelen das Gründungsmitglied Franz Schönhuber übernahm. Unter Schönhubers Amtszeit gelangen den Republikanern beachtliche Wahlerfolge, so konnte die nationalistisch ausgerichtete Partei bei der Europawahl 1989 – eben diese aktuelle Entwicklung greift Söllner in DER HUABA auf − in Gesamtdeutschland 7,1 Prozent, in Bayern sogar 14,6 Prozent der Stimmen für sich verbuchen. Im Hinblick auf die deutsche Teilung, eine wachsende Skepsis in der Bevölkerung gegenüber des geplanten Beitrittes zur Europäischen Gemeinschaft sowie eine steigende Arbeitslosenquote gelang es der Partei, Ängste vor einer “Überfremdung” zu schüren und durch das Versprechen, nationale Interessen zu wahren, erhebliche Unterstützung zu gewinnen. Angesichts dieser Wahlergebnisse zugunsten rechter Parteien wird für die 1980er Jahre von einem generellen Rechtsruck in der Bundesrepublik gesprochen.

Vor allem die starke Ausrichtung der Republikaner auf ihren eloquenten und durch die Moderatorenschaft der Sendung *Jetzt red i* im Bayerischen Fernsehen bekannten Vorsitzenden Franz Schönhuber führte zu einer “Salonfähigkeit” der Republikaner innerhalb der Politlandschaft. Seine beruflichen Tätigkeiten, welche die Chefredaktion der Zeitung *tz*, den zeitweisen Vorsitz des Bayerischen Journalistenverbandes sowie eine Mitgliedschaft im Deutschen Presserat umfasst hatten, verhalfen Schönhuber zu einflussreichen gesellschaftlichen Kontakten. Zwar führte die Veröffentlichung der Biographie *Ich war* in der Schönhuber eine Relativierung der deutschen Kollektivschuld im Zweiten Weltkrieg

vorgenommen hatte, zur fristlosen Entlassung aus dem Bayerischen Rundfunk, allerdings brachte weder diese Tatsache noch das Eingestehen der ehemals freiwilligen Mitgliedschaft in der Waffen-SS den Verlust seiner hohen Popularität und Machtbeziehungen mit sich.

Für den linksgerichteten Hans Söllner stellte die Akzeptanz der Republikaner im Parlament einen Ausdruck der von ihm vielfach angegriffenen Unaufrichtigkeit und Heuchelei innerhalb von Politik und Gesellschaft dar, deren Kritik bis heute zentraler Bestandteil seines musikalischen Schaffens ist und sich auch aus der eigenen biographischen Rebellion gegen ein bayerisch-konservatives Umfeld speist.

III. Analyse

Der Aufbau des 7-strophigen Textes von DER HUABA lebt vom narrativen Charakter des Liedes, der seine Auflösung in einem Wortspiel mit dem Namen Schönhuber findet. Wie alle Werke Söllners ist DER HUABA in bayerischer Mundart gehalten und beinhaltet wiederholte Interaktionen mit dem Publikum sowie eine einleitende Ansage.

Der zunächst allgemein gehaltenen Werdegang einer Person namens “Huber” beschreibt deren Aufstieg vom “gloana Dorfdepp” zum rechtsradikalen Politiker, wobei Huber sich durch Eigenschaften wie Eigenliebe, Machtmissbrauch und Redegewandtheit auszeichnet. Der rasche Ausbau ihrer Macht gelingt Söllners Figur durch das Verbreiten von rassistischem Gedankengut und durch die “Dummheit” ihrer Wähler, welche von Söllner angesichts ihrer Gedankenlosigkeit und Leichtgläubigkeit ebenso kritisiert werden wie der Politiker selbst. In der sechsten Strophe findet ein Wechsel vom allgemeinen “guad Huaba” zum konkreten “schön Huber” bzw. “Schönhuber” statt, der vom Publikum durch Gelächter und Klatschen frequentiert wird. Die konkrete Bezugnahme auf die Person Franz Schönhuber wird begleitet durch eine Zukunftsvision, in der Deutschland abermals von “Nazis” regiert wird. Im Anschluss daran folgt − den Geschichten-Charakter unterstreichend – eine “Moral”, die eine Verurteilung von faschistoidem Gedankengut beinhaltet und in einer pragmatischen “Nazis-raus”-Parole mündet, die wiederum durch Zurufe aus dem Publikum unterstützt wird.

Neben der Bezugnahme auf rechtsradikale Tendenzen in den 1980er-Jahren lässt sich DER HUABA auch als Kritik am bayerischen Politbetrieb im Allgemeinen interpretieren, der es durch personale Korruptions- und Machtverhältnisse sowie ausgeprägten Populismus erlaubte, Figuren wie Schönhuber erst hervorzubringen.

Wie bei den meisten Hans Söllner-Liedern stehen auch bei DER HUABA Text und Gesang des Stückes im Vordergrund und die Begleitung durch Konzertgitarre dient lediglich der Untermalung, weswegen die musikalische Struktur aus einer einfachen Kadenz im 2/4-Takt besteht.

Das Vorspiel führt in Anlehnung an bayerische Volkmusikstrukturen − umgangssprachlich auch als “Gangerl” bezeichnet und in diesem Beispiel aus den Tönen Gis, Ais, C (Leitton) und schließlich dem Zielton bestehend – mit einem Basslauf in die Haupttonart Cis-Dur über. Das gesamte Lied wird zudem durch die Gitarre im Begleitmuster Bass plus Nachschlag bzw. Wechselbass plus Nachschlag untermalt

rinnert dabei an die im bayerischen Alpenvorland weit verbreitete Form des “Gstanzls”, das

ausschließlich in dieser Zupfversion begleitet wird. Allerdings entlehnt Söllner lediglich Fragmente der bayerischen Volkmusik und wandelt sie für seine Form des musikalischen Ausdrucks um − so steht ein “Gstanzl” im Gegensatz zu DER HUABA immer im ¾-Takt.

Die Analogie zur bayerischen Stilform des Spaß- bzw. Spottgesanges ist jedoch bewusst gewählt, denn auch im “Gstanzl” werden oftmals politische Begebenheiten auf unterhaltsame Art und Weise angesprochen und kritisiert. DER HUABA lässt sich allerdings nicht in traditionelle Volksmusikkategorien einordnen, da der Liedermacher diese lediglich adaptiert, anschließend jedoch neu arrangiert und mit anderen Stilrichtungen mischt. Auf Grund dieser Neuinterpretation traditioneller Volksmusikelemente wird Söllner teilweise auch zum Musik-Genre der Neuen Volksmusik gezählt. Auch das Albumcover zu *Hey Staat!*, auf dem Söllner sich in Jamaica-Shirt mit Rastalocken inszeniert, gleichzeitig aber Lederhose trägt, unterstreicht dieses Image. Hier findet ebenso wie in der Musik selbst eine transkulturelle Symbiose von traditional-bayerischen Kulturelementen mit internationalen Einflüssen statt, die einerseits der Gegenüberstellung, andererseits aber auch der Verbindung von Tradition und Rebellion in der Figur Hans Söllner dient.

IV. Rezeption

Hey Staat! verkaufte nach Angaben des Labels Trikont seit seiner Veröffentlichung 1989 über eine halbe Million Exemplare. Diese Popularität eines bayerischen Liedermachers ist nicht nur wegen des starken Dialektes bemerkenswert, der auf Grund von Verständnisschwierigkeiten zu einer begrenzten regionalen Reichweite führen dürfte, sondern auch der Tatsache, dass Hans Söllner im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und Fernsehen nicht gespielt oder rezipiert wird, was auf die oftmals derbe und politisch-inkorrekte Wortwahl in seinen Texten sowie die bereits angesprochenen staatlichen und juristischen Repressionen zurückzuführen ist.

Die Bekanntheit des Künstlers über die Grenzen des Freistaates hinaus fußt daher vor allem auf seiner Rolle als Repräsentant einer Widerstands- und Rebellionskultur, auf Grund derer die Rezeption seiner Lieder nicht im öffentlich-medialen Raum sondern in einer zumeist linksorientierten, jugendlichen Independentkultur erfolgt, wo Lieder wie “Mei Vadda” oder “Edeltraut” längst Kultstatus erlangt haben.

BARBARA WITTMANN

Credits

Gesang, Gitarre: Hans Söllner
Text: Hans Söllner
Liveaufnahme: Schlachthof München, 1989
Produzent: Achim Bergmann
Tontechnik: Tom Batoy, Uwe Binnberg

Länge: 04:24

Recordings

- Hans Söllner. “Der Huaba”, *Hey Staat!*, 1989, Trikont, TRIKONT US-0161, Deutschland (Album).
- Hans Söllner. “Mei Vadda”, *Nachdenkliches zum Schmunzeln – Endlich eine Arbeit*, 1982, Powerplay Music Records, 09040154, Deutschland (LP, Album).
- Hans Söllner. “Edeltraut”, *… Der Charlie*, 1992, Trikont, TRIKONT US-01862, Deutschland (CD/ Album).

References

- Hirsch, Kurt: *Schönhuber. Der Politiker und seine Kreise*. Frankfurt/Main: Eichborn 1989.
- Leggewie, Claus: *Die Republikaner. Ein Phantom nimmt Gestalt an*. Berlin: Rotbuch 1990.
- Karnik, Olaf/Philipps, Helmut: *Reggae in Deutschland*. Köln: KiWi-Paperback 2007.
- Söllner, Hans: *Bloß a Gschicht*. München: Eichborn 2005.
- Söllner, Hans: *Bilderbuch*. München: Trikont 2006.
- *Süddeutsche Zeitung*: Hans Söllner. “Einmal Singen kostete mich 40.000 Euro”, München 20.03. (2012).

Links

- Homepage: http://www.soellner-hans.de/ [23.05.2013].
- Plattenfirma: http://trikont.de/category/musik/kunstler/hans-sollner/ [23.05.2013].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Barbara Wittman

Citation

Barbara Wittmann: “Der Huaba (Hans Söllner)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/derhuaba, 10/2012 [revised 10/2013].

Falco **1981**

Der Kommissar

DER KOMMISSAR war der erste große Hit des österreichischen Pop-Stars Falco (Johann “Hans” Hölzel, 1957-1998), der damit die Ära des deutschsprachigen Rap einleitete.

I. Entstehungsgeschichte

DER KOMMISSAR ist eine im Sommer 1981 entstandene Komposition des österreichischen Musikproduzenten Robert Ponger (*1948), die dieser eigentlich für den aus dem Vorarlberg stammenden Sänger und Musiker Reinhold Bilgeri (*1950) geschrieben hatte. Bilgeri gefiel das Stück jedoch nicht, also bot Ponger es Falco an, der damals bei dem gleichen Wiener Kleinlabel wie Bilgeri, GiG Records, unter Vertrag stand. Falco war mit dem Label als Bassist der Anarcho-Band Drahdiwaberl bekannt geworden, die das Album *Psychoterror* (1981) dort eingespielt hatte. Auf diesem befindet sich mit “Ganz Wien” auch eine Solo-Nummer von Falco, die Label-Chef Markus Spiegel (*1952) so gut gefiel, dass er ihn gleich für drei Alben unter Vertrag nahm. Falco ließ sich darauf ein, auf den weitgehend abgemischten Instrumentaltrack der Ponger-Komposition einen Text zu schreiben und den Song dann mit Ponger am Mischpult aufzunehmen. Der Text bezog sich auf den Titelhelden der satirischen Krimi-Serie *Kottan ermittelt*, die zwischen 1976 und 1984 nicht nur im österreichischen Fernsehen, sondern auch in Deutschland und der Schweiz mit großem Erfolg lief. Falco hatte zudem ein besonderes Verhältnis zu dieser Ikone der Fernsehunterhaltung, da er im Frühjahr 1981 in einer Episode als Pianist mitgewirkt hatte.

Bevor DER KOMMISSAR erschien war es Markus Spiegel gelungen, einen Lizenz-Vertrag mit der deutschen Teldec in Hamburg abzuschließen, der von Horst Bork (*1946), dem späteren Manager von Falco, betreut wurde. Die Teldec gehörte damals nicht nur zu den Marktführern auf dem deutschsprachigen Tonträgermarkt. Über den britischen Mutterkonzern Decca Records und ein Matritzentauschabkommen mit Capitol Records in den USA besaß das Unternehmen auch einen direkten Zugang zu den internationalen Märkten, was dem KOMMISSAR sehr zugute kam. Horst Bork war es auch, der Falco dazu überredete, den ursprünglich für die A-Seite der Single vorgesehenen Falco-Song “Helden von Heute” auf die B-Seite zu nehmen. Die Vorbehalte Falcos gegen den Song, der ihn binnen eines Jahres zu einem internationalen Star machte, resultierten aus dem Umstand, dass die Musik deutliche Anklänge an die Motown-Produktion “Super Freak” (1981) des afroamerikanischen Sängers und Songschreibers Rick James (1948-2004) aufwies, eine Komposition von James und Alonzo Miller (*1946). Falco war die Musik deshalb für die A-Seite einer Single nicht originell genug. Der erfahrene A&R-Manager Horst Bork lag mit seiner Empfehlung jedoch völlig richtig, denn dem Erfolg des Songs stand das

mes geborgte Riff nicht im Wege.

Die in Österreich produzierte, aber in Deutschland von der Teldec gemasterte Single erschien am 12. Dezember 1981 zeitgleich in beiden Ländern als Vorabveröffentlichung des im Frühsommer 1982 auf den Markt gebrachten ersten Falco-Albums *Einzelhaft*. Das 1982 entstandene Musikvideo zum Song wurde von Rudi Dolezal und Hannes Rossacher (DoRo) produziert, für die es der Beginn einer fruchtbaren Zusammenarbeit war, die alle wichtigen Falco-Videos umfasste. Der Song erschien 1991 noch einmal in einer neu abgemischten Version als DER KOMMISSAR (PART II). Unter dem Titel DER KOMMISSAR (RAP THAT) wurde 1999 posthum eine Live-Version veröffentlicht. Eine 1998 entstandene Neuaufnahme des Songs enthält das 1999 posthum veröffentlichte Album *The Final Curtain – The Ultimate Best of Falco* als DER KOMMISSAR 2000. Eine Orchesterversion wurde für das anlässlich des 10. Todestages von Falco 2008 erschienene Album *Falco – Symphonic* aufgenommen.

II. Kontext

DER KOMMISSAR geriet mitten in die als Neue Deutsche Welle (NDW) vermarkteten deutschsprachigen Punk- und New Wave-Produktionen. Er hatte damit zwar nichts zu tun, geriet dadurch aber auf einen für deutschsprachige Produktionen aufnahmebereiten Markt. Auf einer ganzen Reihe von NDW-Kompilationen findet er sich zwischen die auch als “Neue Deutsche Tanzmusik” bezeichneten einschlägigen Produktionen vor allem aus Deutschland eingereiht. Falco selbst steht dagegen in der Tradition des schon Mitte der 1960er Jahre aufgekommenen Austropop, womit eine Musik, die überwiegend im Wiener Dialekt gesungen wird, bezeichnet ist. Vor allem in den 1970er Jahren gab es u.a. mit Marianne Mendt (*1945), Wolfgang Ambros (*1952) und Georg Danzer (1946-2007) eine regelrechte Dialektwelle, die einerseits im Kabarett verankert war, andererseits mit André Heller (*1947), Ludwig Hirsch (*1946) und Sigi Maron (*1944) von einer eigenständigen österreichischen Chanson- und Liedermacher-Szene gespeist wurde. Ein weiterer Strang waren die in der linksgerichteten Studentenbewegung verankerten Politrockbands wie die in den 1970er Jahren sehr erfolgreichen Schmetterlinge oder die Anarcho-Band Drahdiwaberl, der Falco ab 1978 als Bassist angehörte und das bis 1983 auch blieb, obwohl seine Solo-Karriere zu diesem Zeitpunkt längst in Fahrt gekommen war. Die ironisch distanzierte Grundhaltung des Falco-Textes, die eingestreuten englischen Textzeilen und sein eigenwilliger Rap-Stil brachten einen völlig neuen Ton in den Anfang der 1980er Jahre vor einem Generationswechsel stehenden Austropop.

III. Analyse

Der Song kombiniert, wie auch viele der späteren Falco-Songs, einige wenige, durchgängig wiederholte Grundelemente, riffartige harmonisch-melodische Floskeln, mit irregulär dazwischen geschobenen Wendungen und einer verschachtelten Songarchitektur, womit die Gefahr der Redundanz konsequent vermieden ist. Bereits der Aufbau des Songs verschränkt die klassische, vierteilige (Chorus) Grundform des Popsongs mit einer irregulär aufgebauten Strophenliedform. Der Kern des Songs mit den ersten beiden, unmittelbar aufeinanderfolgenden Textstrophen, dem Refrain (Chorus) und der dritten Textstrophe

icht musikalisch dem AABA-Schema, hier von den obligaten 32 auf 64 Takte erweitert. Die Strophen

sind aus vier viertaktigen, musikalisch nur leicht variierten Zweizeilern zusammengesetzt, die dem gerappten Text ein straffes Tempo geben. Der sich ebenfalls über 16 Takte erstreckende Refrain folgt erst nach der zweiten Strophe. Auch er ist aus Zweizeilern aufgebaut, die musikalisch jedoch deutlich gegeneinander abgesetzt sind und zudem den Refrain nach acht Takten noch einmal zweiteilen. Der erste Zweizeiler ist auch im Melodieverlauf wie ein Kinderlied gestaltet (drah di net um – oh, oh, oh | Schau, schau der Kommissar geht um – oh, oh, oh…). Es folgt entgegen der Erwartung nicht der musikalisch nur leicht variierte nächste viertaktige Zweizeiler. Vielmehr verlässt dieser den Kinderliedton und fügt eine Passage mit ganz neuem melodischen Material an (Er wird dir anschauen, und du weißt warum | Die Lebenslust bringt dich um…). Die dritte viertaktige Phrase durchbricht das Zweizeilerprinzip und enthält nur den Zwischenruf “Alles klar, Herr Kommissar?”, bevor die letzte Viertaktgruppe musikalisch die Strophe wieder aufgreift und den Refrain mit der nachfolgenden dritte Strophe verzahnt, obwohl diese Viertaktgruppe dem Refrain zugehörig ist und ihn mit einer nicht rhythmisierten Textpassage (Hey man, wanna buy some stuff man? | Did you ever rap that thing Jack, so rap it to the beat) abschließt. Insgesamt ergibt sich damit für den Kern des Songs der formale Aufbau A(a-a’-a’-a’)–A(a’-a’-a’-a’-)–B(b-c-d-a)–A(a-a’-a’-a’), wobei der Teil B musikalisch dem Chorus und textlich dem Refrain entspricht.

Diesen 64 Takten sind jedoch noch einmal 32 Takte voran- und 96 Takte nachgestellt, die zugleich die Funktion von Intro und Outro mit übernehmen. So sind die ersten 16 Takte mit einer springenden Synthesizer-Figur zwar wie ein Intro gestaltet, doch mit den Worten “Check it out Joe, ha” beginnt nicht die erste Strophe, sondern vielmehr folgen noch einmal 16 Takte mit dem berühmten Kommissar-Motiv, das nahezu tongetreu Rick James “Super Freak” entnommen ist, entsprechende Stelle kann hier eingesehen werden.

Es ist als Riff den Strophen unterlegt, womit diese zweiten einleitenden 16 Takte als Vorstrophe in diese überleiten.

Die letzten 96 Takte, die die Hälfte des ganzen Songs ausmachen, basieren auf dem Refrain bzw. Chorus. Obwohl der Kern des Songs mit dem wieder aufgenommen A-Teil, mit dem die dritte Textstrophe korrespondiert, ja eigentlich abgeschlossen ist, verlangt der Text erneut nach dem Refrain. Der bleibt diesmal musikalisch und textlich am Kinderlied und bildet die Grundlage für einen neuen AABA-Formzyklus. Dem wiederholten Refrain (B) folgt ein achttaktiger instrumentaler Überleitungsteil (C = Middle Eight), dem sich noch einmal der sechzehntaktige Refrain (B) anschließt, so dass sich mit der Abfolge BBCB ein der AABA-Form analoger Aufbau ergibt. Dem schließt sich als Outro die dreimalige Wiederholung des 16taktigen Refrains an, der in diesem zweiten Teil des Songs freilich textlich und musikalisch die Funktion des Refrains verloren hat.

Die komplex verschachtelte Songarchitektur ist das Ergebnis der geschickten Funktionsverschiebung und Gruppierung einiger weniger, kaum variierter Viertaktgruppen, die sich mit geradezu hypnotischer Wirkung dem Hörer aufdrängen. Entscheidend für die Wirkung war zweifellos der im Drogenmilieu angesiedelte Text des KOMMISSARs, der mit seinem Zynismus eine wohlverstandene Provokation darstellte, auch wenn sie durch den Charme des Wiener Dialekts eine ironische Brechung erfährt, die von Falcos exaltiertem Vokalstil noch unterstrichen ist. Der rhythmisierte Sprechgesang des Rap, mit dem die [illegible]rophen auf die Musik gelegt sind, lässt den Text hier zwangsläufig in den Vordergrund treten. Die [illegible]bination des Drogenthemas mit einem Kinderreim im Refrain setzt der Provokation dann die Spitze

auf.

IV. Rezeption

Schon vier Wochen nach der Veröffentlichung fand sich DER KOMMISSAR mit Beginn des Jahres 1982 auf Platz 1 der österreichischen Single-Charts, in Deutschland erreichte er Anfang April 1982 die Spitzenposition. Als das Jahr zu Ende ging, hatte die Single in fast allen wichtigen europäischen Märkten sowie in Japan die Nr.1-Platzierung in den jeweiligen Charts erreicht, in Österreich mit einer Verweildauer von 16 Wochen. In der Schweiz, Norwegen, Frankreich und Schweden hatte es zwar nicht zu Platz 1 gereicht, aber auch hier war der Song unter den Top Five der am meisten verkauften Singles. Geradezu sensationell war die Platzierung einer deutschsprachigen Produktion in den englischsprachigen Ländern, in Neuseeland Platz 4, in Kanada Platz 11, in Australien Platz 7 und in den USA Platz 72 der jeweiligen Single-Charts. Der US-DJ Afrika Bambaataa (Kevin Donovan, *1957), der eine maßgebliche Rolle für die Entwicklung des HipHop spielte, machte aus dem KOMMISSAR einen New Yorker Club-Hit.

Der enorme Erfolg des Songs führte zu zahlreichen Nachproduktionen. So erschien 1982 in Frankreich eine französischsprachige Version unter dem Titel “Clair, Commissaire” mit Matthew Gonder (*1958). Auch in Italien kam 1982 eine Nachproduktion mit dem dort lebenden US-Sänger Ronnie Jones (*1937) auf den Markt. Die britische New Wave Band After the Fire brachte 1982 eine englischsprachige Version heraus, bei der lediglich das “Eins, zwei drei…” der ersten Textzeile und der Zwischenruf “Alles klar, Herr Kommissar!” deutschsprachig geblieben sind. In dieser Version erreichte der Song Platz 5 der US-Single-Charts. Mit einem Cover dieser Version unter dem Titel “Deep In The Dark” (1983), produziert von dem deutschen Musikproduzenten Jack White (Horst Nußbaum, *1940), war die amerikanische Pop-Sängerin Laura Branigan (*1957) in den englischsprachigen Ländern sehr erfolgreich. Die Pop-Version der in Paris lebenden Amerikanerin Suzy Andrews (*1963) ging dagegen im Schatten des Originals unter. 1990 brachte der ostdeutsche Sänger Dirk Zöllner (*1962) mit seiner Band Die Zöllner noch einmal eine bemerkenswerte deutschsprachige Cover-Version in mehreren Mixen auf den Markt. Falco war mit den meisten der Cover-Versionen zwar überhaupt nicht einverstanden, konnte sie aber als Autor lediglich des Textes und mit einem unvorteilhaften Newcomer-Vertrag mit dem Hermann Schneider Musikverlag in Wien in der Tasche, bei dem die Rechte an dem Song lagen, auch nicht verhindern. Am Ende sollte sich der Song in allen seinen Versionen bis Mitte der 1980er Jahre jedoch 7 Millionen Mal verkauft haben.

PETER WICKE

Credits

Komposition & Arrangement: Robert Ponger

- Johann Hölzel (Falco)
- Produktion: Robert Ponger

Recordings

- Falco. *Der Kommissar / Helden von heute*, 1981, GiG Records, GIG 111 117, A (7″-Single).
- Falco. “Der Kommissar (Part II)”, *The Remix Hit Collection* (Part 2), 1991, Sire Records Company, 9 26796-2, US (CD).
- Falco. “Der Kommissar (Rap’ That)” (Live), *Live Forever*, 1999, EastWest, 8573-80781-2, DE (CD/ Album).
- Falco. “Der Kommissar 2000”, *The Final Curtain – The Ultimate Best Of Falco*, 1999, EMI Electrola, 7243 4 99610 2 9, EU (CD/Album).
- Falco. “Der Kommissar”, Falco – Symphonic, 2008, Sony BMG Music Entertainment, 88697223542, A (CD).

Covers

- Matthew Gonder. “Clair, Commissaire” (Der Kommissar) / “A Part Of Me”, *Der Kommissar*, 1982, Aquarius, AQS1 220030, FR (Vinyl/7″-Single).
- Ronnie Jones. *Don’t Turn Around (The Kommissar) / Laser Love*, 1982, F1 Team, P 656, I (Vinyl/7″ Single).
- After The Fire. *Der Kommissar / Der Kommissar*, 1982, Epic, 49-03490, US (Vinyl/12″ Single).
- Suzy Andrews. “Der Kommissar – Don’t Turn Around”, *Suzy Andrews*, 1982, X Records, XR 002, DE (Vinyl/LP).
- Laura Branigan. “Deep In The Dark”, *Deep In The Dark*, 1983, Atlantic Records, A 9817, UK (Vinyl).
- Die Zöllner. *Der Kommissar (Extended Version) / Der Kommissar (Swing Club Mix) / Der Kommissar (Radio Version) / Der Kommissar (Popek Hardcore Mix) / Mit Dir Bin Ich Allein*, 1990, Musicolor, 013.20016, DE (Vinyl/12″-Maxi-Single).

References

- Bork, Horst: *Falco – Die Wahrheit. Wie es wirklich war – Sein Manager erzählt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009.
- Kraus, Herbert: “Seit “Kottan” geht Falcos Kommissar um”. In: *Kurier*, Artikel vom 17.12.1982, 12. URL: http://www.kottan.info/pdf_zeitschriften/falcos_kommissar.pdf [21.10.2014].
- Lanz, Peter: *Falco: Die Biografie*. Berlin: Ueberreuter 2013.

Links

- http://www.youtube.com/watch?v=QPxoEX37SzU [21.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=QYHxGBH6o4M [21.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=tJC5BqKTzzc [21.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=N-mA7R0ZQg4 [21.10.2014].

- http://www.youtube.com/watch?v=823aeo0WU_k [21.10.2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Der Kommissar (Falco)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/falcoderkommissar, 01/2014 [revised 10/2014].

Print

Gus Backus **1961**

Der Mann im Mond

In Gus Backus' Karriere als Musiker gab es sicherlich einige Meilensteine. Neben seinen Erfolgen mit seiner früheren Rhythm & Blues-Gruppe, den Del-Vikings, blieb er deutschen Fans mit Hits wie "Da sprach der alte Häuptling der Indianer" und DER MANN IM MOND im Gedächtnis.

I. Entstehungsgeschichte

DER MANN IM MOND erschien im Januar 1961 als Vinylsingle auf dem deutschen Musikmarkt. Die Melodie und der Text stammen von Charlie (bürgerlich Carl) Niessen, einem Polydortexter, der auch Songs für Billy Mo und Hildegard Knef produzierte (vgl. Wölfer 2000: 389). Eingespielt wurde das Lied vom Orchester Johannes Fehring, welches seinerzeit eine der bekanntesten österreichischen Bigbands darstellte. Gus Backus sang zwar auch die B-Seite der Single "Was ist los?", dabei wurde er jedoch vom Orchester Werner Scharfenberger begleitet. Beide Titel wurden auch in Schlagerfilme eingebunden. Während man DER MANN IM MOND in *Im schwarzen Rößl* (Regie: Franz Antel) hören konnte, wurde "Was ist los?" in *Drei weiße Birken* (Regie: Hans Albin) eingebaut.

Gus (bürgerlich Donald Edgar) Backus war zum Erscheinungszeitpunkt der Single bereits fest in der deutschen Musik(er)landschaft verankert. Neben Peter Alexander und Peter Kraus gilt auch Backus als Entdeckung des Schlagerproduzenten Gerhard Mendelson, welcher nicht zuletzt für sein Wildwestfaible bekannt war (vgl. N.N. 1963: 101). Dies spiegelt sich auch teilweise in Backus' Schlagerrepertoire wider. Mit Wildwest-Nummern wie "Da sprach der alte Häuptling der Indianer" und "Brauner Bär und weiße Taube" stand sein Repertoire im Kontrast zu seiner früheren Musikerkarriere mit der Rhythm & Blues-Gruppe The Del-Vikings, welchen er sich in seiner Zeit bei der amerikanischen Air Force anschloss. Die Songs "Come Go With me" und "Whispering Bells" bescherten ihm und seinen Bandkollegen bereits zwei Top-10-Erfolge in den USA. Im Hause Polydor hatte er dann jedoch unter den Fittichen Mendelsons einen neuen Stil zu verkörpern und auf Deutsch zu singen, was ihm relativ schwer fiel, weshalb er sich mit phonetischen Transkriptionen selbst zu behelfen hatte (vgl. Backus 2011: 43-49). Dies zahlte sich jedoch auch aus und so war er nach nur wenigen Veröffentlichungen kein unbekannter Name auf dem deutschen Musikmarkt mehr.

II. Kontext

Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen waren 1961 grundsätzlich noch vergleichbar mit denen der späten 1950er Jahre: der konservative Grundtenor war noch immer vorhanden und so war auch der [illegible]ermeierliche "Rückzug ins Private" (Mendivil 2008: 247) noch in weiten Teilen der deutschen [illegible]kerung gang und gäbe. Günther Mahal sah in diesem gesellschaftlichen Klima einen "Indikator […]

[für den] weitreichenden Bankrot[t] bislang fürs ‘Seelenheil’ und für kollektive Leitbilder zuständiger Institutionen” (Mahal 1975: 78). Der Schlager mit seiner Vielfalt an Motiven und Blickwinkeln drängte in dieses Vakuum und bot dem Hörer Identifikationsmöglichkeiten an (vgl. Waldner 2011: 205), in einer Zeit, in der man sich seiner eigenen Position in der Welt, seiner Identität, nicht bewusst war und diese auszuloten versuchte (vgl. Faulstich 2003: 179).

Der Zeitpunkt der Veröffentlichung ist auch in den Wettlauf zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und der Sowjetunion um die Eroberung des Weltraums eingebettet. Nachdem 1957 vom Raumfahrtprogramm der Sowjetunion bereits die ersten erdumkreisenden Satelliten Sputnik 1 und 2 ins All geschickt wurden, reagierten die Verantwortlichen in den USA schnell und schossen noch Ende Januar 1958 ihren eigenen Satelliten in den Weltraum. Bereits der Start der Satelliten wurde als neuer technologischer Maßstab angesetzt und mit Fortschritten, wie der ersten Kernspaltung oder der Entdeckung Amerikas verglichen (vgl. McCurdy 2011: 61-63, 71). Im April 1961 erreichte der Wettlauf einen neuen Höhepunkt, als erstmals ein Mensch ins All flog. Der erste Mann im Weltraum, Juri Gagarin, wurde auf internationaler Ebene jedoch nicht als politischer Sowjetheld wahrgenommen. Auf seinen Reisen nach beispielsweise Frankreich, Großbritannien oder Schweden wurde er vielmehr als Pop-Ikone gefeiert (vgl. Jenks 2012: 205-207). Aufgrund des politischen Bedarfs beider Nationen sich gegenseitig zu übertrumpfen kam es so zu rasanten Entwicklungen auf dem Gebiet der Raumfahrttechnik. 1961 gipfelte dies darin, dass der amerikanische Präsident John F. Kennedy bereits kurz nach seiner Amtseinführung die Landung auf dem Mond noch im selben Jahrzehnt zum essentiellen Ziel US-amerikanischer Politik erhob und so die Weichen für die Mondlandung im Jahr 1969 stellte (vgl. McCurdy 2011: 93). In der populären Musik blieben diese Entwicklungen nicht unkommentiert, wenn auch eine Rezeption primär aus dem amerikanischen Raum im Rahmen der Exotica-Welle stattfand. Hier versuchten Interpreten wie Juan García Esquivel mithilfe verschiedenster Effekte einen möglichst futuristischen Klang zu erzeugen.

III. Analyse

Obwohl sich einiger weniger Effekteinspielungen bedient wird, klingt der Sound von DER MANN IM MOND keineswegs futuristisch, vielmehr erinnert dieser an eine Country&Western-Nummer. “Five, four, three, two, one” – mit der Imitation eines Raketenstart, begleitet von Orgelklängen und einigen verzerrten Effekten beginnt der in D-Dur stehende und im 4/4-Takt gehaltene rund 2:27 Minuten lange Schlager. Von dem angegebenen Orchester treten im Lied nicht alle Musiker in Erscheinung. Den Klang dominieren ein relativ schlichtes Bassspiel und das Spiel mehrerer Gitarren. Das im Hintergrund gehaltene Schlagzeug ist dabei kaum zu vernehmen, genauso wie das Glockenspiel. Zwar ist dieses in allen Teilen des Liedes fortwährend präsent, allerdings ist es nur in den Gesangspausen des Refrains deutlich zu hören. Der begleitende Chor taucht auch nur im Refrain auf, in dem er synchron zu Backus den Text vorträgt.

Die Grundstruktur der ersten Strophe ist mit D | D | A | D | D | A A7 | D ein relativ simples Abwechseln von Grundakkord und Dominant(sept-)akkord. Die Basslinie, die sich durch das ganze Stück hindurch fädelt, basiert grob auf einem Wechselbassschema. Zu Beginn wird der Hörer direkt mit der Frage angesprochen “[illegible]'n Sie schon mal den Mann im Mond geseh'n?“. Der Mondbewohner wird dabei einem Menschen klar [illegible]ezeichnet, da das Interesse an seiner Person auf seine Wohnsituation und seinen

Beziehungsstatus gerichtet ist. Durch “Man“-Konstruktionen (“Man fragt sich, wohnt der Mann denn auf dem Mond auch schön?”) wird der Eindruck erweckt, als hätten die Klärung dieser Anliegen auch eine gewisse Relevanz für die Hörerschaft. Ein Interesse am Erdtrabanten war gewiss auch in der Öffentlichkeit vorhanden, wenngleich die gestellten Fragen an den Mond und seinen Bewohner doch eher ein humorvoller Umgang mit zeittypischen Erscheinungen der angehenden 1960er ist, die man auf die leere Oberfläche des Monds und in seine Ungewissheit projiziert.

Im Refrain stellt das Hin- und Herspringen von Grund- zu Dominant- und Subdominantakkord, dann in der sich einmalig wiederholenden viertaktigen Akkordfolge D G | G D | D A | A D | das grundlegende musikalische Schema dar. Textlich wird die Neugier der Erdbewohner am Leben des Mondmannes weiter thematisiert: “Der Mann im Mond er hat es schwer, denn man verschont ihn heut’ nicht mehr / Er schaut uns bang von oben zu, und fragt: wie lang’ hab ich noch Ruh’?”. Unbestreitbar ist dabei der Bezug auf die technischen Neuerungen, die dem Mond seine gefühlt unendliche Ferne nahmen und ihn näher an die Erde rückten. Anders als in anderen Schlagern, in denen das Fremde “Faszination und Unbehagen gleichermaßen aus[löst]” (Schulz 2012: 293), wird dem fernen, fremden Mond durch den humorvollen Umgang seine Ungewissheit und Bedrohlichkeit genommen. Durch das Behandeln und Auflösen von (potentiellen) Alltagssorgen kann man durchaus “im Schlager demnach sogar Sozialisationshilfe sehen” (Mahal 1975: 78).

In der zweiten Strophe wird das Aufwerfen von klamaukhaften Fragen zum Privatleben des Mondbewohners weitergeführt. Im Fokus steht diesmal seine Frau. In einer erneuten “Man“-Konstruktion wird ihre Frisur zum Thema gemacht und gefragt, ob ihr liebreizendes Auftreten wohl von ihrem Mann honoriert wird: “Man wüsste gern, wie sich die Frau im Mond frisiert. Wird ihre Schönheit mit ‘nem Kuss belohnt?”. Der Fall, dass er dies womöglich nicht tut, wird durch ein Wortspiel basierend auf der Redewendung “in den Mond gucken” umgesetzt und unterstreicht die unterhaltsam, vergnügte Stimmung des Songs. Dabei wird bewusst mit Lebenswirklichkeiten und Leitbildern gespielt, wie sie in den 1950er Jahren propagiert und auch ins nächste Jahrzehnt hineingetragen wurden. Schönheit war im Kontext der blühenden Konsumlandschaft wieder zu einem zentralen Anliegen der Frau geworden und dies wurde über mediale Kanäle auch entsprechend verbreitet (vgl. Braun 2005: 215).

In der dritten und letzten Strophe wird thematisch das Prinzip der vorausgegangenen Strophen aufgegriffen. Diesmal stehen die angesagten Tänze auf dem Mond, die Kleidungsmoden und die Affinität zur Jukebox im Mittelpunkt des irdischen Interesses. Hier sticht die Relevanz der in der vorhergehenden Dekade gereiften Konsumlandschaft resp. -freude am deutlichsten hervor. Mit der Bestimmung der Eigenart des Manns im Mondes über seine Konsumgewohnheiten sowie der Selbstverwirklichung in einer (zweigeschlechtlichen) Liebesbeziehung werden insgesamt die sozialen Maßstäbe des Jahres 1961 angelegt. Wer jemand ist, wofür sie oder er steht, das erfährt man über ihre oder seine Gewohnheiten und Lebensumstände, besonders über Musik, Kleidung, Tanz und Familie. Direkt auf die Strophe folgt ein letztes Mal der Refrain, bevor das Lied zu den stilisierten Geräuschen einer abhebenden Rakete ausklingt.

Das Singlecover ist eine Montage, in der Backus neben einer startenden Rakete steht. Dabei handelt es [illegible]m die Juno 1 Trägerrakete, die am 31. Januar 1958 den amerikanischen Satelliten Explorer 1 ins All [illegible]ss. Backus posiert gelassen neben dieser, mit über die Schulter geworfenem Jackett; dabei winkt er

mit einem Lächeln. Dem Liedinhalt gleich werden hier, durch das begrüßende Winken, das wohl an den Mann im Mond adressiert ist, die rasanten Entwicklungen in der Raumfahrt und die dadurch gewonnene Nähe zum Mond aufgegriffen.

IV. Rezeption

DER MANN IM MOND stellt, gemessen an der Hitparadennotierung, den größten musikalischen Erfolg von Gus Backus als Solointerpret dar. In den 25 Wochen – 17 davon in den Top 10 –, in denen der Schlager sich unter den Top 50 Hits befand, erreichte er sogar deren Spitze, an welcher er zwei Wochen ausharrte. Zwar konnte Backus mehrere Top 10-Hits verzeichnen, jedoch blieb das Lied über den Mann im Mond dabei sein einziger Nummer 1-Hit (vgl. Ehnert 1990: 20, 360). Ähnlich erfolgreich schnitt der Schlager in den Jahrescharts der BRAVO ab. Hier erreichte DER MANN IM MOND den fünften Platz unter den 1961 erschienenen Songs (vgl. N.N. 2010).

An diesen Erfolg versuchten auch andere Interpreten und Texter anzuknüpfen und so entstanden mehrere (fremdsprachige) Coverversionen des Songs. Auch Gus Backus versuchte sein Glück ein zweites und ein drittes Mal. Doch weder die englische Neuauflage “Queen of the Stars” (getextet von Fred Jay, bürgerlich Friedrich Alex Jacobson), noch seine deutsche Neuauflage nach der Mondlandung 1969 mit geändertem Text konnten an den Erfolg des Originals anknüpfen.

PATRICK POLLMER

Credits

Gesang: Gus Backus
Orchesterleitung: Johannes Fehring
Songwriting/Text: Carl “Charlie” Niessen
Aufnahmejahr: 1961
Länge: 2:27

Recordings

- The Del Vikings. “Come Go With Me”, *Come Go With Me / How Can I Find True Love*, 1956, Fee Bee Records, FB-205, US (Vinyl/Single).
- The Del Vikings. “Whispering Bells”, *Whispering Bells / Don’t Be A Fool*, 1957, Fee Bee Records, FB-214, US (Vinyl/Single).

`us Backus. “Brauner Bär und Weiße Taube”, *Brauner Bär und Weiße Taube / Blue Boy?*, 1960, olydor, 24 250, Germany (Vinyl/Single).

- Gus Backus. “Da sprach der alte Häuptling der Indianer”, *Wooden Heart/ Da sprach der alte Häuptling der Indianer*, 1960, Polydor, 24 403, Germany (Vinyl 7″/Single).
- Gus Backus. “Der Mann im Mond”, *Der Mann im Mond / Was ist los?*, 1961, Polydor, 24 564, Germany (Vinyl/Single).
- Gus Backus. “Queen of the Stars”, *Queen of the Stars / Priscilla*, 1962, Fono-Graf, FG-1238, US (Vinyl/ Single).

References

- Braun, Annegret: *Frauenalltag und Emanzipation. Der Frauenfunk des Bayerischen Rundfunks in kulturwissenschaftlicher Perspektive (1945 – 1968)*. Münster [u.a.]: Waxmann 2005.
- Ehnert, Günter: *Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956 – 1980*. Norderstedt: TaurusPress 1990.
- Faulstich, Werner: Deutsche Schlager und deutsche Fernsehstars – Wertekontinuität im Medienwandel. In: *Die Kultur der sechziger Jahre*. Ed. by Werner Faulstich. München: Wilhelm Fink Verlag 2003, 177-193.
- Jenks, Andrew L.: *The cosmonaut who couldn’t stop smiling. The Life of Yuri Gagarin*. Dekalb: Northern Illinois University Press 2012.
- Mahal, Günther: Der Wundertraum vom Liebesglück. Vorläufiges zum deutschen Schlager nach 1945. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975), 64-78.
- McCurdy, Howard E.: *Space and the American Imagination*. Baltimore: The John Hopkins University Press 2011.
- Mendívil, Julio: *Ein musikalisches Stückchen Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript 2008.
- N.N.: BRAVO Jahrescharts – 1961. Auf: *BRAVO* [2000]. URL: http://www.bravo.de/bravo-jahrescharts-1961-246937.html [22.09.2014].
- N.N.: Wer ist “tu”? In: *Der Spiegel* 40 (1963), 95-110.
- Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript 2012.
- Wölfer, Jürgen: *Das große Lexikon der Unterhaltungs-Musik. Die populäre Musik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – vom Wiener Walzer bis zu Swing, Latin Music und Easy Listening*. Berlin: Lexikon-Imprint 2000.

Films

- *Drei weiße Birken*. Regie: Hans Albin. Drehbuch: Hans Fitz. Astra-Filmkunst GmbH 1961.
- *Im schwarzen Rößl*. Regie: Franz Antel. Drehbuch: Karl Farkas, Kurt Nachmann. Constantin Film, 1961.

ut the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Citation

Patrick Pollmer: “Der Mann im Mond (Gus Backus)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/dermannimmond, 03/2015 [revised 09/2015].

Print

Herbert Grönemeyer **2002**

Der Weg

DER WEG ist die zweite Singleauskopplung von Herbert Grönemeyers elftem Studioalbum *Mensch* (2002). Grönemeyer thematisiert in diesem Song die Trauer über den Tod seiner Frau.

I. Entstehungsgeschichte

Wenige Monate nach dem Erscheinen von Grönemeyers zehntem Album *Bleibt alles anders* starben innerhalb weniger Tage zunächst einer seiner Brüder und dann seine Frau an Krebs. Grönemeyer zog sich nach diesem doppelten Schicksalsschlag aus der Öffentlichkeit zurück und fühlte sich lange nicht in der Lage, Musik zu machen. Dass er sich schließlich nach etwa einem Jahr langsam zur Weiterarbeit aufraffen konnte, erklärte er folgendermaßen: “Ich dachte: Wenn du dieses Zentrum deines Lebens auch noch verlierst, ist Schluss” (Grönemeyer in Michaelsen/Ross 2002). Großen Anteil an der Entstehung von *Mensch* hatte Ko-Produzent Alex Silva, der Grönemeyer hartnäckig zum Weitermachen drängte und nach einem weiteren Jahr schließlich Erfolg hatte: Die beiden mieteten einen kleinen Raum in London, in dem sie in 14-monatiger, fast therapeutischer Arbeit das neue Album *Mensch* aufnahmen.

Alle zehn Tracks (und ein Bonustrack) sind Zeugnisse von Grönemeyers Trauerarbeit. Der dritte Track DER WEG jedoch thematisiert den Verlust seiner Frau in besonderer Weise. Grönemeyer selbst bezeichnete den Song als “extrem traurig” und hatte Sorge, seine Kinder würden ihn nicht gut aufnehmen: “Da habe ich die Kinder gefragt, ob das vielleicht zu viel sei. Ihre Antwort war: ‘Du hast das so geschrieben, also musst du es auch gefälligst so singen’” (Grönemeyer in Michaelsen/Ross 2002).

Drei Monate nach Erscheinen des Albums wurde DER WEG im November 2002 als zweite Single von *Mensch* ausgekoppelt und erschien gemeinsam mit dem dazugehörigen Musikvideo. Ebenfalls ab 2002 führte Grönemeyer den Song im Rahmen seiner Alles-Gute-von-gestern-bis-Mensch-Tournee (2002-2004) live auf. 2003 erschien eine Live-Version des Liedes auf der Tournee Live-DVD, die als erste DVD überhaupt Platz 1 der deutschen Albumcharts erreichte.

II. Kontext

Den Zusammenhang des Liedes mit dem Tod seiner Frau hat Grönemeyer von Anfang an bewusst und öffentlich verhandelt und damit die Rezeption des Songs – und des gesamten Albums – von vornherein in entsprechende Bahnen gelenkt. Der Erfolg des Songs lässt sich sicherlich einerseits damit erklären, dass er eine persönliche Seite Grönemeyers offenbart und den Künstler damit menschlich und greifbar macht. Darüber hinaus bietet DER WEG gerade durch die persönliche Entstehungsgeschichte pfungspunkte in der Gesellschaft, da der Verlust geliebter Menschen und der Umgang mit der Trauer für uns alle stets relevante Themen sind. Der große Erfolg von *Mensch*, nach dem Grönemeyer

“über alle Zweifel [erhaben ist] wie kein anderer Sänger in Deutschland” (Peitz 2006), wird dementsprechend begründet: “Scheinbar ließ er alle Skrupel fallen, gab alle Distanz auf und machte auf künstlerische Weise öffentlich, was er als öffentliche Person niemals zugelassen hätte, dass man es über ihn verbreite – die innersten Gefühle eines Hinterbliebenen” (ebd.).

III. Analyse

Grönemeyer berichtet mit Blick auf seinen Schaffensprozess, dass das Musikschreiben bei ihm “nebenbei” gehe; meist sei es ein Einfall, der sich nach und nach – wie ein Ohrwurm – vertiefe. Für die Arbeit am Text müsse er sich jedoch “disziplinieren” (vgl. Anonym: “Mensch”). Überträgt man dies auf DER WEG, so lässt sich auf der einen Seite die einfache harmonische Struktur bemerken, die sich in Strophen und Refrain nur äußerst geringfügig verändert. Die Melodie durchwirkt wie ein roter Faden das ganze Lied und entspricht damit dem musikalischen Einfall, von dem Grönemeyer selbst sprach. Die relativ gleichbleibende Melodik schafft Raum für emotionale, atmosphärische Abstufungen im Verlauf des Songs und lässt diese besonders gut hervortreten. DER WEG beginnt mit dem für Grönemeyer so charakteristischen reduzierten Sound (Rhodes) und steigert sich ab der dritten Strophe, wenn Streicher und Background Vocals hinzutreten und insbesondere die Refrains emotional ausgestalten.

Umso vielschichtiger ist der Text mit seiner vielschichtigen Metaphorik und seinen zahlreichen Wortspielen, die tiefe Gefühle in der für Grönemeyer typischen, knappen Art ausdrücken. Dies wird zusätzlich unterstützt von seiner eigentümlichen Art zu singen, die manches verschluckt und vernuschelt, anderes plötzlich heraushebt und dem Ganzen dadurch einen ganz eigenen Ausdruck gibt, der dem persönlichen Inhalt des Songs zusätzliche Authentizität verleiht.

Das Musikvideo zu DER WEG zeigt Grönemeyer auf einem Segelboot auf weitem Meer. Dynamik und Atmosphäre der Bilder entsprechen denen des Texts und der Musik, einzelne direkte Wort-Bild-Kongruenzen lassen sich nachweisen. Der Horizont zwischen Wasser und Erde ist ein wichtiges Motiv, ebenso wie die ins Bild gesetzte Metapher des Segelsetzens, des Navigierens durch aufgewühltes Wasser und des Segel Einholens. Mit dem letzten Refrain (“Ich gehe nicht weg”) gleitet Grönemeyer mit seinem Boot langsam auf einen mitten im Meer stehenden und scheinbar ins Nichts führenden Steg zu. Im Nachspiel legt er an und geht den Steg hinauf Richtung Himmel. Dann – in einer Hommage an den Film *The Truman Show* (1998) – berührt er mit dem letzten Ton des Songs den Himmel, der sich als Wand/Kuppel entpuppt, drückt eine Tür auf und tritt, nach einem letzten Blick zurück, durch die Tür ins Schwarze.

Das Ende des Videos eröffnet eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten und offenbart gleichzeitig die Vielschichtigkeit des ganzen Songs, denn die Tür “versinnbildlicht […] die Grenze zwischen Lebenden und Toten, zugleich aber auch die zwischen dem Trauern und dem Weiterleben” (Tergau-Harms 2005: 35).

zeption

Die Rezeptionsgeschichte von DER WEG wird geradezu vollständig von seiner Entstehungsgeschichte dominiert. So wird DER WEG weniger als Kunstwerk, das es zu bewerten gilt, sondern vielmehr als persönliches Statement wahrgenommen, das aufgrund seiner Authentizität gewissermaßen über jede Kritik erhaben ist. Der Song erreichte jedoch nie den kommerziellen Erfolg der Single “Mensch” des gleichnamigen Albums, die als erster Nummer-Eins-Hit Grönemeyers fünf Wochen diese Position innehatte und mit Platin ausgezeichnet wurde. DER WEG erreichte dagegen nur Platz 12 der deutschen Charts. Das gesamte Album *Mensch* ist jedoch bis heute Grönemeyers größter Erfolg und wurde schon vor der Veröffentlichung aufgrund der Vorbestellungen mit Platin ausgezeichnet.

DER WEG spielt mittlerweile eine bemerkenswerte Rolle in Seelsorge und Trauerarbeit. So findet er sich in Umfragen unter Bestattern zumeist in den Top 10 der gewünschten Trauermusiken bei Beerdigungen und bietet immer wieder auch Pfarrern die Möglichkeit, Tod, Trauer und Trost in Predigten auf eine lebensnahe Art und Weise zu thematisieren. Nicht zuletzt ist DER WEG außerdem einer derjenigen Songs, die für religionspädagogische Zwecke immer wieder empfohlen werden (vgl. Depta 2016: 465, 475). Es ist dabei vor allem der Aspekt des Trostes, der in der Auseinandersetzung mit DER WEG besonders betont wird: Aus dem Text und der Musik des Liedes spräche trotz aller Trauer Liebe, Hoffnung und Zuversicht; der Song zeige, dass es möglich sei, trotz aller Trauer sein Leben weiter zu leben. Die Konzentration dieser Rezeptionslinie liegt damit auf der Situation des Hinterbliebenen; der Trost steht im Vordergrund. DEG WEG – und die Identifikation der ZuhörerInnen mit Grönemeyer “als Seismograph für herrschende Trends menschlicher Selbstinterpretation” (Striet/Werden 2009: 251) – wird als Anhaltspunkt dafür gewertet, dass diese “weltliche” Art der Trauerbewältigung, die Erinnerung an den geliebten Menschen und das Weiterbestehen dieser Erinnerung auf Erden, heutzutage populärer sei als die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod, die sich mehr auf das Schicksal der Verstorbenen richte. Diese Fokussierung werde besonders deutlich, wenn man die Lyrics von DER WEG mit den im Duktus vergleichbaren Zeilen auf der Todesanzeige von Anne Henkel-Grönemeyer vergleiche, die stattdessen Bilder eines Lebens im Jenseits malen und auch Gott thematisieren – was in DER WEG völlig fehle (vgl. ebd.).

Es ist bemerkenswert, dass Grönemeyer trotz aller selbst betonter autobiographischer Bezüge 2002/03 im Gespräch mit Moritz von Uslar betont, in seinen Songs – und speziell auf der Platte *Mensch* – fänden sich nicht mehr als sechs Prozent Persönliches (vgl. Grönemeyer/von Uslar 2003). Auch machte er in diesem Gespräch deutlich, dass DER WEG ein Kunstwerk und eben kein persönliches Statement sei, so dass es zwar menschliche Gefühle so intensiv wie möglich darstellen möchte, sie aber dennoch “stilisiert” (Grönemeyer/von Uslar 2003). Die Rezeptionsgeschichte von DER WEG zeigt jedoch, wie weit die Biographie eines Künstlers in sein Werk hineinreichen und die öffentliche Wahrnehmung sowohl des Kunstwerks als auch des Künstlers selbst beeinflussen und prägen kann.

MARIE LOUISE HERZFELD-SCHILD

---

ts

Lyrics and Music: Herbert Grönemeyer
Rhodes: Herbert Grönemeyer
String ideas: Alfred Kritzer
Producers: Alex Silva, Herbert Grönemeyer
Engineers: Alex Silva, John Smith, Danton Supple, Peter Cobbin (strings and wind player)
Mixing: John Hudson
Assistants: Richard Woodcraft, The Ferg, Raj, Laurence Brazil
Programming: Alex Silva
Additional Programming: Mark Haley, Andy Duncan
Strings and wind player arranged by: Nick Ingman, Herbert Grönemeyer
Conductor (strings and wind player): Nick Ingman
Leader (strings and wind player): Gavin Wright
Mastering: Chris Blair (at Abbey Road)
Label: Grönland Records (EMI)
Recorded: Grönland, Mayfair St 1-2, RAK, Abbey Road
Published: 2002
Length: 4:20

Recordings

- Herbert Grönemeyer. “Der Weg”. On: *Mensch*, 2002, Grönland Records/EMI Electrola, 7243 541621 2, Germany (CD/Album).
- Herbert Grönemeyer. “Der Weg”. On: *Mensch Live*, 2003, Grönland Records/EMI Electrola, 7243 4 90977 9 7, Europe (2xDVD).
- Herbert Grönemeyer. “Der Weg”. On: *12 Live*, 2007, EMI/Grönland Records, 00946 387876 9 3, 00946 387876 9 3, Germany (2xDVD).
- Herbert Grönemeyer. “Der Weg”. On: *Schiffsverkehr Live in Leipzig Tour 2011*, 2011, Grönland Records, 50999 678876 9 9, Germany (Blue-ray).

Covers

- Guus Meeuwis. “Dee Weg”. On: *Wijzer*, 2005, Capitol Records/EMI, 0946 3400062 8, Netherlands (CD/Album).

References

- Anonym: “Mensch”, Grönemeyer ist wieder da! In: *WDR Kultur*. URL: https://web.archive.org/web/20050126072943/http://www.wdr.de/themen/kultur/musik/groenemeyer_2002/interview.jhtml 3.04.2016].

- Depta, Klaus: *Rock- und Popmusik als Chance. Impulse für die praktische Theologie*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2016.
- Grönemeyer, Herbert/von Uslar, Moritz: Gespräch auf *Mensch Live*, 2003, Grönland Records/EMI Electrola, 7243 4 90977 9 7, Europe.
- Michaelsen, Sven/Ross, Hannes: “Herbert Grönemeyer. ‘Man ist Mensch und macht vieles falsch'” (29. August 2002). In: *stern*. URL: http://www.stern.de/kultur/musik/herbert-groenemeyer–man-ist-mensch-und-macht-vieles-falsch–3637938.html [19.04.2016].
- Peitz, Dirk: “Der Unberührbare Berührer”. In: *k.west. Magazin für Kunst, Kultur, Gesellschaft* 04 (2006). URL: http://www.kulturwest.de/musik/detailseite/artikel/der-unberuehrbare-beruehrer/ [19.04.2016].
- Striet, Magnus/Werden, Rita: “Tanz den Tanz auf dünnem Eis”: Das Phänomen Herbert Grönemeyer. In: *Herder Korrespondenz. Monatshefte für Gesellschaft und Religion* 63 (2009), 251-255.
- Tergau-Harms, Christine: “Jeder Tod treibt mich hierher”. Popsongs und Videoclips als Anstoß für den Gottesdienst. In: *Für den Gottesdienst* 61 (2005), 32-37.
- *The Truman Show*. Regie: Peter Weir. Drehbuch: Andrew Niccol. Paramount Pictures, 1998.

About the Author

Dr. Marie Louise Herzfeld-Schild is a musicologist and currently a research associate (PostDoc) of the junior research group "Transformations of Knowledge" of a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities at the University of Cologne.
All contributions by Marie Louise Herzfeld-Schild

Citation

Marie Louise Herzfeld-Schild: “Der Weg (Herbert Grönemeyer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http.//www.songlexikon.de/songs/derweg, 03/2017.

Print

Zarah Leander **1937**

Der Wind hat mir ein Lied erzählt / La Habanera

Zu den bekanntesten Liedern Zarah Leanders – oder den “Gassenhauern”, wie man sie seinerzeit nannte – zählt LA HABANERA, weithin auch geläufig unter dem Titel DER WIND HAT MIR EIN LIED ERZÄHLT. Der Text entstammt der Feder von Bruno Balz und wurde von Lothar Brühne vertont.

I. Entstehungsgeschichte

LA HABANERA wurde 1937 als Musikstück im gleichnamigen Film-Melodram der Ufa veröffentlicht. Die Dreharbeiten hierzu hatten während des Spanischen Bürgerkrieges auf Teneriffa stattgefunden, die Studioaufnahmen im Filmstudio Babelsberg. Es sollte der letzte deutsche Film unter der Regie von Detlef Sierck werden, da dessen jüdische Ehefrau ins Visier der Nationalsozialisten geraten war. Er arbeitete in den USA unter dem Pseudonym Douglas Sirk weiter und spezialisierte sich auf Melodramen.

Sowohl Drehbuch als auch Musik wurden auf die schwedische Ikone des deutschen Films Zarah Leander zugeschnitten und trugen gleichsam dazu bei, den Mythos zu erschaffen und zu erhalten. LA HABANERA war Leanders zweiter großer Filmerfolg in Deutschland und katapultierte sie mit einem Verdienstanspruch von 75.000 RM für jeden nachfolgenden Film an die Spitze der bestbezahlten Schauspielerinnen des Dritten Reichs.

Zarah Leander, schwedische Schauspielerin und Kontra-Alt-Sängerin, die mit bürgerlichem Namen Sara Stina Hedberg hieß, lebte von 1907 bis 1981 und feierte ihre größten filmischen Erfolge im sogenannten Dritten Reich, kehrte diesem jedoch 1942 den Rücken und arbeitete danach vornehmlich als Sängerin und Bühnendarstellerin.

Wie in der Filmindustrie der 1920er und 1930er Jahre durchaus üblich, stand auch der Name Zarah Leander vor allem für eine kreierte Kunstfigur, eine Ikone. So zieht sich ein roter Faden durch sämtliche ihrer Rollen: Sie spielt die Gefangene problemlastiger Partnerschaften, die mit ihrem Schicksal hadert, und lässt sich dabei charakterisieren als sinnlich und zugleich stoisch-sittsam, sanft, fürsorglich, melancholisch. Sie besitzt einen theatralischen Gestus und mithin eine eher divenhafte, unnahbare Ausstrahlung. Unterstrichen wurde Letztere noch durch die elegante und nicht weniger extravagante Garderode, die sie bei ihren späteren Bühnenauftritten trug.

II. Kontext

...ien taucht ab 1936 verstärkt in der deutschen Presse auf – mit dem Ziel, die deutsche Bevölkerung

mit dem Kampf gegen die “Bolschewisierung Westeuropas” im Spanischen Bürgerkrieg zu solidarisieren. Die Berichterstattung erfolgt selektiv, das republikanische Spanien wird diffamiert. Beispielsweise hatte das Reichspropagandaministerium verfügt, die Bezeichnung “Madrider Kabinett” in der Pressesprache durch “Linksregierung” zu ersetzen.

Mit der Gründung der staatlichen Reisegesellschaft Kraft durch Freude (KdF) im Jahre 1933 sollte Urlaub in befreundeten Ländern auch für Arbeiterfamilien erschwinglich werden und auf diese Weise Kulturaustausch stattfinden. Die rechtsregierten Länder sollten zusammenwachsen, zudem gehörten interkulturelle Huldigungen an Hitler zum festgelegten Reiseprogramm. Tatsächlich hatte die Gründung der KdF einen realen Anstieg des Badetourismus in den 1930er Jahren zur Folge. In Bezug auf Spanien etablierten sich v. a. assoziative Begriffe wie Sommer, Sonne, Strand, Meer, Exotik (zu beziehen auf Vegetation, Küche, Musik, Menschen), herzlicher Empfang und Lebensfreude. Spanien wurde zu einem romantisierten Sehnsuchtsland.

Warum aber wurde ein bis dato weniger bekanntes Land aus Lateinamerika zum Schauplatz der Filmhandlung und nicht etwa Spanien selbst, wo der Film doch eigentlich gedreht wurde? Zum Ersten war Spanien mittlerweile Reiseziel und zahlreiche Deutsche kämpften im Spanischen Bürgerkrieg. Somit konnte es nicht mehr glaubhaft als das rückständige Land, in dem obendrein ein Tropenfieber um sich greift, präsentiert werden. Zum Zweiten wird im Film die “leyenda negra” verarbeitet, um die Protagonistin zur Rückkehr und den Rezipienten zum Stolz auf die besseren Umstände im eigenen Land zu bewegen. Da man jedoch mit Franco sympathisierte, wurde das Konzept schlichtweg in eine Region ausgelagert, die in der zeitgenössischen Presse ohnedies mit Kriminalität für Schlagzeilen sorgte.

Das Reichspropagandaministerium unter Leitung von Joseph Goebbels erkannte das propagandistische Potential der deutschen Filmindustrie. Es verschärfte sukzessive die Zensur und verlieh auf der anderen Seite Prädikate für besonders förderungswürdige Filme.

So lässt sich im Film das bis auf die mittelalterliche Heldenepik zurückzuführende klassische Abenteuermotiv nachweisen: Ein progressiver junger Held kritisiert die ihm vertraute Umgebung und sehnt sich nach der Ferne. Er sucht sein Glück in der Fremde, stürzt sich blauäugig ins Unglück und kehrt enttäuscht und geläutert zurück. Doch bereits auf der Heimkehr kommt es zu einer emotionalen Spaltung, die seine Sehnsucht in die Unlösbarkeit münden lässt und zu neuen Abenteuern aufruft.

Die Figur der Astrée, die auf die Ikone Zarah Leander zugeschnitten wurde, liefert zugleich das vorherrschende Frauenbild im Melodram der NS-Jahre: Sie ist sinnlich, aber dennoch stoisch-sittsam und ihr Schicksal geduldig (er-)tragend, fürsorglich, und sie geht vollständig in ihrer Rolle als Ehefrau und Mutter auf. Tatsächlich dachte die NS-Ideologie Frauen die Rolle der Produktion und Erziehung künftiger Soldaten zu. Die Launen wie auch die spätere Absenz ihrer Ehemänner in den Kriegsjahren galt es ohne mit der Wimper zu zucken hinzunehmen.

III. Analyse

Im handelt von der schwedischen Protagonistin Astrée, die in Begleitung einer Tante nach Puerto

Rico reist. Hier verliebt sie sich in den Stierkämpfer und zugleich vermögenden Landbesitzer Don Pedro de Ávila und fasst den Entschluss zu bleiben, um mit ihm eine Familie zu gründen.

10 Jahre später bereut sie ihre Wahl; die tropische Wärme ist zur Pein geworden, die Kultur ihr fremd geblieben und Musik und Tanz der Habanera empfindet sie als quälerisch. Vom Ehemann tyrannisiert und mit ihm im Streit um die Kindeserziehung, schwelgt sie in Erinnerungen an Schweden.

In der alten Heimat bricht derweil ihr Jugendfreund, der Arzt Dr. Sven Nagel, nach Puerto Rico auf, um ein Heilmittel gegen ein dort grassierendes Tropenfieber zu finden. Seine Forschungen werden von Don Pedro sabotiert, der wirtschaftliche Einbußen und eine Hungersnot fürchtet. Don Pedro fällt dem Virus schließlich selbst zum Opfer und Astrée kehrt mit Dr. Nagel nach Schweden zurück.

Astrée und Don Pedro sind sprechende Namen. Astrée entstammt der französischen Schäferdichtung (Honoré d'Urfé: L'Astrée, 1607-1627). Hier ist sie eine junge Hirtin, in die der Hirte Céladon sich unsterblich verliebt hat, dem sie jedoch ausweicht, da sie ihn für untreu hält. Nach einem gescheiterten Suizidversuch seinerseits stellen sich den Liebenden Umstände, Politik und soziales Umfeld in den Weg. Oder, auf eine abstrakte Ebene gehoben: Sie ist eine fromme junge Frau, die sich in ihr eigenes Unglück manövriert und zur Gefangenen der Umstände wird.

Don Pedro de Ávila ist weniger ein Name in literarischer Tradition als vielmehr ein Stereotyp: "Don" ist im Spanischen eine respektvolle Anrede, die in Verbindung mit Oberhäuptern von Adelsfamilien gebraucht wird, die ihrerseits wiederum meist über Grundbesitz verfügen. In Agrarstaaten nehmen Grundbesitzer eine tragende wirtschaftliche Rolle ein, die (Halb-)Pächter und Tagelöhner in quasifeudale Abhängigkeit zwingt. Der Name ist also der Inbegriff von Ehranspruch als Geburtsrecht und steht für den selbstgefälligen Ausbeuter innerhalb einer spanischsprachigen Welt.

Der Song übernimmt im Film die Funktion der Titelmelodie bzw. des Leitmotivs und wird insgesamt dreimal gespielt: zum ersten Mal (00:04:40) als Gesang der Einheimischen, während Astrée und ihre Tante durch Puerto Rico fahren; hierdurch wird das Geschehen geographisch eingeordnet (karibischer Raum) und ein exotisches Nationalkolorit demonstriert. Später (01:18:40) singt Astrée das Lied auf einer Feier und offenbart so ihre emotionale Situation: die Ausweglosigkeit ihrer misslichen Lage, das Glück in ihrer alten Heimat vermutend. Schließlich (01:30:20) besteigt Astrée mit Dr. Nagel ein Schiff nach Schweden; das Lied erklingt als instrumentale Version. Als Einleitung der Schlusssequenz begleitet es den Abschied und unterstreicht Versöhnlichkeit und Melancholie, die in diesem Abschied liegen, sowie die Unlösbarkeit der Sehnsucht Astrées.

Textlich setzt sich LA HABANERA zusammen aus zwei Strophen und dem Refrain, der einmal wiederholt wird. Dabei umfasst der Refrain etwa die doppelte Versanzahl einer Strophe. Eine durchgehende Reimform gibt es nicht. Die textuelle Schlichtheit und Rekurrenz verstärkt die Eingängigkeit des Liedes.

Da das lyrische Subjekt sich in Ich-Form an sein Herz wendet, handelt es sich bei der Erzählform um eine Apostrophe mit fester Sprechinstanz. Die Palmen, das Meer und bunte Vögel formen das Bild eines exotischen *locus amoenus* und sind typische Topoi des Südens. Das Herz, das für jemanden schlägt, ist Allegorie für die Liebe; der Wind, das Meer und die Vögel stehen als ebensolche für die Sehnsucht gemeinen. Der Wind wird darüber hinaus personifiziert ("Der Wind hat mir ein Lied erzählt"), er

spricht zum lyrischen Subjekt. Die Stilmittel vergegenständlichen die besungene Sehnsucht nach dem Unbekannten, die, so ist zu vermuten, der Rezipient teilt, wodurch die Identifikation mit dem lyrischen Subjekt hergestellt wird.

Bei der Wendung “ein Lied erzählt” handelt es sich um ein Paradoxon, das eine philosophische Lehre enthält. Erzählt wird der Text, er kommt von außen; die Melodie erklingt aus dem Inneren. Hierin lässt sich die Wirkungsweise von Sehnsucht wiedererkennen, wie sie auch im Film präsentiert wird: Die Sehnsucht wird als untrennbarer Teil des menschlichen Wesens aufgefasst, die Umwelt stiftet lediglich Reize. Das heißt, Sehnsucht ist ungerichtet – der Mensch wird sich immer nach etwas sehnen, unabhängig von den Einflüssen seines Status oder seiner Umwelt. Und sie ist endlos – hat sich eine Sehnsucht erfüllt, stellt sich die nächste ein.

“Glück zerbrach wie Glas” ist der verstärkende Vergleich, der die Moral schließlich abrundet: Träumen von exotischen Ländern nachzujagen, stürzt den Träumer ins Unglück. Die Schönheit der (südlichen) Fremde ist nicht von Dauer; die (nordische) Heimat ist der bessere Ort.

Ganz im Einklang mit dem Titel des Liedes handelt es sich bei der Liedform um eine Habanera, einen afrokaribischen Tanz im 2/4 Takt, der auf einer punktierten Achtelnote bzw. einer Achtelnote mit Sechzehntelpause beginnt. Er wurde über Spanien in Europa bekannt und gilt hier bis heute vor allem für die Regionen Katalonien und València als typisch (vgl. etwa den Song von Port Bo “Lola la Tavernera”). Die Melodie ist kraftvoll und eingängig – zum einen durch die markanten Taktschläge, zum anderen durch den geringen Notenumfang bei häufigen Wiederholungen – und kann vom zeitgenössischen Hörer der spanischsprachigen Welt zugeordnet werden. Nebst der Eignung zum ‘Gassenhauer’ soll also ein authentischer Schauplatz für die Filmhandlung geschaffen werden, wobei ‘glaubwürdig’ im Film nicht zwingend mit ‘realitätsnah’ als vielmehr mit ‘vorstellbar’ gleichgesetzt werden sollte. Diesen Anspruch spiegelt auch die Instrumentation wider: Während das Orchester vorwiegend auf Streicher setzt, treten Akkordeon und Maracas (die den Takt vorgeben) deutlich in den Vordergrund.

Den entscheidendsten Beitrag zum Erfolg des Musikstücks leistete jedoch die berühmte Interpretin, deren außergewöhnliche, düster-melancholischer Kontra-Alt einen immens hohen Wiedererkennungswert besaß und sogar heute noch, im Zeitalter von Youtube, sozialer Netzwerke und Musikstreams überall auf der Welt seine Bewunderer findet.

IV. Rezeption

Der Film war für damalige Verhältnisse ausgesprochen erfolgreich und erhielt bei Veröffentlichung ein Jugendverbot, das bis 1949 Bestand hatte. Das Titellied LA HABANERA wurde nach dem Fall der NS-Diktatur ins Standardrepertoire von Leanders Bühnenauftritten übernommen und gilt als eines ihrer erfolgreichsten Lieder. Es existieren zahlreiche deutsche Coverversionen, so etwa von Nina Hagen, Mireille Mathieu, Gaby Albrecht und Tim Fischer. In unserer Zeit wird es häufig, teils in abgewandelter Form, bei Karnevalsveranstaltungen, im Kabarett und in Travestieshows zitiert, wohl wegen der markant Stimme der Originalinterpretin.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Interpret: Zarah Leander
Lyrics: Bruno Balz
Music: Lothar Brühne
Orchestra: Ufa-Tonfilm-Orchester
Label: Odeon
Format: Shellac, 10” 78 RPM, doppelseitig (A – “Der Wind hat mir ein Lied erzählt”; B – “Du Kannst Es Nicht Wissen”)
Length: 2:52
Recording: Berlin, 24/11/1937
Released: Germany, 1937

References

- Borgelt, Hans: *Die UFA – ein Traum. Hundert Jahre deutscher Film. Ereignisse und Erlebnisse*. Berlin: edition q 1993.
- Bruns, Jana F.: *Nazi Cinema’s New Women*. Cambridge et al.: Cambridge University Press 2009.
- Peter, Antonio: *Das Spanienbild in den Massenmedien des Dritten Reiches 1933-1945*. Frankfurt a. M.: Lang 1992.
- Rathkolb, Oliver: *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien: ÖBV 1991.
- Urfé, Honoré de: *L’Astrée. Préface de Jean Lafond*. Paris: Gallimard 1984.

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “La Habanera / Der Wind hat mir ein Lied erzählt (Zarah Leander)”.
In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lahabanera, 06/2017.

Print

Rammstein **2019**

Deutschland

DEUTSCHLAND ist ein Song der Neue-Deutsche-Härte-Band Rammstein von ihrem siebten Studioalbum, erschienen 2019 ohne Titel, üblicherweise aber unter dem Namen der Band geführt.

I. Entstehungsgeschichte

DEUTSCHLAND ist in Text und Musik ein Gemeinschaftswerk von Rammstein. Zur Entstehung erklärte Schlagzeuger Christoph Schneider der Zeitschrift *Rolling Stone* im Juni 2019: „Ein bestimmter Song machte während der langen, langen Arbeit am Album schon früh energisch auf sich aufmerksam: ein eher mittelschneller, tanztauglicher Wellenbrecher, classic Rammstein, dabei auf seltsame Art tiefenmelancholisch. ‚Mutter!' hatte Richard Z. Kruspe in der ersten Demoversion dazu gesungen; er hatte beim Schreiben über seine Familie nachgedacht. Das hätte man so nehmen können. Problem: Einen Song namens ‚Mutter' gibt es bei Rammstein schon, seit 2001 … Irgendwann kam dann einer auf die Idee: Lass uns doch ‚Deutschland' singen und einen Deutschland-Song daraus machen." (Hentschel 2019: 43)

Aufgenommen wurde DEUTSCHLAND im Sommer und Frühherbst 2018 im Rahmen der Produktion des siebten Studioalbums der Band in den La Fabrique Studios im südfranzösischen Saint Rémy de Provence vom Berliner Produzenten, Mixing-Ingenieur und Songschreiber Olsen Involtini (*1985), assistiert vom Inhouse-Ingenieur des Studios Daniel Cayotte. Aufnahme und Produktion der Gitarren besorgte der deutsche Toningenieur und Produzent Sky van Hoff (*1986), der schon am Nebenprojekt von Rammstein-Gitarrist Richard Kruspe (*1967), die Bandformation Emigrate, als Produzent beteiligt war. Für die Logic- und Protools-Programmierung war Florian Ammon (*1978) zuständig, mit dem die Band seit ihrem dritten Album zusammenarbeitet. Mitgewirkt an der Produktion hat ferner die deutsche Musikerin, Journalistin und Autorin Meral Al-Mer (*1981), deren Stimme dem letzten Chorus des Songs als Background Vocal hinzugemischt ist. Das Mastering lag in den Händen des finnischen Toningenieurs Svante Forsbäck (*1971), der bereits für die 2015 als *Rammstein XXI* erschienene Kompilation den gesamten Rammstein-Katalog in HD-Sound remastert hatte.

DEUTSCHLAND erschien als digitale Veröffentlichung zusammen mit einem von Richard Kruspe realisierten Remix des Songs als Vorab-Release zum Album am 28. März 2019 auf verschiedenen Streaming-Plattformen und am 12. April 2019 als Vorab-Auskopplung aus dem Album sowohl als CD- als auch als 7''-Vinyl-Single, begleitet von einem auf YouTube spektakulär in Szene gesetzten neunminütigen Video, das der Berliner Regisseur und Grafikdesigner Eric „Specter" Remberg (*1975) produziert hatte. Das Album erschien schließlich am 17. Mai 2019 beim Vertigo/Capitol-Label der Berliner Universal Music Domestic Division.

II. Kontext

Mit DEUTSCHLAND meldete sich Rammstein nach zehnjähriger Studio-Abstinenz, die sich die Band nach Veröffentlichung ihres sechsten Albums *Liebe ist für alle da* (2009) gewährt hatte, erstmals wieder mit einer Studioproduktion zurück. Angesichts der langen Pause hatte es inzwischen schon Auflösungsgerüchte gegeben. An diesen war zwar nichts dran, auch wenn es durchaus Verschleißerscheinungen im Bandgefüge gab. Schon in den Jahren 2005 bis 2009, zwischen den Alben *Rosenrot* (2004) und *Liebe ist für alle da*, hatte es eine längere Pause gegeben, nachdem die Band seit ihrer Gründung 1995 neben ihrer Arbeit im Studio im Jahresrhythmus auf ausgedehnten Tourneen in Deutschland, Europa, Nord- und Südamerika faktisch ununterbrochen unterwegs gewesen war. In dieser Zeit, 2005, begann Gitarrist Richard Kruspe sein Nebenprojekt Emigrate, eine multinationale Metal-Band. Nach Fertigstellung des sechsten Rammstein-Albums 2009 begann eine weitere Phase intensiven Tourneebetriebs mit 118 Shows in 40 Ländern auf fünf Kontinenten (Europa, Südamerika, Nordamerika, Ozeanien, Afrika), die 2013 unterbrochen wurde. Danach begann Sänger Till Lindenmann eine Zusammenarbeit mit dem schwedischen Gitarristen Peter Tägtgren (*1970), die 2015 in das Album *Skills of Pills* mündete, mit dem das unter der Bezeichnung Lindemann firmierende Duo auf Tournee ging. Obwohl es damit so aussah, als habe sich ein Teil der Bandmitglieder selbständig gemacht – denn auch Kruspe legte in der Zwischenzeit zwei weitere Alben mit Emigrate vor und war mit dieser Band auf Tournee –, nahm Rammstein 2016 den Tourneebetrieb mit 47 Shows in 23 Ländern auf drei Kontinenten (Europa, Nord- und Südamerika) wieder auf und trat damit überzeugend allen Auflösungsgerüchten entgegen. Allerdings brauchte es inzwischen dringend neue Songs, um die bei den Fans so überaus beliebten, aufwendig inszenierten Rammstein-Shows erfolgreich fortzusetzten. Die 2015 in einer limitierten Auflage von weltweit 14.000 Stück als *Rammstein XXI* veröffentlichte Kompilation mit allen bis dahin erschienenen Rammstein-Alben in einer remasterten Version plus Raritäten erschien da eher wie eine Verlegenheitslösung, zumal ab 2017 die in der Kompilation enthaltenen Alben auch noch einmal einzeln auf den Markt gebracht wurden. Mit dem unbetitelten Studioalbum von 2019 erschienen schließlich wieder elf neue Rammstein-Songs, darunter DEUTSCHLAND.

III. Analyse

DEUTSCHLAND besteht aus einer stark modifizierten klassischen Songform, die die beiden Textstrophen und den mehrfach, allerdings nicht wortgleich wiederholten Refrain so in den vierteiligen Aufbau eines AABA-Modells unterbringt, dass der Text mit seinen vielschichtigen Ambivalenzen deutlich im Fokus bleibt, ohne dabei mit der gitarrendominierten Stilistik der Band in Konflikt zu geraten. Dabei ist der Song wie alle Rammstein-Songs vom Sound her konzipiert und wird zunächst in einer mit 35 Takten ungewöhnlich langen Einleitung entfaltet. Der Song beginnt mit einer hektisch pulsierenden Keyboard-Figur, die nach vier Takten durch den stählernen Sound der tiefenbetonten E-Gitarren über dem dröhnenden Schlagzeug eingerahmt wird. Die Strophen des Liedes, die einen besonderen Reiz aus den echoartigen Einschüben erhalten („Du [Du hast, du hast, du hast, du hast] / Hast viel geweint [Geweint, geweint, geweint, geweint] …“) erstrecken sich über jeweils 24 Takte und bilden mit dem 16-taktigen [illegible]n („Deutschland, mein Herz in Flammen / Will Dich Lieben und verdammen …“) eine Formeinheit, [illegible]eil A der Songarchitektur. Der besteht damit aus zwei vor allem melodisch deutlich voneinander

abgesetzten Segmenten, die erst im weiteren Verlauf des Songs ihre Einheit zu erkennen geben. Sie sind einerseits der Textstrophe (a), andererseits als Chorus dem Refrain (b) zugeordnet. Musikalisch wird dieser Teil A nun in einer modifizierten Form mit der zweiten Strophe, in der die Perspektive vom „Du“ zum „Ich“ wechselt, wiederholt. Die Modifikation erfolgt im Chorus. Im ersten Teil des Songs wird er nach fünf Takten nach den ersten Zeilen des Refrains mit der Einleitungsfigur instrumental aufgefüllt. Das Aufgreifen der Einleitung unterstreicht die Zäsur und betont die Wiederholung, die mit Beginn der zweiten Strophe einsetzt. Ihr folgt der Refrain statt mit vier mit acht Textzeilen ohne instrumentale Auffüllung. Aber auch hier schließt sich ein Abschnitt an, der die Einleitung mit ihrer charakteristischen Keyboardfigur wiederholt. Doch jetzt leitet er in die 32-taktige Bridge des Songs (Teil B) über, deren erste Hälfte instrumental mit dem Material der Einleitung bestritten wird. Das kommt auch in der ebenfalls wieder zweiteiligen Coda zur Anwendung, bevor der Song im zweiten Teil der Coda mit einer achttaktigen Klavierfigur buchstäblich verhallt. Insgesamt ergibt die Architektur des Songs das folgende Bild:

Formteile:	In – A(a	b[In]) – A‘(a	b) –	B[In] – A’’(b) – Out				
Länge (Takte)	35	24	16	24	16	16+16	16	16

Der Text ist eine kunstvolle Hommage an Deutschland, die die Zerrissenheit und Ambivalenz im Verhältnis zu diesem Land und seiner Geschichte sowie mit einer unüberhörbaren Deutlichkeit die Haltung der Band dazu zum Ausdruck bringt. Es sind die ausdrucksstarken Wortbilder („Deutschland! Dein Atem kalt / so jung und doch so alt“) und das Spiel mit dem Präfix „über“ („Überheblich, überlegen / Übernehmen, übergeben / Überraschen, überfallen“), die dem Text seine Eindringlichkeit verleihen. Letzteres kulminiert in eine Referenz an die ersten Strophen des „Liedes der Deutschen“ von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, die sich auf so fatale Weise mit Deutschlands Geschichte verbindet, fungierte sie doch während der Nazi-Zeit als Nationalhymne. Während es bei Hoffmann von Fallersleben „Deutschland, Deutschland über alles / Über alles in der Welt“ heißt, mündet bei Rammstein die Wortreihung von „überheblich“ bis „überfallen“ in die Formulierung „Deutschland, Deutschland über allen“. Der eine Buchstabe, der aus dem „alles“ ein „allen“ macht, bewirkt einen gewaltigen Unterschied, erfordert aber ein genaues Hinhören. Auch wenn der Reim hier nur das „über allen“ zulässt, vom Sinnzusammenhang im Text ganz abgesehen, liegt die Provokation eben darin, dass genau hingehört werden muss. Das entspricht ganz der Tradition von Rammstein, die die beabsichtigten Wirkungen ihrer Songs immer durch Provokation und provozierende Ambivalenzen zu erzielen suchen.

Das von Eric „Specter“ Remberg zum Song produzierte Video stattet diesen nach einem deutlich verlängerten Intro und einem hinzugefügten Klavier-Outro von Clemens Pötzsch (*1985), der bereits das Klavier-Album mit Rammstein-Songs, *Rammstein – XXI Klavier* (2015) erstellt hatte, auf der Basis des Rammstein-Songs „Sonne“ mit einer opulenten Bilderfülle aus 2000 Jahre deutscher Gewaltgeschichte aus – von den Schlachten in Germaniens Vorzeit über die Raubzüge der Kreuzritter, die Nazi-Vergangenheit, den Terror der Roten-Armee-Fraktion, das Angst-Regime der Stasi bis hin zu den obligaten Gewaltexzessen auf vielen heutigen Demonstrationen. Angefüllt ist dies mit einer Vielzahl von Spielfilmzitaten.

Rezeption

DEUTSCHLAND erreichte nach der Single-Veröffentlichung am 12. April 2019 auf Anhieb Platz eins und hielt sich dort 22 Wochen. Noch im Veröffentlichungsjahr erzielte der Song mit Single-Verkäufen und zertifiziertem Streaming mehr als 400.000 verkaufte Einheiten in Deutschland und erhielt damit Platin-Status. Er gelangte in 27 Ländern, darunter USA, Neuseeland und ein großer Teil der EU, in die Charts, allerdings nur in der Schweiz ähnlich wie in Deutschland sofort auf Platz eins.

Eine große Rolle für den immensen Erfolg des Songs spielte das außergewöhnliche Video, das mit einer Countdown-Funktion schon einige Tage vor Veröffentlichungstermin des Albums am 28. März 2019, 18:00 Uhr MEZ, im Internet freigeschaltet wurde. Die damit angezettelte Hysterie um das neue Rammstein-Produkt erfuhr noch eine erhebliche Steigerung, als zwei Tage zuvor ein 35-sekündiger Teaser mit einer kurzen Szene aus dem Video auf dem Youtube-Kanal der Band erschien, der die Bandmitglieder in KZ-Häftlingskleidung am Galgen zeigte. Diese Szene entfachte einen medialen Hurrikan der Entrüstung, zumal BILD diverse Vertreter der politischen Öffentlichkeit um Stellungnahme bat, die ihrer Empörung in dem Boulevard-Blatt freien Lauf ließen. Im Video offenbarte sich dann, dass die Szene für das Gegenteil dessen steht, was von allen jenen hineingelesen worden war, die sich zu Kommentaren hatten verleiten lassen. Die auch als „honeypot“ bezeichnet Falle war zugeschnappt und erreichte, was sie erreichen sollte. DEUTSCHLAND brach mit dem Musikvideo alle Rekorde des Internets und überschritt schon zwei Stunden nach Freischaltung die Millionenmarken an Zugriffen.

Mit dem Album, dem der Song vorausgeschickt worden war, erzielte die Band ihr zehntes Nummer-eins-Album in Deutschland. Mit über 260.000 verkauften Einheiten schon in der ersten Woche ist es das erfolgreichste Album, mit dem eine Band seit Jahrtausendbeginn in den Charts an den Start ging.

PETER WICKE

Credits

Music: Rammstein
Text: Till Lindemann
Vocals: Till Lindemann
Backing vocals: Meral Al-Mer
Lead guitar, Gesang: Richard Z. Kruspe-Bernstein
Rhythm guitar, vocals: Paul Landers
Bass guitar, vocals: Oliver Riedel
Keyboards: Christian Lorenz
Drums: Christoph Schneider
Producer: Olsen Involtini, Rammstein, Sky van Hoff
Engineer: Olsen Involtini, Tom Dalgety, Sky van Hoff
Pro Tools & Logic engineering: Florian Ammon
[illegible]: Olsen Involtini

Mastering: Svante Forsbäck
Label: Universal Music
Published: 2019
Length (album version): 5:23

Recordings

- „Deutschland“/„Deutschland (Remix By Richard Z. Kruspe)“, 2019, Universal Music 761888, EU, (7”/ Single); Universal Music, 755345, EU, (CD/Single).
- „Deutschland“. On: *Untitled*, 2019, Universal Music, 0602577493980, EU (CD/Album).

References

- Hentschel, Joachim: Rammstein: Vorsicht, Brandgefahr! Besuch bei Deutschlands erfolgreichster und umstrittenster Band. Was wollen sie, was treibt sie an – und was bereuen sie? In: *Rolling Stone* 5 (2019), 29.5.2019, 40ff.
- Wicke, Peter: *100 Seiten Rammstein*. Stuttgart: Reclam 2019.

Links

- Rammstein – Deutschland (Official Video). URL: https://www.youtube.com/watch?v=NeQM1c-XCDc [06.03.2022].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: „Deutschland (Rammstein)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/deutschland, 04/2025.

Print

Shirley Bassey **1971**

Diamonds Are Forever

DIAMONDS ARE FOREVER is the theme song for the James Bond film of the same name from 1971. It is the second Bond theme song performed by Shirley Bassey. While it failed to replicate the success of 1964's "Goldfinger", it still became a notable success and as a Bond song has a firm place in popular and film music history.

I. Origin

Award-winning film music composer John Barry, who had worked on all previous six James Bond films before *Diamonds Are Forever*, was again commissioned to compose the score for this film. Don Black, with whom John Barry had collaborated before on several projects, wrote the lyrics for the theme song. Because of the strong sexual innuendo in the lyrics, Barry, Black and film producer Albert R. Broccoli found themselves in an argument with the other producer, Harry Saltzman. He found the lyrics distasteful and dirty. Especially the lines "hold one up and then caress it / touch it, stroke it and undress it" (quoted in Burlingame 2012: 94) contributed to the impression of vulgarity – which was absolutely what Barry and Black had been aiming for. Barry said in interviews that he advised Black to "write it as though she's thinking about a penis" (ibid.) although Black later denied having any knowledge of this. In the end, Broccoli approved the song despite Saltzman's rejection.

The first recording session of the song took place on July 31 in 1971 at CTS Studios in Bayswater, London. Originally the song was meant to include another verse with the lyrics "diamonds are forever / I can taste the satisfaction / flawless physical attraction / bitter cold, icy fresh, till they rest on the flesh they crave for." However, it had to be cut due to time restrictions. Barry continued working on and changing his arrangement during the recording sessions. The recording of the song was finished in September 1971 and the whole score in October of the same year. The single DIAMONDS ARE FOREVER was first published in November 1971, a month before the film opened on December 17 1971. The single included the B-side "Pieces of Dreams", composed by Michel LeGrand, Marilyn Bergman and Alan Bergman. The song was also released as part of the soundtrack album in January 1972. For the film's release in Italy, Shirley Bassey recorded the song with Italian lyrics and title, "Vivo Di Diamanti".

II. Context

The title sequences of James Bond films have an iconic place in the history of not just Bond films, but arguably film in general. This is a result of their particular aesthetic. They are famous for their glamorous, [illegible]ual and artistic approach to introducing themes and motives of the main film. Imagery usually works [illegible]y together with the lyrics of the theme songs. Even though in previous Bond films the opening

sequences were not always accompanied by the theme song (e.g., *From Russia with Love* and *On Her Majesty's Secret Service*), what they all have in common is the depiction of women's bodies which conform to conventional beauty standards. Their appearances are sometimes more, sometimes less distorted, and are often simply shown as silhouettes. *Diamonds Are Forever's* title sequence is no different. Next to the women it shows artfully edited images of diamonds and cats. The latter in reference to the villain of the film, Blofeld, who famously is often shown stroking a cat in his scenes, which has become an iconic and often referenced image in popular culture.

Providing the soundtrack for the opening credits is not the only traditional function of a James Bond theme song. In a time before advertisements for a film in magazines or on TV were very profitable, if a Bond song that usually had the same name as the film was successful and frequently played on the radio, it meant essentially a possibility to promote the film for free. Therefore, it was always important that the character of a song somewhat reflected the atmosphere of the film, in terms of musical content as well as lyrics. The investment of film studios into music publishing companies goes back as far as 1915 (see McDermott 2011: 102). Although, the first successful release of a film's original soundtrack wasn't before 1938. As recording technology developed, the possibilities for producing soundtrack albums became more efficient. Still, before the James Bond era a popular soundtrack that also included a successful single was rare. John Barry's compositions played an important part in popularising both.

The title of Ian Fleming's book *Diamonds Are Forever*, on the plot of which the film is loosely based, is likely a reference to the very influential mining company De Beers' advertising tag line "A diamond is forever." They introduced this slogan in 1947 and it later became their official motto. In an incredibly successful advertising campaign that began in the 1930s as the response to a drop in diamond prices and lasted many years, they convinced large parts of the American population that a diamond equated love and was a symbol for commitment. The campaign resulted in a big increase of diamond prices as well as diamond engagement rings.

III. Analysis

This song relies heavily on functional harmony. The chord progression I – IV – V – I is therefore the harmonic foundation around which the piece is put together. One way in which harmonic interest is created, is by the use of substitutions.

After a short intro, DIAMONDS ARE FOREVER is structured in an AABABA' form. The intro starts with a pattern of eight notes in the tonic B minor, played on an electronic organ that belonged to CTS Studios. It has a very particular, sparkling sound that can be seen as a musical representation of a diamond. While there is an added C♯ in the B minor chord of the string accompaniment of the intro, it also occurs in the organ part on the third and fourth beat. This C♯ is a recurring harmonic aspect of the song. It often appears over the tonic chord – implying B9 and creating a glamorous and sparkling dissonance from the first bar.

The first verse begins with a fairly straightforward harmonic structure however, the harmony quickly becomes diluted with substitute chords and false relations. It opens in the tonic, progresses through the

subdominant Em7, A7 and back to Em7 from where the bass leads into Cmaj7, a Neapolitan chord. The flattened second degree is reaffirmed insistently in the bass for more than two bars, before the brass relieves the tension with an A major chord. Here A major functions as a substitute for the minor dominant, F♯ minor.

From A major the song returns to B minor for the second verse, after which the vocal line finally leads into the long-awaited F♯m7 for the refrain, in second inversion with the C♯ in the bass. The effect of this poignant harmony is augmented by the lyrics. The line Shirley Bassey sings here is “I don’t need love”; the fact that the bass does not play the root urges the song forward, as if it was asking for this particular line to be either qualified or elaborated. The lyrics and harmony follow this demand, with the line “for what good will love do me / diamonds never lie to me” during which the harmony progresses through Bm and Em7 to C major, similar to the verses. This time the Neapolitan prepares the actual dominant F♯ major instead of a substitution. The diminished A♯ chord at the end of the refrain functions as chord V without the root and leads back to the tonic. The lyrics here (“for when love’s gone / they’ll lustre on”) are enhanced not just by the harmony, but also by the melody. It moves in triplets during the first line, possibly indicating love’s unsteadiness. In contrast, the melody moves upwards for “they’ll lustre on” and ends on a long and steady C♯ – this powerful gesture could be a representation of a diamond’s strength and longevity.

The song ends with a Coda which is a variation of section A. Harmonically and lyrically it begins like the verses. However, this time, the lyric “forever” is repeated, almost obsessively, often as an echo, thus giving a sense of infatuation and reinforcing the theme of longevity.

The ♭ II (Cmaj7) chord in the closing bars resolves to the tonic, omitting chord V. The reference to the second degree of the scale is reaffirmed with a suspension of C resolving to the tonic in the vocal part in the closing bars of the song.

Shirley Bassey’s first entry of the vocal line is slightly early, and because of the lack of rhythmic instruments at the beginning of the song and the way Bassey’s declamatory vocals treat rhythm rather freely in general, there is not much sense of direction. This changes with the entry of the bass with the fourth line of the lyrics – interestingly on the word “leave”, thus in opposition to the words. The dotted rhythms in the bass resemble heartbeats, which is fitting as the protagonist sings about the advantages of diamonds over love, e.g. never risking getting her heart broken. The way Bassey clips certain words – “are” turns into an “ah”-sound for example – is erotic and adds to the sensuality of the song. Sensuality is also achieved through the orchestration: through the placements of flutes, the subtle use of a wah-wah pedal in the guitar and the not overpowering low brass. Furthermore, Bassey softens her voice during the controversial and ambiguous lines “hold one up and then caress it / touch it, stroke it and undress it” which adds to the effect. As much as the orchestration and the singing style focus on the eroticism, in terms of content – the protagonist preferring diamonds to love because they last and love does not – the song is cynical. In fact, Matt R. McDermott places it as the first in a long list of Bond songs themed “Death and Cynicism” (ibid.: 110).

ɔeption

Even though the film *Diamonds Are Forever* was a big financial success, probably in parts thanks to the return of Sean Connery in the title role, the music sold not quite as well. Although Shirley Bassey's single made it to position 57 in the US charts and 38 in the UK, the soundtrack album only made it to 74 in the US and did not enter the charts in the UK. While this is still counted as a success, it in no way managed to repeat the phenomenal triumph of "Goldfinger" as the producers had attempted. United Artists campaigned to try to get an Oscar nomination for the song, but DIAMONDS ARE FOREVER shared the fate of all previous Bond theme songs: It was not included in the list of nominees. Critics were so used to John Barry's Bond music by the time of this film's release that they seemed to have run out of substantial comments to make (see Burlingame 2012: 100).

Just by merit of being a James Bond theme song, DIAMONDS ARE FOREVER is featured on countless compilations and "Best of" CDs. Since its first release, many artists have covered the entire song or sampled elements from it. As proof of its ongoing popularity and influence in popular culture, the most famous cover in recent times was "Diamonds Are Forever" by the Arctic Monkeys in 2008. Furthermore, Kanye West sampled elements on his song "Diamonds from Sierra Leone" (2005), as did many others.

ISABELLA BIEBER

Credits

Vocals: Shirley Bassey
Music/Arrangement/Conducting: John Barry
Lyrics: Don Black
Recording engineer: John Richards
Label: United Artists Records
Recorded: 1971
Published: 1971
Length: 2:42 (single)
2.53 (soundtrack album, 2003 reissue)

Recordings

- Shirley Bassey. "Diamonds Are Forever". On: *Diamonds Are Forever*, 1971, United Artists Records, UP 35293, UK (Vinyl/Single).
- Shirley Bassey. "Vivo Di Diamanti". On: *Una Cascata Di Diamanti* (Tema Dal Film), 1971, United Artists Records, UA 35293, Italy (Vinyl/Single).
- Shirley Bassey. "Diamonds Are Forever". On: *Diamonds Are Forever* (Original Motion Picture ɔuntrack), 1971, United Artists Records, UAS-5220, US (Vinyl/Album).
- ˌnirley Bassey. "Diamonds Are Forever". On: *Diamonds Are Forever* (Original Motion Picture

Sountrack), 1971, United Artists Records, UAS 29 216, UK (Vinyl/Album).
- Shirley Bassey. “Diamonds Are Forever”. On: *Diamonds Are Forever* (Original Motion Picture Sountrack), 2003, EMI/Capital Records, 72435-41420-2-4, US (CD/Album remastered).

Covers

- Arctic Monkeys. “Diamonds Are Forever”. On: *All the Rage*, 2008, Domino, WIGCD214, UK & Europe (CD/Compilation).

Samples

- Kanye West. “Diamonds from Sierra Leone”. On: *Diamonds from Sierra Leone*, 2005, Roc-A-Fella Records, 0602498839874, Europe (CD/Single).

References

- Burlingame, Jon: *The Music of James Bond.* New York: Oxford University Press 2012.
- Goldschein, Eric: “The Incredible Story of How De Beers Created and Lost the Most Powerful Monopoly Ever”. In: *Business Insider*. URL: http://www.businessinsider.com/history-of-de-beers-2011-12 [31.03.2015].
- Hubai, Gergely: Recapturing the Midas Touch: A Critical Reading of the Bond Songs’ Chart Positions. In: *James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough*. Ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing ^{2}2011, 129-141.
- McDermott, Mark R.: “He Strikes Like Thun-n-n-nder-r-r-r-BALL-L-L-L-L-L!”: The Place of the James Bond Theme Song. In: *James Bond in World and Popular Culture: The Films Are Not Enough*. Ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing ^{2}2011, 102-117.

Links

- Database: http://www.discogs.com/Shirley-Bassey-Diamonds-Are-Forever/release/1434517 [31.03.2015].
- Shirley Bassey IMDB: http://www.imdb.com/name/nm0060259/ [31.03.2015].
- John Barry IMDB: http://www.imdb.com/name/nm0000290/ [31.03.2015].

the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Isabella Bieber

Citation

Isabella Bieber: “Diamonds Are Forever (Shirley Bassey)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/diamondsareforever, 06/2017.

Print

Die Fantastischen Vier **1992**

Die da!?!

Mit DIE DA!?! gelang der Formation Die Fantastischen Vier 1992 ein großer Verkaufserfolg, durch den Rap in deutscher Sprache erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Der Song gilt einerseits als ‘Meilenstein’ der deutschen Hip-Hop-Geschichte, andererseits stieß die Band aufgrund des kommerziellen Erfolgs und ihrer Hinwendung zum Pop-Mainstream szeneintern auf Ablehnung.

I. Entstehungsgeschichte

DIE DA!?! erschien auf dem 1992 veröffentlichten Album *4 gewinnt*, welches nach *Jetzt geht’s ab* (1991) die zweite Veröffentlichung der Formation im Albumformat war und wie der Vorgänger ausschließlich deutsche Texte beinhaltete. In der Autobiografie der Fantastischen Vier berichtet Rapper Smudo, der damals für die Gruppe zuständige Tonträgerkonzern Sony habe die Achtungserfolge des ersten Albums honoriert, jedoch gleichzeitig angeregt, über die Produktion ‘radiotauglichen’ Materials nachzudenken. Die Band sei für derlei Anregungen durchaus empfänglich gewesen, im Rahmen der Arbeiten am Album *4 gewinnt* wurde der bereits Ende der 1980er-Jahre aufgenommene Song “Wie konnte ich so blöd sein” überarbeitet, woraus schließlich “Die Frau, die freitags nicht kann” hervorging. Dieser Song habe neben dem Track “Saft” als erste Single zur Debatte gestanden, eine erneute Überarbeitung inklusive neuer Samples führte zu jener Version, die schließlich unter dem Titel DIE DA!?! als erste Single-Auskopplung des Albums veröffentlicht wurde (vgl. Niemczyk 1999: 113-120). Von der Produktion eines Videoclips wurde zunächst abgesehen, erst nachdem absehbar geworden war, dass der Song den kommerziellen Durchbruch der Band einleiten sollte, entstand unter der Ägide des Regisseurs Angel Garcia das zugehörige Musikvideo (vgl. ebd.: 130).

II. Kontext

Als Die Fantastischen Vier ihren Song DIE DA!?! veröffentlichten, verfügte das unlängst wiedervereinigte Deutschland über eine bundesweit aktive Hip-Hop-Szene, deren Formierung sich im Laufe der 1980er-Jahre in der BRD sowie in der DDR vollzogen hatte und in der sich allmählich auch Rap auf Deutsch zu etablieren begann. Insbesondere in den frühen 1980er-Jahren boten US-amerikanische Künstler und Filme, zum Teil auch in Deutschland stationierte US-Soldaten, dem deutschen Publikum die Möglichkeit, sich mit der Hip-Hop-Kultur vertraut zu machen und sich deren Ausdrucksweisen anzueignen – dementsprechend rappten auch die deutschen Szenegänger zunächst auf Englisch (vgl. Elflein 1996: o. S.).

Im Zuge der deutschen Wiedervereinigung begann sich bald ein gesteigertes öffentliches Interesse an [illegible]hsprachiger Popmusik zu regen, als diese nach dem Ausklingen des Phänomens der Neuen Deutschen Welle zu großen Teilen aus den Radioprogrammen verschwunden war. Aus dieser neuen

Hinwendung zu deutschen Texten und einer seit den späten 1980er-Jahren zunehmend erstarkenden Hip-Hop-Szene erwuchsen auch günstigere Ausgangsbedingungen für muttersprachlichen Rap. Als wegweisend für diese Entwicklung gilt der 1991 veröffentlichte Sampler *Krauts with Attitude*, dessen Initiatoren einen Überblick über die deutsche Szene leisten wollten – zu den drei deutschsprachigen Beiträgen zählt "Jetzt geht's ab" der Fantastischen Vier. Der Titel des Samplers deutet an, dass die Orientierung an den amerikanischen Vorbildern zu diesem Zeitpunkt noch überaus dominant war. Er ist als Referenz an die afroamerikanische Formation Niggaz With Attitude (N.W.A.) zu verstehen, die das rassistische Schimpfwort "Nigger" in ihren Namen integrierte – "Krauts" hingegen war insbesondere während des Zweiten Weltkriegs in US-amerikanischen und britischen Kreisen als abwertende Bezeichnung für Deutsche gebräuchlich (vgl. Jacob 1993: 213-215). Somit liegt der Eindruck nahe, der deutsche Hip-Hop habe sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollständig emanzipiert. Auch eine eigenständige Genre-Bezeichnung war in der Öffentlichkeit (noch) nicht gebräuchlich – tatsächlich begannen sich Formulierungen wie "Deutscher Hip Hop", "Neuer Deutscher Sprechgesang" und "Neue Deutsche Reimkultur" erst im Zuge des Erfolges der Fantastischen Vier zu etablieren (vgl. Mager 2007: 267 f.). Wenngleich die Formation seit den späten 1980er-Jahren Rap auf Deutsch produzierte, blieb ihr die bedingungslose Anerkennung innerhalb der Szene vor allem aufgrund von zwei zentralen Bausteinen des deutschen Hip-Hop-Diskurses dieser Zeit verwehrt: Erstens werden die Wurzeln des Hip-Hops in den ausgehenden 1970er-Jahren für gewöhnlich mit dem New Yorker Stadtteil Bronx assoziiert, der wiederum landläufig als Ghetto galt und gilt. Als Urheber und Protagonisten der urbanen Subkultur traten afroamerikanische Einwohner dieses Ghettos in Erscheinung, deren Kunst als Ausdruck einer rassistisch ausgegrenzten Minderheit aufgefasst wurde. Dementsprechend wusste die Kultur des Hip-Hops insbesondere Kindern von Einwanderern im deutschsprachigen Raum Identifikationsangebote zu bieten und eröffnete diesen die Möglichkeit, die Werte der US-amerikanischen Vorbilder auf die eigene Alltagsrealität zu übertragen (vgl. Elflein 1996: o. S.). Die Gruppe Advanced Chemistry beispielsweise, die ohne Zweifel fest im Kanon der deutschen Hip-Hop-Szene verankert ist, thematisiert den Migrationshintergrund ihrer Bandmitglieder in dem Song "Fremd im eigenen Land" überaus deutlich und bezieht Stellung zu den zahlreichen neonazistisch motivierten Anschlägen in den Nachwendejahren. Derlei Äußerungen festigten die 'authentische' Außenwahrnehmung der Band, die gemeinhin als Gegenpart zu den Fantastischen Vier betrachtet wird. Deren Mitglieder wurden allesamt in der Mittelschicht des Raums Stuttgart sozialisiert, die Formation tat sich ferner nicht mit ähnlichen "Reality-Rap"-Veröffentlichungen, sondern vielmehr mit heiterem "Party-Rap" hervor. Zweitens agierten Die Fantastischen Vier in einer Szene, innerhalb derer offen die Frage gestellt wird, wer als glaubwürdig und talentiert, somit als 'real' gelten kann. Im US-amerikanischen Hip-Hop zählt das offensiv artikulierte Streben nach kommerziellem Erfolg und Reichtum schon lange zum Image bekannter Rapper, auch in Deutschland stehen hohe Verkaufszahlen nicht mehr im unbedingten Widerspruch zu künstlerischer Integrität (vgl. Kautny 2008: 145-150). Doch gerade im deutschen Hip-Hop der frühen 1990er Jahre galt es, die Annäherung an den Pop-Mainstream abzulehnen. Die Fantastischen Vier, die sich spätestens durch den Erfolg von DIE DA!?! deutlich dem Pop-Geschäft öffneten, unterliefen somit bewusst die Genre-Konventionen und verloren als 'kommerzielle' "Pop-Rap"-Gruppe Reputation in der Community. Szeneintern wurde vor allem der Vorwurf laut, die Musik und das Auftreten der Gruppe habe der Öffentlichkeit ein völlig falsches Bild der Hip-Hop-Kultur vermittelt, woraufhin eine Marginalisierung der Eigenschaften und der Ideale der 'Alten Schule' befürchtet worden sei (vgl. Loh/Verlan 2015: 372-377).

Der kommerzielle Erfolg und der Einzug in den Pop-Mainstream können jedoch auch als logische Konsequenzen der Aneignung populärer Musik gelesen werden. Die Codes des Hip-Hops als popkulturelle Ausdrucksform afroamerikanischer Provenienz müssen im Laufe der deutschen Adaptierung neu verhandelt und modifiziert werden. Neben dem Einsatz der deutschen Sprache können auch die behandelten Themen zu diesen Elementen der Aneignung zählen, in deren Verlauf sich naturgemäß Umdeutungen ergeben. Die Fantastischen Vier ließen bereits auf ihren ersten Veröffentlichungen nicht den Versuch erkennen, die US-amerikanischen Vorbilder zu imitieren, sondern Hip-Hop ihrer eigenen Sozialisation entsprechend zu deuten, umzusetzen und damit Erfolge zu feiern. DIE DA!?! veranschaulicht exemplarisch, wie modifizierte Formen popmusikalischer Praxis vor allem in den betreffenden Subkulturen zunächst Irritationen hervorrufen können. Werden die dort vorherrschenden Konventionen gebrochen und führt dieser Vorgang zum Erfolg, ist mit szeneinterner Ablehnung zu rechnen. Gleichwohl ergeben sich hieraus neue Anknüpfungspunkte für weitergehende stilistische Entwicklungen (vgl. Hornberger 2014: 96 f.). Offensichtlich wird dies aufgrund des Umstandes, dass deutscher Hip-Hop verschiedenster Ausprägung mittlerweile ein integraler Bestandteil des deutschen Pop-Mainstreams ist. Die Fantastischen Vier leisteten in dieser Hinsicht mit DIE DA!?! Pionierarbeit für zahlreiche nachfolgende Künstler.

III. Analyse

Der DIE DA!?!-Rap ist als Dialog zwischen Smudo und Thomas D. gestaltet, Smudo bestreitet die erste, Thomas D. die zweite Strophe mit kurzen Einwürfen des jeweils anderen Rappers. Die dritte Strophe teilen sich die beiden Bandmitglieder ebenso wie den Pre-Chorus, im Refrain erklingen die Stimmen zusammen. Der Songtext behandelt die Liaisons der beiden Songpersonae, wobei sich am Ende des Raps auflöst, dass dieselbe Frau gemeint ist und diese noch einen dritten Liebhaber zu haben scheint. Laut Angaben der Band beruht die erzählte Geschichte auf einer wahren Begebenheit (vgl. Niemczyk 1999: 120). Der Rap lässt sich in technischer Hinsicht weitgehend den Konventionen des frühen Oldschool-Hip-Hops zuordnen: Smudo und Thomas D. beschränken sich beinahe ausschließlich auf Endreime und sehen von komplexen Binnen- oder Doppelreimstrukturen ab, zudem ist der Sprachfluss im Wesentlichen von regelmäßigen Achtelrhythmen geprägt und vermeidet rhythmische Irritationen. Während sich im Laufe der 1990er-Jahre zunehmend komplexere Reim- und Rhythmusstrukturen zu entwickeln begannen, sind die Techniken des DIE DA!?!-Rap durchaus typisch für den Hip-Hop dieser Zeit (vgl. Elflein 1996: o. S.). Die scheinbare Nähe zum Mainstream-Pop, der vor allem in Hip-Hop-Kreisen kritisiert wurde, lässt sich eher an der Thematik des Songtextes festmachen, die fernab der geschätzten sozialkritischen Inhalte zu verorten ist.

Das Arrangement des Instrumentals ist verhältnismäßig komplex, es besteht insgesamt aus 16 verschiedenen Klangschichten, die variabel ein- und ausgeblendet werden und dadurch für eine abwechslungsreiche Gestaltung des Beat sorgen. Für die Komposition von grundlegender Bedeutung sind zwei aufgegriffene Song-Vorlagen: erstens das im Refrain erklingende Bläserriff, das überdies als Vorlage für das gepfiffene Motiv dient und dessen Akkordgrundlage Cm7/F7 für DIE DA!?! konstitutiv ist – es entstammt dem Song “Right down Here” der indischen Sängerin Asha Puthli; zweitens das im Rhodes- l gespielte rhythmische Akkordpattern, das auf den Song “Mister Magic” des Jazz-Saxophonisten r Washington, Jr. zurückgeht. Auch dieses Stück verwendet den genannten Akkordwechsel, für DIE

DA!?! wurden die Tonhöhen insgesamt minimal angehoben. Das Intro des Songs basiert auf “Le Serpent”, das der französische Perkussionist Guem 1978 in Zusammenarbeit mit dem Ensembe Zaka Percussion veröffentlichte. Ferner beinhaltet DIE DA!?! ein Sprach-Sample: Nach dem zweiten Refrain erklingt ein kurzes Zwischenspiel, in dem – eingebunden in eine Scratch-Passage – das Zitat “Wer ist sie? Sie ist wunderschön!” zu hören ist. Dieses stammt aus der deutschen Version des Films *Star Wars: Episode IV (Krieg der Sterne)* und wird dort von Luke Skywalker geäußert. Durch das Scratching wird ein Zitat aus einem ‘Klassiker’ der neueren Filmgeschichte mit Hip-Hop-typischen DJ-Techniken kombiniert. Das Sammeln verschiedener Klangquellen, vor allem aus den Bereichen Funk, Soul und Jazz, aber auch aus Filmen, zur Kreation neuer Instrumentals ist im Hip-Hop eine gängige und konstitutive Praxis (vgl. Kautny 2010: 1) – Die Fantastischen Vier fallen auch hierbei nicht aus der Norm. Doch weist der Beat durch die zahlreichen Klangquellen und deren variable Kombination eine hohe Komplexität auf und unterscheidet sich beispielsweise von Produktionen Advanced Chemistrys, die weithin als “minimalistisch” gelten (Jacob 1993: 221). Als auffällig erweist sich der Four-to-the-Flour-Rhythmus mit synthetisch klingender Bassdrum, der auf Spezifika der Dance Music referiert. Diese Gestaltungsweise ist untypisch für Hip-Hop, ebenso die gepfiffene Melodie, und auch der beinahe gesungene Refrain inklusive Bläserriff und einleitendem Pre-Chorus ist zumindest im Kontext dieser frühen Phase des deutschen Hip-Hops als ungewöhnlich zu betrachten – derlei Elemente lassen sich als Anleihen an die zeitgenössische Popmusik jenseits enger Hip-Hop-Konventionen interpretieren.

Der Videoclip zeigt die Band im Wesentlichen in zwei Szenerien: auf der Fahrt in einem Cabriolet und bei der Performance des Songs. Die Fantastischen Vier sind auf einer Fahrt durch das noch deutlich von der DDR-Ära gezeichnete Leipzig zu sehen, analog zu jeder neuen Strophe steigt eine andere Frau nach einer Autopanne in das Cabriolet ein. Hip-Hop-typisch erhält der Clip durch diese Bilder einen urbanen Anstrich, ebenso durch die Performance-Szenen vor einer nicht renovierten Hausfassade. Die ausfallenden Tanzbewegungen und die Kleidung der Darsteller/-innen in bisweilen grellen Farben, die durchaus für Kritik in Hip-Hop-Kreisen sorgten (vgl. Loh/Verlan 2015: 372 ff.), wirken diesem Eindruck jedoch entgegen. Wie die Band betont, war ursprünglich kein Videoclip geplant, die Künstler hatten selbst keinen Einfluss auf die Gestaltung desselben (vgl. Niemczyk 1999: 130) – das Video ist in diesem Falle primär ein zusätzliches Marketinginstrument. Somit ist die visuelle Inszenierung des Songs DIE DA!?! letztlich als verhältnismäßig spontan entstandenes Resultat des plötzlich eintretenden kommerziellen Erfolgs der Fantastischen Vier zu verstehen.

IV. Rezeption

DIE DA!?! erreichte Platz 2 der deutschen Charts, insgesamt verkauften sich 750.000 Einheiten der Single. Infolgedessen war die Band in den Jahren 1992 und 1993 selbst im britischen Musikfernsehen sowie in zahlreichen deutschen Talkshows zu sehen und wurde als prototypischer Vertreter des deutschen Hip-Hop präsentiert, während weitere Vertreter des Genres weiterhin jenseits des Mainstreams agierten und keine massenmediale Aufmerksamkeit erfuhren. Bis dato wurden mehrere Cover-Versionen des Songs veröffentlicht: zum Beispiel von Sänger Sasha, von der Rockabilly-Band Boppin’ B und der Hip-Hop-Formation K.I.Z, deren Version jedoch nur online verfügbar gemacht wurde. Das aus den Rappern Sido und Harris bestehende Duo Deine Lieblingsrapper veröffentlichte zudem einen deutlich an

DIE DA!?! angelehnten Song.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Music/writer/songwriting: Andreas Rieke, Michael B. Schmidt, Michael DJ Beck, Thomas Dürr
Producer: Andreas Rieke, Andreas “Bär” Lesker, Klaus Scharff
Label: Columbia
Recorded: 1992
Published: 1992
Length: 3:38

Recordings

- Advanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land / Ich zerstöre meinen Feind”, 1992, MZEE Records, AC 01 CD 92, Germany (CD/Single).
- Asha Puthli. “Right Down Here”. On: *Asha Puthli*, 1973, CBS, S 65804, UK (LP/Album).
- Die Fantastischen Vier. “Die da!?! “, 1992, Columbia, COL 658332 2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Die Fantastischen Vier. “Die da!?!”. On: *4 gewinnt*, 1992, Columbia, COL 472263 2, Germany (CD/Album).
- Die Fantastischen Vier. “Jetzt geht’s ab”. On: *Krauts With Attitude*. *German HipHop Vol. 1* (Various Artists), 1991, Boombastic Records, 262 039, Germany (CD/Compilation).
- Die Fantastischen Vier. “Saft”. On: *4 gewinnt*, 1992, Columbia, COL 472263 2, Germany (CD/Album).
- Die Fantastischen Vier. “Wie konnte ich so blöd sein”. On: *Best of 1990–2005*, Four Music, FOR 82876744442, Germany (2xCD, Cassette/Compilation).
- Grover Washington Jr. “Mister Magic”. On: *Mister Magic*, 1975, Kudu, KU 20, US (LP/Album).
- Guem et Zaka Percussion. “Le Serpent”. On: *Percussions*, 1978, Le Chant du Monde, LDX 74674, France (LP/Album).

Covers

- Deine Lieblingsrapper. “Die da”. On: *Dein Lieblings Album*, 2005, Aggro Berlin, AGGRO-027-2, Germany (CD/Album).
- Boppin’ B. “Die da!?!”. On: *Hits*, 1994, Mikado Records, MK 94-208, Germany (CD/Album).
- Sasha. “Die da!?!”. On: *A Tribute to Die Fantastischen Vier*, 2009, Sony Music, 88697309792, ɐrmany (2xCD/Album).

References

- Elflein, Dietmar: “Vom neuen deutschen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop – Einige Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD”. 1996. URL: http://www.wahreschule.de/Forum/forum_texte1.html [09.11.2015].
- Hornberger, Barbara: “‘We are from the Mittelstand, you know’. Essayistische Anmerkungen zur Verortung der deutschen Popmusik”. In: *Typisch Deutsch. (Eigen-)Sichten auf populäre Musik in diesem unserem Land* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 41). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2014, 77-100.
- Jacob, Günther: *Agit-Pop. Schwarze Musik und weiße Hörer. Texte zu Rassismus und Nationalismus, HipHop und Raggamuffin.* Berlin: Edition ID-Archiv 1993.
- Kautny, Oliver: “‘when I’m not put on this list…’ Kanonisierungsprozesse im HipHop am Beispiel Eminem”. In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 36). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2008, 145-160.
- Kautny, Oliver: “Talkin’ All That Jazz – Ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im HipHop (Editorial)”. In: *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Popularmusikforschung / German Society for Popular Music Studies e.V.* 9. Ed. by Eva Krisper, Eva Schuck, Ralf von Appen und André Doehring. 2010. URL: http://www.aspm-samples.de/Samples9/Kautny.pdf [09.03.2018].
- Loh, Hannes/Verlan, Sascha: *35 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal 2015.
- Mager, Christoph: *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie* (= Sozialgeographische Bibliothek 8). Stuttgart: Steiner 2007.
- Niemczyk, Ralf: *Die Fantastischen Vier. Die letzte Besatzermusik. Die Autobiographie.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 1999.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Die Da!?!” (Die Fantastischen Vier)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dieda, 10/2018.

Print

Walter Mossmann **1974**

Die Wacht am Rhein

DIE WACHT AM RHEIN von Walter Mossmann (auch: Walter Moßmann, 1941–2015) avancierte zur Hymne der Anti-Atomkraft-Bewegung und wurde, ausgehend von der Auseinandersetzung um das in den 1970er Jahren geplante und schließlich erfolgreich verhinderte Kernkraftwerk in Whyl am Kaiserstuhl, deutschlandweit von anderen Protestbewegungen adaptiert.

I. Entstehungsgeschichte

Der zu diesem Zeitpunkt ehemalige Liedermacher Walter Mossmann traf 1973 noch als Journalist auf eine Bürgerinitiative (Mossmann 2014: 56–57), die sich kurz nach der Ankündigung des Baus eines Atomkraftwerks bei Wyhl am Kaiserstuhl gegen das Vorhaben formierte. Das AKW war nur ein Objekt unter mehreren geplanten Industrieanlagen im sogenannten „Dreyeckland“ Baden, Elsass und Nordschweiz; die regionalen Protestbewegungen organisierten sich grenzüberschreitend (Müske 2024: 209). Interessiert hatte sich Mossmann zunächst nicht etwa für den Grund des Protestes, sondern vor allem für diese „neuartige Organisationsform“, bei der „plötzlich Leute politisch aktiv [wurden], die überhaupt nicht dazu vorgesehen waren, die sozusagen keine Lizenz für Politik hatten“ (Mossmann 2014: 47). Vom Beobachter wurde Mossmann aber schon beim ersten Zusammentreffen zum Mitstreiter, überzeugt von der Sache und begeistert von den „Aktionsformen, die ich als eine Art Widerstandspoesie erlebt habe: […] Sie [die Protestierenden] haben an ihre durchaus lebendige Volkskultur angeknüpft und die traditionellen Muster ganz aktuell geschärft und eingesetzt. Das hat mir alles unglaublich gut gefallen“, erinnert sich Mossmann (Mossmann 2014: 48). Dazu gehörte auch ein Protestlied („Wyhl, Wyhl, nur du allein …“), das eine Endinger Musikgruppe ursprünglich für Fastnacht geschrieben hatte (Moßmann 1975). Mossmann sah allerdings den Bedarf weiterer Lieder und so entstanden, diesmal aus seiner Feder, etwa eine Umdichtung des Mundartlieds „In Mueders Stüble“ oder der „KKW-Nein-Rag“, der sich ebenfalls weit verbreitete. DIE WACHT AM RHEIN schrieb Mossmann, „damit man nachts am Lagerfeuer nicht nur ‚La Paloma‘“ sang, sondern auch ein Lied hatte, „womit wir uns als Platzbesetzer ausdrücken“ konnten (Mossmann 2014: 57–58). Bei der Platzbesetzung im elsässischen Marckolsheim, wo ein Bleiwerk gebaut werden sollte, gab schließlich ein elsässisches Plakat mit der Aufschrift „Deutsche und Franzosen – die Wacht am Rhein“ den Ausschlag. Mossmann begeisterte daran, „dass man die dämliche Formel der alten Franzosenfresserhymne aus dem 19. Jahrhundert vom Kopf auf die Füße stellt[e]“ (Mossmann 2014: 57). Der deutschnationale Schlachtgesang, der den Grenzfluss als „deutschen Rhein“ besingt und sich somit gegen den „Erbfeind“ Frankreich wandte, wurde nun ins Gegenteil verkehrt und in den Dienst eines gemeinschaftlichen und grenzüberschreitenden Anliegens gestellt (Moßmann 1978: 25–36, 58, Pohl 2019: 382). DIE WACHT AM RHEIN, auch als „Die andre Wacht am Rhein“ oder „Die neue Wacht am Rhein“ bezeichnet, sang Mossmann erstmals in Marckolsheim und thematisierte hauptsächlich das dort [illegible]nte Bleiwerk. Die Melodie übernahm Mossmann allerdings nicht von der gleichlautenden Vorlage, [illegible]ern – mit kleinen Veränderungen – vom amerikanischen Gewerkschaftslied und Protestsong „Which

Side Are You On“ von Florence Reece, das Mossmann in der Version des US-amerikanischen Folkmusikers Pete Seeger (Moßmann 1978: 70, Mossmann 2014: 57) kannte. Als Autor gab Mossmann auf den Flugblättern „Jos Fritz“, eigentlich Joß Fritz, an, einen Anführer der Bauernaufstände, die „nun als soziale Bewegung der frühen Neuzeit neu und mit Stolz gelesen und ihre Protagonisten zu Helden des zivilen Ungehorsams umgedeutet“ wurden (Müske 2024: 210–211). Dass die erfolgreiche Protestbewegung in Wyhl zum „Modell für den selbstbestimmten Kampf einer ganzen Region gegen die Pläne von Staat und Industrie“ vieler nachfolgenden werden sollte, wird auch Mossmanns unermüdlichem Einsatz als Sänger und Publizist zugeschrieben (Holler 2007: 144, übersetzt von der Autorin).

II. Kontext

Walter Mossmann gehört zur ersten Generation von Liedermachern der (west-)deutschen Nachkriegszeit. Sie waren Vorreiter eines neuen und vor allem deutschsprachigen Genres, das zwischen 1964 und 1969 bei den internationalen Festivals auf Burg Waldeck im Rhein-Hunsrück-Kreis in Rheinland-Pfalz erfolgreich wurde. Im Austausch mit anderen jungen Musikerinnen und Musikern aus verschiedenen europäischen Ländern – und deren Liedern – wuchs das Bedürfnis, „sich in der eigenen Sprache mittels des Lieds auszudrücken, es zu hören und zu singen“ (Boening 2004: 85). Die Festivals, über die ausführlich in den Medien berichtet und die ab dem zweiten Mal auch im Rundfunk übertragen wurden, stießen auf große Resonanz. Viele Liedermacher hatten hier ihren Durchbruch und begannen eine auch kommerziell erfolgreiche Karriere, beispielsweise Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader oder Reinhard Mey. Wenngleich Mossmanns Karriere als Liedermacher und vor allem als Aktivist deutlich anders verlaufen sollte, wurde auch er auf Burg Waldeck 1965 beim zweiten Festival als ein „weiterer kluger Wortschöpfer mit großer Zukunft“ entdeckt (Schneider 2005: 336). Seine Karriere als „Chansonspoet“ beendete Mossmann allerdings selbst bereits 1969 – zumindest vorläufig (Mossmann 2014: 53), bevor er fünf Jahre später im Zuge der Anti-Atomkraftbewegung wieder als Liedermacher aktiv wurde. Der mittlerweile mehr und mehr durch ‚Singer-Songwriter‘ ersetzte Begriff ‚Liedermacher‘ wurde 1963 durch Wolf Biermann (neu) geprägt und diente (und dient) fortan als Bezeichnung vor allem für all diejenigen dieser Generation, die selbst dichteten, komponierten, sangen und sich dabei selbst auf der Gitarre begleiteten. Was dabei entstand, war eine Liedgattung, die zum einen stark vom individuellen Vortragsstil geprägt war, zum anderen davon lebte, „Aktualität mit kritischem Geist, Wortwitz mit satirischer Schärfe“ zu kombinieren (Wicke 2016). Auch wenn die Liedermacher damit im Grunde an eine jahrhundertealte auch deutsche, aber aufgrund der NS-Zeit gebrochene Tradition anknüpften, empfand man ihre Lieder musikalisch und inhaltlich als etwas Neues. Ihre Vorbilder sind vor allem außerhalb Deutschlands zu suchen – etwa in den US-amerikanischen Folk- und Protestsongs oder in den französischen Chansons. Bei aller individuellen Vielfalt eint die Liedermacher dieser Jahre eine antibürgerliche und links gerichtete Haltung; sie singen an gegen die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Westdeutschland, positionieren sich in internationalen Debatten und hinterfragen den Zeitgeist – in einer Bandbreite, die von offensiven und agitatorischen Liedern bis hin zu defensiver gestalteten und scheinbar ausschließlich unterhaltenden Texten reicht. Mossmanns Lieder gehören zu ersteren, sie mussten einen für ihn „erkennbaren Gebrauchscharakter in der politischen Arbeit haben“, dass sie also „da am Ort, wo was

rt, gebraucht werden können von den Leuten“ (Mossmann, zitiert nach Rothschild 1980: 129). Diesen „öffentlichen Gebrauchswert“ führte Mossmann auch als Grund an (Mossmann, zitiert nach:

Steinbiss 1984: 86), 1974, fünf Jahre nach seinem erklärten Karriereende, überhaupt wieder Lieder gemacht zu haben. In dieser Liedermacher-Funktion sah sich Mossmann als Volkssänger: „Ich habe eigentlich immer die Holzgitarre und meine Stimme benutzt. Das sind einfache Mittel, die jeder schnell zur Verfügung haben kann. Und darin besteht auch durchaus ein Bezug zu dem, was früher einmal Volksmusik war“ (Mossmann, zitiert nach: Henke 1987: 150).

III. Analyse

Mossmanns DIE WACHT AM RHEIN hat allein schon wegen der Länge von vierzehn Strophen (die erste wird am Ende wiederholt) den Charakter eines über Generationen gewachsenen Volkslieds – rund acht Minuten dauert ein Durchgang. Die Musik, die harmonisch wie melodisch schlicht gehalten ist, bleibt dabei stets gleich. Sie ist gleichermaßen gut spiel- wie singbar: Die Akkordfolgen (Grundtonart ist a-Moll) sind auf der Gitarre bequem zu greifen, die Melodie liegt eher tief und umfasst im Refrain lediglich einen Ambitus von einer Quinte (a–e‘). In den Strophen wird die Geschichte des Widerstands in Wyhl und Umgebung nacherzählt. In der ersten Strophe nimmt Mossmann Bezug auf den Ursprung des historischen Lieds und macht deutlich, dass diese „Wacht am Rhein“ anders zu verstehen ist: „Wir halten hier gemeinsam / Eine andere Wacht am Rhein“. Die ehemals Verfeindeten sind nun Verbündete, die nun nicht mehr für einen Herrn, sondern für sich selbst eintreten: „Jetzt kämpfen wir für uns selber / In Wyhl und Marckolsheim“. Inhaltlich geht es weniger um den Protest gegen das geplante Atomkraftwerk in Wyhl auf der deutschen Seite des Rheins als gegen das geplante Bleiwerk der Chemischen Werke München (CWM) in Marckolsheim auf der französischen Seite. In den Strophen zwei bis vier werden die Folgen des Baus für Umwelt und Gesellschaft geschildert: „Wer will den bleiverseuchten Wein? / Blei-Milch, Blei-Hecht, Blei-Aal?“ Namentlich genannt werden die Initiatoren des Bauprojekts „Herr Rosenthal“, Geschäftsführer der CWM, und der Straßburger Präfekt Jean Sicurani, denen Geldgier und List unterstellt wird: „Dem Rosenthal ist das egal / Den interessiert nur Geld“ sowie „Sicurani! Sicurani! / Du hast uns angeschmiert“. In der fünften Strophe finden die „wichtigsten und wirksamsten Aktionen“ Erwähnung, die, so schreibt es Mossmann, „von uns selbst als ‚historisch‘ verstanden“ wurden (Moßmann 1978: 61): die Besetzung des Bauplatzes in Marckolsheim und die Blockade der deutsch-französischen Grenze. In den folgenden sechs Strophen wird geschildert, wer, wie und wo handelte. Nach Mossmann sollte dies „den regionalen Zusammenhang der Bewegung“ verdeutlichen und an konkreten Beispielen zeigen, „an welchen Orten schon was passiert, um andere zu ermuntern“ (ebd.): in Sasbach, in Endingen, in Weisweil, in Whyl, in Mackenehim und in Riegel. Die zwölfte Strophe schwört die Protestierenden erneut auf den Zusammenhalt auch gegen die Staatsmacht ein: „Und kommt der Staatsanwalt / Und kommt die blaue [d.h. französische] Polizei / […] / Uns ist das einerlei / Wir sind uns nämlich einig / Und werden täglich mehr“. In der dreizehnten Strophe wird auf Bleikatastrophen und andere Skandale der Vergangenheit verwiesen, die den Widerstand gegen Politik und Wirtschaft in den Augen der Protestierenden nicht nur rechtfertigen, sondern notwendig machen: „Wir glauben ihnen nicht“. In der Vielzahl an Facetten, die DIE WACHT AM RHEIN thematisiert, übt sie – am regionalen Beispiel verdeutlicht – Kapitalismuskritik, prangert Umweltzerstörung an, betont die Wichtigkeit gesellschaftlichen Engagements und ruft, dadurch legitimiert, nicht zuletzt im Refrain zu zivilem Ungehorsam auf.

Gleichrkehrend dient dieser den Singenden darüber hinaus auch dazu, Gemeinschaft zu stiften und sich der Richtigkeit ihres Tuns zu versichern: „Auf welcher Seite stehst du, he? / Hier wird ein Platz besetzt /

Hier schützen wir uns vor dem Dreck / Nicht morgen, sondern jetzt“.

IV. Rezeption

Lieder wie DIE WACHT AM RHEIN verstand Mossmann als ein „Mittel unter verschiedenen – Reden, Flugblätter, Filme, Dias, und dann auch Lieder“ (Mossmann, zitiert nach Rothschild 1980: 129), die zu verschiedenen Zwecken bei Protesten eingesetzt werden konnten: zur Außendarstellung, zur Dokumentation oder bei Veranstaltungen. Auch DIE WACHT AM RHEIN wurde „bei Kundgebungen und abends benutzt“ (Moßmann 1975). Auf Flugblättern und in selbst zusammengestellten Liedheften wurden Text und Melodie schnell verbreitet, sogar eine Schallplatte wurde eigens mit der WACHT AM RHEIN sowie zwei anderen Protestliedern produziert. Im Gegensatz zum Lesen von Gedrucktem oder Hören von Gesagtem kommt im gemeinsamen Singen aber auch „die subversive Seite der Musik“ (Müske 2024: 206) zum Tragen, die Emotionen weckt und den Zusammenhalt einer Gemeinschaft stärkt. So betonte Mossmann beispielsweise, dass er „keineswegs auf den festen Corpus irgendeines Kollektivs gestoßen“ sei, sondern auf „zwei, drei Dutzend persönlich deutlich konturierte und voneinander abweichende Individuen“ (Mossmann 2009: 183), die lediglich ihr Nein zum Bau des Atomkraftwerks bzw. der anderen Anlagen einte. In seinen Erinnerungen beschreibt Mossmann, welche Wirkkraft DIE WACHT AM RHEIN in konkreten Situationen auf die Mitglieder der Protestbewegung ausübte, und zwar (auch) ohne ihn. Bei der Platzbesetzung am 20. Februar 1975 war Mossmann zeitgleich in anderer ‚Mission‘ unterwegs und nicht selbst vor Ort: „Es war noch dunkel, vielleicht sechs Uhr in der Frühe. Die Polizei hatte kurz zuvor den besetzten Platz im Wyhler Wald abgeriegelt und bereitete die Räumung vor. […] Außerdem hätten sie alle zusammen mein Lied aus Marckolsheim gesungen (‚Auf welcher Seite stehst du?‘ [DIE WACHT AM RHEIN])“, zitiert Mossmann eine Mitstreiterin, „‚Strophe für Strophe, immer wieder dasselbe Lied‘, es habe sie geeint, sozusagen ‚in höchster Not‘, und sie habe nun am eigenen Körper gespürt, ‚wie es half, diese unerträgliche Spannung loszuwerden. Immer wieder schallte die Aufforderung durch den Lautsprecher, den Platz zu verlassen. Doch wir übertönten den Ruf mit unserem Singen‘.“ Und Mossmann resümiert fast selbst verwundert: „Da singen die Platzbesetzer aus dem Badischen und aus dem Elsass zusammen ein Lied, das offenbar funktioniert an diesem Tag (an diesem Ort, in dieser Situation), ein Gegenlied gegen die alte Franzosenfresser-Hymne, […] – wunderbar, in diesem Moment hat alles gepasst“ (ebd.: 189–190). Eine neuerliche Besetzung des Platzes drei Tage später erwirkte schließlich einen Baustopp (Boock 2003: 122), der zu dieser Zeit zwar noch vorläufig war, aber schlussendlich 1977 zur Stilllegung des Projekts führte. Den Gebrauchswert eines Lieds sah Mossmann aber auch darin, dass damit spontan und kreativ verfahren wurde, etwa, wenn neue Strophen entstanden (Rothschild 1980: 130) und sie, wie Volkslieder, „auf neue Bedürfnisse ‚zurechtgesungen‘“ wurden (Henke 1987: 150). Im Fall von DIE WACHT AM RHEIN lösten sich Text und Melodie nicht nur vom Autor, sondern, trotz seines deutlichen regionalen und aktuellen Bezugs, auch von Zeit und Ort. Der Protest in Wyhl wurde „zum Modell“ für andere Widerstandsbewegungen gegen die Atomkraft in ganz Deutschland und mit ihm das „Platzbesetzerlied“ DIE WACHT AM RHEIN (Moßmann 1978: 62–63, 70–80). Es wurde kurze Zeit später schon zur Vorlage für den „Brokdorp-Song“ im plattdeutschen Dialekt für die Atomkraftgegner in Brokdorf in Schleswig-Holstein (Text: Oswald Andrae) und für das „Kalkar-Lied“ bei den Demonstrationen gegen ernkraftwerk „Schneller Brüter“ in Kalkar am Niederrhein (Text: Bruno & Klaus; Pohl 2015: 384, Moßman 1978: 73–75). Zum „Hit“ wurde DIE WACHT AM RHEIN 1977 als Cover der deutschen Folkband

Fiedel Michel (Moßmann 1978: 72–73). Auch außerhalb ihres Ursprungskontext wurde Mossmanns Lied genutzt. So wurde es Ende der 1970er Jahre beispielsweise anlässlich der Hamburger Bürgerschaftswahlen adaptiert (Text: Otfried Halver; ebd.: 75–80) oder Anfang der 1980er Jahre auch zu einem Protestlied gegen die Erweiterung des Frankfurter Flughafens um die Startbahn West abgewandelt (Text: Benno Mayer und Stephan Weber).

UTE ELENA HAMM

Credits

Music: Traditional
Lyrics: Jos Fritz [Walter Mossmann]
Label: None
Distribution: Trikont
Published: 1974

Recordings

- Jos Fritz [Walter Mossmann]. „Die Wacht am Rhein“. On: *Die Wacht am Rhein – 3 Lieder*, 1974, Trikont (Distribution), US 4/S 86, Germany (EP/Single).
- Walter Moßmann und Freiburger Gruppe. „Die Wacht am Rhein“. On: *Marckolsheim/Wyhl – Lieder im ‚Frendschaft's Huss'/Chansons dans la ‚Maison de l'Amitié',* 1976, Trikont – Unsere Stimme, US-23, Germany (LP/Compilation).

Covers

- Fiedel Michel. „Die Wacht am Rhein“. On: *Live*, 1977, Stockfisch Records, SF 5008 (LP/Album).
- Helmut Debus. „Brokdorp-Song”. On: *Wat ik meen (Leeder)*, 1977, Atelier im Bauernhaus, h20, Germany (LP).
- Bruno & Klaus. „Kalkar-Lied“. On: *Bauer Maas. Lieder gegen Atomenergie*, 1978, pass-op, 2002, Germany (LP).
- Benno Mayer & Stephan Weber. „Auf welcher Seite stehst du? On: *Keine Startbahn West*, 1981, Dickworz Bladde Verlag, DWB 19818, Germany (LP/Compilation).

References

- Andrae, Oswald: Brokdorp-Song/Brokdorf-Lied. In: *Bremer Liederbuch für AKW-Gegner*. Ed. by

Bürgerinitiative gegen Atomenergieanlagen. Brokdorf 1976–1980.

- Boening, Holger: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR.* Bremen: Lumière 2004.
- Boock, Barbara: Regionale Identität als Widerstand. Lieder aus den Auseinandersetzungen um das Kernkraftwerk in Whyl. In: *Volkslied – Hymne – politisches Lied. Populäre Lieder in Baden-Württemberg.* Ed. by Eckhard John. Waxmann: Münster u.a. 2003, 112–139.
- Bruno & Klaus: Kalkar-Lied. In: *Bauer Maas. Lieder gegen Atomkraftwerke [Textbeilage zur Schallplatte „Bauer Maas. Lieder gegen Atomenergie“].* Joachim Glundt et al. (Redaktion der Textbeilage), o.O. 1978, 30–31.
- Henke, Matthias: *Die großen Chansonniers und Liedermacher. Wichtige Interpreten, bedeutende Dichtersänger*. Düsseldorf: ECON 1987, 148–151.
- Holler, Eckard: The Folk and *Liedermacher* Scene in the Federal Republic in the 1970s and 1980s. Ins Englische übersetzt von David Robb. In: *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Ed. by David Robb. Rochester, New York: Camden House 2007, 133–167.
- Holler, Eckhard: The Folk and *Liedermacher* Scene in the Federal Republic in the 1970s and 1980s. In: *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Ed. by David Robb. Rochester, NY: Camden House 2007, 133–167.
- Kerschkamp, Dieter und Dietrich Lindau: *Die großen Liedermacher.* München: Moewig 1981, 135–144.
- Morgenstern, Ulrich: Ritual – Epos – Tanz. Die deutsche Anti-AKW-Bewegung aus ethnomusikologischer Sicht. In: *Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 54 (2009), 273–310.
- Moßmann, Walter und Peter Schleuning: *Alte und neue politische Lieder. Entstehung und Gebrauch, Texte und Noten.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- Moßmann, Walter: Die Wacht am Rhein. In: *Lieder zu Marckolsheim und Wyhl*. Ed. by 31 badisch-elsässischen Bürgerinitiativen, Weisweil 1975, o.S.
- Mossmann, Walter: Die Wacht am Rhein. In: Walter Mossmann: *Flugblatt-Lieder. Streitschriften.* Berlin: Rotbuch 1980, 14–17.
- Mossmann, Walter: Ich komm aus einer anderen Provinz. In: *Siebenunddreißig Wyhl-Geschichten. Eine Reportage von Gerhard A. Auer.* Ed. by Hanno Hurth and Gerhard A. Auer. Emmendigen: Landkreis Emmendingen 2014, 47–64.
- Mossmann, Walter: *Realistisch sein: das unmögliche verlangen. Wahrheitsgetreu gefälschte Erinnerungen.*Berlin: der Freitag 2009.
- Moßmann, Walter: Whyl und so weiter. In: Walter Moßmann: *11 Flugblatt-Lieder, mit Noten, Texten und Erklärungen.* Freiburg: Jos Fritz 1975, 38.
- Müske, Johannes: „Auf welcher Seite stehst Du, he? Hier wird ein Platz besetzt …“ Volkskultur als Ressource im grenzübergreifenden Widerstand gegen Atomkraft und Umweltzerstörung. In: *Alltag, Konflikt, Wandel. In Nachbarschaft zum Kernkraftwerk.* Ed. by Karin Bürkert. Tübingen: EKW 2024, 204–213.
- Pohl, Natalie: *Atomproteste am Oberrhein. Die Auseinandersetzung um den Bau von Atomkraftwerken in Baden und im Elsass (1970–1985).* Göttingen: Franz Steiner 2019. https://doi.org/10.25162/9783515124034 [22.08.2024].

- Rothschild, Thomas: *23 Porträts.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1980, 124–138.
- Schneider, Hotte: *Die Waldeck. Lieder, Fahrten, Abenteuer. Die Geschichte der Burg Waldeck von 1911 bis heute*. Ed. by Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2005, 313–377.
- Steinbiss, Florian: *Deutsch Folk – Auf der Suche nach der verlorenen Tradition.* Frankfurt/Main: Fischer 1984.
- Wicke, Peter: Liedermacher. In: *MGG Online*. Ed. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler 2016, https://www.mgg-online.com/articles/mgg16620/1.1/mgg16620 [04.04.2025].

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Die Wacht am Rhein (Walter Mossmann)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/die-wacht-am-rhein, 04/2025.

Print

Ewan McColl **1956**

Dirty Old Town

An evergreen and compulsory choice in the repertoire of any Irish folk revival band, the song actually originates from northern England and recounts the love-hate relation with the grim industrial north.

I.Origin

Ewan MacColl, British playwright and songwriter of socialist orientation, wrote DIRTY OLD TOWN in 1949, to fill a scene change in *Landscape with Chimneys*, a play set in a non-identified industrial town of the North of England.

II. Context

The song is supposedly about Salford, the author's hometown. This is confirmed by the song notes, which accompany the lyrics in MacColl (Mac Coll 1998).

III. Analysis

The song is dominated by a love/hate relation with the town: dirty and old in fact denote disgust and repulsion; nevertheless they also constitute the setting for the romance, which is taking place in it. In addition, the town inspires aesthetically pleasant and synaesthetic images of place, combining sounds ("sirens"), smells ("smoky wind") and sights ("the train blazing through the night"). However, the last verse is reserved for some kind of act of rebellion towards the city, envisaging its destruction. In the last part of the verse, there is a change from an authorial "I" to "we". It is not clear if this plural subject refers to the couple or to the collective of citizens or workers, who will chop down a "you", that might be the town itself or one of its architectonical features (chopping down like a tree might refer to the tall chimneys of the industry). The song, via its lyrics and melody, imparts authenticity to the singer's self-representation as "socialist working-class Northerner" and to its work as accomplished within and for the working class itself. This is also achieved through the use of regional words: "croft" is a small un-used piece of land. The ancient prefix a- + verb is typical of folk and blues music tradition, probably due to the meter. "Town" is used for middle-sized urban agglomerations, while "city" is used for big ones.

DIRTY OLD TOWN has a very simple structure of four verses, each followed by the refrain, where the singer repeats the words of the title twice. The theme of love and courtship is typical of popular songs since the troubadours. MacColl's first recording of DIRTY OLD TOWN is composed of one vocal track with no accompanying instruments, and the author sings only the first two verses, each one followed

by the chorus. This is probably most faithful to the version performed with the play. In 1956, Alan Lomax and the Ramblers recorded a second version, featuring MacColl and Peggy Seeger on vocals. This version includes the four canonized verses and has a jazz/blues feel, partly thanks to the clarinet insertions and to the guitar and bass walking lines. The clarinet also performs a solo in jazz style before the last verse. In both versions, the melody line has an ascending and descending movement, repeated three times, ending on the parallel tonic instead of the tonic.

IV. Reception

The song has been covered widely. In particular, the version of the Irish folk revivalists The Dubliners (on their *Drinkin' and Courtin'* LP, 1968) and later by the Anglo-Irish folk-punk band The Pogues (on their *Rum, Sodomy and the Lash* LP, 1985) brought to the common opinion that the song is of Irish folk origin and about Dublin. The most striking element in the song, contributing enormously to its success, is the description of the grim reality of an industrial town, here accomplished through the references to gasworks, canals, railway tracks and factories. The link between a romantic liaison/romance and the grey industrial urban environment constituted at the time a new productive element in popular art, although anticipated by the Romantic fascination for ruins. Parallels to this can be found in drama (*Delaney's A Taste of Honey*), literature (*Sillitoe Saturday Night and Sunday Morning*), cinema (the filmic versions of the two above-mentioned), photography (the French humanist school) and musicals (*West Side Story*).

GIACOMO BOTTÀ

Credits

(1st version)

Songwriting, Vocals: Ewan MacColl

(2nd version)

Vocals: Ewan MacColl, Alan Lomax, Peggy Seeger, Shirley Collins
Guitar: Alan Lomax, Bryan Daley
Banjo: Peggy Seeger
Clarinet: Sandy Brown
Harmonica: John Cole
Bass: Jim Bray
Washboard: Alan Sutton
Songwriting: Ewan MacColl

ɹded: August 2nd, 1956 in London

Recordings

- Ewan MacColl. “Dirty Old Town”, *Dirty Old Town & Sheffield Apprentice*, 1952, T R C, TRC 56.
- Alan Lomax and the Ramblers. “Dirty Old Town”, *N.N.*, 1956, Decca, F 10787, UK (7″/Single).
- Alan Lomax and the Ramblers with Ewan MacColl and Peggy Seeger. “Dirty Old Town”, *Alan Lomax and the Ramblers with Ewan MacColl and Peggy Seeger*, 1956, Decca, DFE 6367, UK (7″/ EP).
- The Dubliners. “Dirty Old Town”, *Drinkin’ & Courtin’*, 1968, Major Minor, SMLP 14, UK (LP/Album).
- The Dubliners. “Dirty Old Town”, *Dirty Old Town*, 1968, Major Minor, MM 552, UK (7″/Single).
- The Pogues. “Dirty Old Town”, *Rum Sodomy & The Lash*, 1985, Stiff Records, STLP 1020, UK (LP/ Album).
- The Pogues. “Dirty Old Town”, *Dirty Old Town*, 1985, Stiff Records, BUY 229, UK (7″/Single).

References

- MacColl, Ewan: *The Essential Ewan MacColl Songbook. Sixty Years of Songmaking*. Ed. by Peggy Seeger. New York: Oak Publications 1998.

Links

- Artist homepage: http://www.ewan-maccoll.info/ [04.11.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Ewan+MacColl [04.11.2011].
- Download: http://ewan-maccoll.musicload.de/kuenstler/140652 [04.11.2011].
- Lyrics: http://www.songmeanings.net/songs/view/76789/ [04.11.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Dirty Old Town (Ewan McColl)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dirtyoldtown, 02/2012 [revised 10/2013].

Print

Band Aid **1984**

Do They Know It’s Christmas?

DO THEY KNOW IT’S CHRISTMAS? stand im Zentrum eines überaus erfolgreichen Charity-Projektes, mit dem 48 überwiegend britische und irische Popstars angesichts der seit 1983 andauernden verheerenden Hungerkatastrophe in Äthiopien durch Honorarverzicht Geld für Hilfsprojekte aufbrachten.

I. Entstehungsgeschichte

Im Oktober 1984 führte die Ausstrahlung einer BBC-Fernsehdokumentation über eine Hungerkatastrophe geradezu biblischen Ausmaßes in Äthiopien bei dem Lead-Sänger der irischen Punk-Band Boomtown Rats, Bob Geldof (*1951), zu dem Entschluss, mit den Mitteln der Popmusik sowohl weltweite Aufmerksamkeit für das Problem zu generieren als auch mit der Produktion einer Charity-Single Geld zur Linderung der Not vor allem der Kinder in den betroffenen Regionen Afrikas zu sammeln. Für Geldof war es der erste Schritt in Richtung eines Engagements, das der Popmusik so etwas wie ein soziales Gewissen zu vermitteln suchte und aus ihm selbst einen der prominentesten politischen Aktivisten der Popmusik machte. Er verfasste den Text zu DO THEY KNOW IT’S CHRISTMAS? und wandte sich an Midge Ure (*1953), Frontmann der britischen New Wave-Band Ultravox, für die Musik. Gemeinsam gründeten sie die Supergruppe Band Aid, in der sich fast 50 Stars der Popmusik zusammenfanden, um etwas gegen die Hungersnot in Afrika zu tun. Ein Interview in einer populären Sendung des BBC-Programms *Radio One*, das Anfang November 1984 eigentlich zur Promotion des Boomtown Rats-Albums *In the Long Grass* (1984) geplant war, nutzte er, um seine Idee in die Öffentlichkeit zu tragen. Das löste einen Medien-Hype aus, in dessen Folge in nicht einmal zwei Wochen die Produktion der Single und ihre Pressung realisiert waren. Da Popstars in langfristige Projekte und Verträge eingebunden sind, war dies eine phänomenale organisatorische und logistische Leistung. Aufgenommen und abgemischt wurde der Song am 24. November 1984 in den Sarm West Studios des prominenten britischen Produzenten Trevor Horn (*1949), der die entsprechende Studiokapazität 24 Stunden kostenlos zur Verfügung stellte. Die Backing Tracks waren vor dem eigentlichen Aufnahmetermin im Studio von Midge Ure produziert worden. Die Führungsstimmen für die Vokalisten hatten Sting (*1951) und der Duran Duran-Sänger Simon Le Bon (*1958) in ihren Studios aufgenommen und Midge Ure, dem Produzenten der Single, zugeschickt. Beide nahmen ihre Parts aber gemeinsam mit allen anderen noch einmal auf. Trevor Horn, der selbst an der Produktion aus Termingründen nicht teilnehmen konnte, steuerte den 12-inch-Mix für die Maxi-Single bei. Die am 28. November 1984 erschienene Single mit “Feed the World” auf der Rückseite, die gerade rechtzeitig zum Weihnachtsgeschäft in die Geschäfte kam, mündete in ein Charity-Projekt, das in dem Doppelkonzert *Live Aid* im Sommer 1985 seinen Höhepunkt fand.

ıtext

Geldof selbst hatte erstmals 1981 bei einem Charity-Projekt mitgewirkt, *The Secret Policeman's Other Ball Show* für die britische Sektion von Amnesty International, und dabei erfahren, welches karitative Potenzial in der Popmusik steckt. Die Idee, mit einer Charity-Single gegen die Hungerkatastrophe in Äthiopien etwas zu unternehmen, knüpfte an ein ähnlich gelagertes Projekt von Ex-Beatles-Gitarrist George Harrison (1943-2001) und dem indischen Sitar-Virtuosen Ravi Shankar (1920-2012) aus dem Jahr 1971 an, dem *Concert for Bangladesh*. Als George Harrison und Friends kamen Ex-Beatle Ringo Starr, Bob Dylan, Eric Clapton, Billy Preston, Leon Russell und die Band Badfinger auf der Bühne des New Yorker Madison Square Garden zusammen, um Geld für die Unabhängigkeitsbewegung der Bengali im Osten Pakistans einzuspielen. Das Konzert mit 40.000 Besuchern, der im Anschluss daran als Album veröffentlichte Live-Mitschnitt und die 1972 in die Kinos gekommene Film-Dokumentation des Konzerts brachten damals rund 12 Millionen US-Dollar auf. Obwohl Geldof weit bescheidenere Erwartungen hatte, übertraf er das historische Vorbild bei Weitem. Der Gesamterlös der Aktion lag bei über 150 Mill. £.

Die Sensibilisierung für gesellschaftspolitische Probleme und das damit verbundene politische Engagement auch in den Reihen der Popmusik waren in Großbritannien damals von einer großen Streikwelle befördert worden. Im Frühjahr 1984 wurde das Land durch einen monatelangen Streik der Bergarbeiter erschüttert, der eine breite Solidarisierungswelle in der britischen Öffentlichkeit auslöste. Auch eine große Zahl von Musikern und Bands unterstütze die Bergarbeitergewerkschaft mit Solidaritätskonzerten und Aktionen. Musiker wie Sting, Billy Bragg, die Punk-Band The Mekons und U2 widmeten dem Streik Songs und transportierten damit ein Bewusstsein für die soziale Verantwortung gerade auch derjenigen, die auf Grund ihrer Popularität ein gesellschaftspolitisches Anliegen wie das der streikenden Bergarbeiter massenwirksam unterstützen konnten. Überzeugend wurde damit demonstriert, dass sich politisches Engagement und Popmusik nicht ausschließen, die Popmusik ihre Anziehungskraft mitnichten verliert, wenn sie sich in den Dienst eines sozialen Anliegens stellt. Als im Oktober 1984 mit *The Last Nightingale*, ein Album der Avantgarde-Rockband Henry Cow und dem Sänger Robert Wyatt (*1945), Gründungsmitglied der legendären Rockband Soft Machine, erstmals eine Charity-Platte in England erschien, dessen Einnahmen den Familien der streikenden Bergarbeiter zugute kamen, hatte das Band Aid-Projekt einen unmittelbaren Vorläufer gefunden, an den Bob Geldof anknüpfen konnte.

III. Analyse

DO THEY KNOW IT'S CHRISTMAS? besteht aus fünf Teilen, die sich stufenweise aufbauen und deutlich gegeneinander abgesetzt sind. Teil I ("It's Christmastime / there's no need to be afraid!) besteht aus 16 Takten, denen ein kurzes viertaktiges Intro vorangesetzt ist. Er ist geprägt von der verhaltenen Offbeat-Akzentuierung auf dem vierten, statt dem im Viervierteltakt regulären fünften Achtel des Schlagzeugs, das vor dem Hintergrund sparsamer Keyboardflächen spannungsvoll mit den Gesangslinien korrespondiert. Der Text gibt hier den Grundtenor des Songs vor: Folge der Weihnachtsbotschaft und teile mit den Bedürftigen! Der sich unmittelbar anschließende Teil II ("But say a prayer to pray for the other ones") basiert auf einer treibenden Achtel-Rhythmusunterlage, die die einsetzende Bassgitarre liefert, während das Schlagzeug nun Onbeat die Eins und Drei markiert. Dieser 24 Takte umfassende Teil erhält dadurch, [illegible]nd zu dem appellativen Text dieses Teils, einen wesentlich bewegteren Charakter. Die Liedzeilen sind in diesen ersten beiden Teilen jeweils anderen Sänger zugeordnet, beginnend mit Paul Young,

gefolgt von Boy George, George Michael, Simon Le Bon, Tony Hadley und noch einmal Simon Le Bon, dem sich dann schon im zweiten Teil Sting zugesellt, so dass aus dem einstimmigen Gesang des ersten Teils nun ein mehrstimmiger, zunächst zwei-, mit dem Hinzutreten von Bono zu Le Bon und Sting dann dreistimmiger Gesang wird. Der dritte, wieder 16taktige Teil (“And there won’t be snow in Africa this Christmastime”) ist chorisch, wobei unterschiedliche Stimmen in den Vordergund gemischt sind. Der Text lässt hier das Elend in Afrika anklingen. Der Teil endet mit der leicht abgewandelten Titelzeile (“Do they know it’s Christmastime at all”), die sich im weiteren Verlauf des Songs dann zu einem Bestandteil des Refrains entwickeln wird. Teil IV, sechzehntaktig, ist in sich noch einmal zweigeteilt und bildet die kontrastierende Bridge des Songs, mit kurzen melodischen Floskeln in den ersten acht Takten (“Here’s to you, raise a glass for ev’ryone”), die wieder auf unterschiedliche Sänger aufgeteilt sind (Paul Weller, Glenn Gregory, Marilyn) und erneut in das “Do they know it’s Christmastime at all” münden, bevor sie in einen ebenfalls achttaktigen Instrumentalteil übergehen. Hier laufen die Begleitstimmen unverändert und ohne melodische Zutat durch. Das markiert eine Zäsur, denn danach erhält der Song einen ausgeprägt hymnischen Charakter. Dieser letzte, wieder 24taktige Teil (“Feed the world”) basiert lediglich auf zwei refrainartig angeordneten und im Wechsel gesungenen Textzeilen – “Feed the world” und “Do they know it’s Christmastime at all”, das am Ende in “Let them know it’s Christmastime again” übergeht . Gesungen von allen Mitwirkenden im Chor bildet das den Höhepunkt des Songs, mit dem er auch ausklingt.

IV. Rezeption

DO THEY KNOW IT’S CHRISTMAS? wurde mit dreieinhalb Millionen verkauften Exemplaren in nur fünf Wochen zu einer der am schnellsten und am häufigsten verkauften Single, die je im Mutterland der Beatles erschienen ist, übertroffen nur von Elton Johns Prinzessin-Diana-Tribute “Candle in the Wind” (1997). Die Platte erreichte noch in der Woche ihres Erscheinens Platz 1 der britischen Single-Charts, wo sie sich 5 Wochen lang hielt. Mit dem Verkauf allein der Single wurden 5 Millionen £ an Spendengeldern aufgebracht. Als bekannt wurde, dass der britische Fiskus nicht bereit war, auf die Umsatzsteuer zu verzichten, kam es zu einem heftigen Disput zwischen Bob Geldof und der britischen Regierung, die angesichts des Drucks in der Öffentlichkeit dann aber doch einlenkte.

Geldof realisierte schon bald, dass mit Geld allein das Problem des Hungers in Afrika nicht zu lösen ist, da ein Zehnfaches der aufgebrachten Hilfsgelder aus den betroffenen Ländern zur Tilgung ihrer Schulden bei diversen westlichen Großbanken wieder herausfloss. Mit Live Aid, einem siebenstündigen Doppelkonzert, das sich an das Band Aid-Projekt anschloss und im Juli 1985 per Satellitenübertragung das Londoner Wembley Stadion und das John F. Kennedy Stadium in Philadelphia miteinander verband, wurde das Prinzip Charity durch Superstars nicht nur um eine beträchtliche Dimension erweitert, sondern mit aufklärerischen und aufrüttelnden Statements der Künstler verbunden, die die politischen Ursachen des Hungers in Afrika anprangerten. In den beiden Stadien versammelten sich 100.000 Zuschauer, die Fernsehübertragung erreichte fast zwei Milliarden Menschen.

Mit Band Aid II wurde der Song im Dezember 1989 noch einmal aufgenommen, um das Problem des ' ers in Afrika erneut ins öffentliche Bewusstsein zu heben. Die Produktion lag diesmal in den Händen ete Waterman (*1947) und wurde hauptsächlich mit Künstlern aus der Songschmiede des Pop-

Triumvirats Stock-Aitken-Waterman wie Bananarama, Glen Goldsmith, Kylie Minogue, Jimmy Somerville oder Wet Wet Wet realisiert. Auch diese Version platzierte sich an der Spitze der britischen Single-Charts ebenso wie die 2004 dann wieder von Midge Ure produzierte dritte Version, Band Aid 20, die einen Teil der Künstler aus den beiden vorangegangenen Fassungen vereinigte. Insgesamt fließen in den zur Verwaltung der Einnahmen aus dem Song gegründeten *Band Aid Trust* noch immer jährlich etwa 2 Millionen £, denn der Song ist nach wie vor ein fester Bestandteil von Weihnachts-Kompilationen. Das Video zu DO THEY KNOW IT'S CHRISTMAS? erhielt 1986 eine Grammy-Nominierung als bestes Musikvideo. In den USA wurde die Aktion 1985 zum Vorbild für die Initiative USA for Africa und deren Song-Projekt "We Are the World ".

Auch wenn der Erfolg der mit dem Song verbundenen Charity-Aktion nicht in Frage steht, gab es auch Kritik, die einen grundsätzlichen Disput über die Legitimität solcher Charity-Aktionen im Kontext der Popmusik auslöste. So wurde darauf verwiesen, dass der Imagegewinn für die Künstler in keinem Verhältnis zu ihrem Honorarverzicht stehe. Kritisch vermerkt wurde auch, dass die Aktion de facto ein kostenloses globales Marketing für die beteiligten Plattenfirmen darstellte. Ferner ist der Vorwurf erhoben worden, dass der Kauf der Single eine Art modernen Ablasshandel darstelle, der zwar das Gewissen beruhige, an die Ursachen des Problems aber nicht heranreiche. Die Verteidiger machten demgegenüber geltend, dass die über das Medium Popmusik transportierten Botschaften mehr Menschen erreichen als jede andere Form der Kommunikation und es deshalb nicht nur legitim, sondern geboten sei, dieses Medium auch für gesellschaftspolitische Anliegen zu nutzen, um so mehr, wenn sich damit Geld für Hilfsprojekte aufbringen lässt, das ansonsten nicht zur Verfügung steht.

PETER WICKE

Credits

Komposition: Midge Ure
Text: Bob Geldof
Gesang: Adam Clayton (U2), Phil Collins (Genesis), Bob Geldof (The Boomtown Rats), Steve Norman (Spandau Ballet), Chris Cross (Ultravox), John Taylor (Duran Duran), Paul Young, Tony Hadley (Spandau Ballet), Glenn Gregory (Heaven 17), Simon Le Bon (Duran Duran), Simon Crowe (The Boomtown Rats), Marilyn Keren Woodward (Bananarama), Martin Kemp (Spandau Ballet), Jody Watley (Shalamar), Bono (U2), Paul Weller (The Style Council), James "J.T." Taylor (Kool & the Gang), George Michael (Wham!), Midge Ure, (Ultravox), Martyn Ware (Heaven 17), John Keeble (Spandau Ballet), Gary Kemp (Spandau Ballet), Roger Taylor (Duran Duran), Sara Dallin (Bananarama), Siobhan Fahey (Bananarama), Pete Briquette (The Boomtown Rats), Francis Rossi (Status Quo), Robert 'Kool' Bell (Kool & the Gang), Dennis J. T. Thomas (Kool & the Gang), Andy Taylor (Duran Duran), Jon Moss (Culture Club), Sting (The Police), Rick Parfitt (Status Quo), Nick Rhodes (Duran Duran), Johnny Fingers (The Boomtown Rats), David , Paul Stanley (Kiss), Roger Daltrey (The Who), Steven Tyler (Aerosmith), Michael Jackson, Boy ge (Culture Club), Holly Johnson (Frankie Goes to Hollywood), Paul McCartney, Stuart Adamson (Big

Country), Bruce Watson (Big Country), Tony Butler (Big Country), Mark Brzezicki (Big Country)
Bass: John Taylor
Schlagzeug: Phil Collins
Keyboards: Midge Ure
Percussion/Bells: Jon Moss
Gitarre: Gary Kemp
Toningenieur: Steve Lipsom
Produzent: Midge Ure

Recordings

- Band Aid. *Do They Know It's Christmas?*, 1984, Phonogram, FEED 1, UK (Vinyl/ 7"-Single).
- Band Aid. "Do They Know It's Christmas?" (12″ Mix); "Do They Know It's Christmas?" (Standard Mix), *Do They Know It's Christmas*, 1984,Phonogram, FEED 112, UK (Vinyl/12").
- Band Aid II. "Do They Know It's Christmas?"; "Do They Know It's Christmas (Instrumental)", *Do They Know It's Christmas?*, 1989, PWL Records/Polydor, 873 646-2, UK (CD/Single).
- Band Aid 20. "Do They Know It's Christmas?"; "Do They Know It's Christmas (Original)"; "Do They Know It's Christmas?" (Performed At Live Aid, 1985), *Do They Know It's Christmas?*, 2004, Mercury, 9869413, UK (CD/Single).

References

- Rijven, Stan; Marcus, Greil; Straw, Will: *Rock for Ethiopia: Papers from the Third International Conference on Popular Music Studies*. Montreal: 07/1985, Montreal: IASPM 1986.
- Ullestad, Neal: Rock and Rebellion: Subversive Effects of Live Aid and 'Sun City'. In: *Popular Music* VI/01 (1987), 67-76.
- Street, John: Rebel Rock. *The Politics of Popular Music.* Oxford: Basil Blackwell 1986.
- Garofalo, Reebee: Understanding Mega-Events. If We Are the World, Then How Do We Change It?. In: *Rockin' the Boat. Mass Music & Mass Movement.* Ed. by Reebee Garofalo. Boston: South End Press 1992, 15-36.
- Ure, Midge: *If I Was. The Autobiography.* London: Virgin Books 2004.
- Geldof, Bob: *Is That It?*. London: Macmillan 2013.

Films

- Band Aid. *Do They Know It's Christmas? – The Story Of The Official Band Aid,* 1984, Vestron Video, VA0995, US (VHS/NTSC).

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Do They Know It’s Christmas? (Band Aid)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dotheyknowitschristmas, 12/2013 [revised03/2014].

Print

Norah Jones **2002**

Don’t Know Why

Im Frühjahr des Jahres 2002 gelang Norah Jones (*30. März 1979), einer bis dahin gänzlich unbekannten Künstlerin, mit dem Song DON’T KNOW WHY der internationale Durchbruch. Das Album *Come Away With Me*, auf dem der Song zunächst zu finden war, stürmte weltweit die Charts und wurde zu einem völlig unerwarteten Verkaufserfolg. Im darauf folgenden Jahr wurden Song und Album mit acht Grammys ausgezeichnet.

I. Entstehungsgeschichte

DON’T KNOW WHY stammt aus der Feder des amerikanischen Songwriters Jesse Harris (*1969). Er nahm den Song mit seiner Band The Ferdinandos auf und veröffentlichte ihn auf dem 1999 erschienenen Album *Jesse Harris & The Ferdinandos*. Etwa zur gleichen Zeit lernte er Norah Jones kennen. Als diese ihre erste eigene Band formierte, holte sie Harris als Gitarristen hinzu. Im Oktober 2000 spielte die Gruppe einige Titel für eine Demoaufnahme ein, die sie Bruce Landvall, dem Chef des Jazz-Labels Blue Note Records, zukommen ließ. Der fand Gefallen an dem, was er dort hörte. Er schloss im Januar 2001 einen Vertrag mit Jones ab und stellte ihr den vielseitig erfahrenen und erfolgreichen Produzenten Jay Newland an die Seite. Mit dessen Unterstützung entstand die EP *First Sessions*, die sechs Titel – darunter DON’T KNOW WHY – enthielt und in limitierter Auflage von 5000 Exemplaren nur über die Webseite von Norah Jones oder bei Live-Konzerten erhältlich war.

Für das Album *Come Away With Me* konnte Landvall schließlich den prominenten Produzenten Arif Mardin (1932-2006) gewinnen. DON’T KNOW WHY wurde, so ist es im Booklet zu lesen, auf der Grundlage der von Jones und Newland erstellten Originaltracks von Mardin produziert. Das Klangbild des Songs hat er aber nicht entscheidend verändert. Dem Rezensenten des Audiophilen-Magazins *Stereo* imponierte an *Come Away With Me* in besonderer Weise, dass “gleich auf dem Erstlingswerk eine exzellente Aufnahmequalität geboten wird” (Pipper 2002: 151). Das herausragende klangliche Niveau ist sicher dem hochkarätigen Produzententeam zu verdanken.

Im Juli 2002 erschien die Single-Auskoppelung DON’T KNOW WHY. Das Ansinnen der Manager von EMI Music, der Muttergesellschaft von Blue Note Records, die Single als Dance Remix zu veröffentlichen, “damit endlich auch das Hit-Radio Norah Jones spielt” (Osang 2004: 168), hatte Jones empört abgelehnt: “’Wenn sie den Remix gemacht hätten, hätte ich nie wieder eine Platte gemacht” (zit. n. ebd.). Stattdessen wurde der Titel DON’T KNOW WHY auf der Single durch *Lonestar*, eine weitere, stärker am Folk orientierte Komposition von Jesse Harris, und *Peace*, einen Jazzklassiker von Horace Silver, ergänzt. Auch eine aufwändige Video-Produktion zu ihrer Single-Auskoppelung wusste Norah Jones zu verhindern (vgl. Goergens 2002: 178).

II. Kontext

Seit Mitte der 1990er Jahre lässt sich beobachten, dass etliche Sängerinnen mit selbst geschriebenen Songs, zu denen sie sich am Klavier begleiten, erfolgreich sind. Dazu gehören Tori Amos, Fiona Apple, Diana Krall, Alicia Keys, Vanessa Carlton und nicht zuletzt Norah Jones. Zu ihrem Debütalbum steuerte sie zwar nur zwei Eigenkompositionen bei, darunter den Titelsong *Come Away With Me*. An dem im Januar 2007 erschienenen Album *Not Too Late* war sie aber dann erstmals als alleinige oder als Co-Autorin an sämtlichen Songs beteiligt. Die genannten Künstlerinnen stehen für ein gewachsenes weibliches Selbstbewusstsein. Sie dienen nicht als dekorative Staffage, sondern verfügen über ein ausgeprägtes und eigenständiges kreatives Potenzial. Als Ahnin all dieser Persönlichkeiten mag die legendäre Nina Simone gelten, mit der man Jones tatsächlich bisweilen verglichen hat (z. B. Wellershoff 2002: 196). Wie bei Diana Krall bewegt sich die Musik von Norah Jones im Grenzbereich zwischen Pop und Jazz und zeigt sich zudem offen gegenüber manch anderen Genres wie Folk oder Country. Trotz dieser Stilmischung sprach man ihr offenbar Authentizität zu. Norah Jones vermochte die Sehnsucht nach Natürlichkeit, nach Unverfälschtheit und musikalischer Aufrichtigkeit zu stillen und verkörperte damit ein Gegenbild zu eher synthetisch anmutenden Popstars wie Britney Spears.

Der Musikwissenschaftler Jürgen Arndt vertritt in einem 2006 erschienenen Aufsatz die Ansicht, “Nostalgie im Jazz” sei “einer der wesentlichen Trends zumindest der vergangenen fünfzehn Jahre gewesen” (Arndt 2006: 42). Von “musikalischer Nostalgie” könne man dann reden, “wenn die klanglichen Ausprägungen […] sehnsuchtsvoll auf vergangene Musikstile und damit einhergehende Assoziationen hin ausgerichtet sind” (ebd.: 32). Die Sängerinnen Cassandra Wilson, Diana Krall und Norah Jones führt er an, um die These zu belegen, “musikalische Nostalgie” sei “mitbestimmend für den Jazz der letzten Jahre” (ebd.: 43) gewesen.

Der Versuch, den Erfolg von Norah Jones mit der Stimmung in Zusammenhang zu bringen, wie sie in den USA nach den Ereignissen des 11. September 2001 herrschte (vgl. Osang 2004: 166), erscheint hingegen abwegig.

III. Analyse

Vergleicht man die Aufnahme von DON’T KNOW WHY, die auf dem 1999 publizierten Album von Jesse Harris und seiner Band zu hören ist, mit der späteren Erfolgsversion von Norah Jones, so stellt man fest, dass der Song im Original erstaunlich grobschlächtig dargeboten wird und geradezu unprofessionell produziert ist. Die Urfassung von Harris, einem fraglos begabten Songwriter, gleicht einem Rohdiamanten – rau und ungeschliffen –, dem erst Norah Jones durch ihre Interpretation “funkelnden Glanz” verliehen hat.

Jones’ charismatische Stimme wirkt betörend, klingt sanft und zugleich etwas rauchig, verfügt über eine “natürliche Leichtigkeit” (Arndt 2006: 42). Durch eine Laidback-Phrasierung, bei der die Töne zumeist knapp hinter dem Taktschlag platziert werden, erhält ihre Interpretation von DON’T KNOW WHY etwas annt “Zurückgelehntes”, auch eine gewisse Trägheit. Die Aufnahmetechnik schafft große Nähe, als ie die Sängerin dem Hörer ihren Song gleichsam leise ins Ohr. Selbst Atemgeräusche sind deutlich

vernehmbar.

Der melancholische Text über eine versäumte Begegnung, vielleicht über eine verflossene Liebe, fügt sich effektvoll zusammen mit Timbre und Charakter der Stimme von Norah Jones. Das Unvermögen, sein eigenes Verhalten zu erklären, und eine damit einhergehende Ratlosigkeit bringt der leicht schwermütige, verschattete Ton, den Norah Jones anschlägt, überzeugend zum Ausdruck.

Formal lässt sich das musikalische Material des Stückes auf zwei viertaktige Bausteine reduzieren: einen A-Teil, auf dem die Strophe, aber auch das instrumentale Vorspiel und das Piano-Solo basieren, und einen B-Teil, der in andere harmonische Gefilde führt und von Backgroundgesang untermalt wird. Es ergibt sich folgender formaler Aufbau:

Intro: A [4 Takte]
1. Strophe: A (ab) A (ab) b [10 Takte]
2. Strophe: A A
Bridge: B B'
3. Strophe: A A
Bridge B B'
Piano-Solo A A
4. Strophe: A (ab) A (ab) b b [12 Takte]

Obwohl der B-Teil mit dem gleichbleibenden Text "My heart ist drenched in wine…" wiederkehrt, fällt es schwer, hier von einem Refrain zu sprechen. Dieser Abschnitt hebt sich klanglich eindeutig vom Vorherigen ab und trägt eher den Charakter einer Überleitung zwischen den Strophen. Damit entspricht er dem "klassischen" Typus der Bridge. Die Titelzeile des Songs ("Don't know why I didn't come") erklingt hingegen zum Ende der ersten und letzten Strophe gleich mehrfach. Musikalisch entspricht diese Zeile der zweiten Hälfte des A-Teils, der in die Phrasen a und b unterteilt werden kann. Es liegt also nahe, hier von einer Strophe (Verse) mit integriertem Refrain (Chorus) zu sprechen. Dadurch, dass in den betreffenden Strophen der B-Teil ein- bzw. zweimal wiederholt wird, gerät die vorhersehbare symmetrische Struktur von vier- und achttaktigen Einheiten ein wenig aus der Balance.

Der Song endet bei Norah Jones mit einem versammelten Schluss und wird nicht, wie in der Popmusik so oft zu hören, ausgeblendet. Dies unterstreicht den Eindruck einer Live-Darbietung in intimer Clubatmosphäre, wie ihn die Aufnahme insgesamt vermittelt. Dazu trägt nicht zuletzt die Besetzung mit akustischen Instrumenten bei: Klavier, Gitarre, Kontrabass, mit Jazzbesen gespieltes Schlagzeug – eine "unplugged"-Combo. Aber auch die vermag selbstverständlich nicht ohne Mikrofontechnik auszukommen, zumindest um die Klangproportionen zwischen Stimme und Instrumenten auszugleichen.

Die komplexe Harmonik des Songs steht dem Jazz nahe. Septakkordbildungen dominieren. Dem A-Teil liegen im Kern diese Akkorde zugrunde (hier Takte 19-22):

B^{bmaj7} B^{b7} / E^{bmaj7} D^{7} / Gm^{7} C^{7} / F^{7sus4} B^{b}

Die Akkorde folgen in Quintfallfortschreitungen aufeinander (B – Es, D – G – C – F – B), die nur beim Wechsel von Es zu D aussetzen. Der Akkord auf Es könnte allerdings als Tritonus-Substitution gedeutet

und damit auch als verkappte Quintfallfortschreitung (A – D) angesehen werden. Aus der Akkordfolge lässt sich eine chromatisch fallende Melodielinie ableiten, die von der Oberstimme der Gitarrenbegleitung gespielt wird.

Der B-Teil stützt sich auf die Akkorde:

G^{m7} / C^{7-13} / F F^{7} / F^{7} / Gm^{7} / C^{7-13} / F^{7} / B^{b}

Dabei handelt es sich um eine im Jazz geläufige II-V-I-Kadenz (Gm – C – F), die im letzten Takt mit einem weiteren Quintfall (F – B) beschlossen wird.

IV. Rezeption

Das Album *Come Away With Me* verkaufte sich weltweit mehr als 20 Millionen Mal und wurde damit zum kommerziell erfolgreichsten Album in der Geschichte von Blue Note Records. Bei der Verleihung der Grammy Awards am 23. Februar 2003 wurden Norah Jones und ihr Team mit Preisen geradezu überhäuft, die meisten davon in den prestigeträchtigen Hauptkategorien. Sie selbst konnte den Grammy als “Best new artist” entgegennehmen. DON’T KNOW WHY wurde als “Record of the year”, “Song of the year” und “Best female pop vocal performance” ausgezeichnet, das Album *Come Away With Me* als “Album of the year”, “Best pop vocal album” und “Best engineered album, non-classical”. Einen Grammy erhielt zudem Arif Mardin als “Producer of the year, non-classical”, wozu FOCUS-Redakteur Sven F. Goergens (2004: 152) bissig anmerkte: “Seine größte Leistung […] bestand in der Nichteinmischung.” Ferner wurde *Come Away With Me* von der Deutschen Phono-Akademie 2003 mit dem Musikpreis ECHO in der Kategorie “Jazz-Produktion” bedacht.

Verantwortlich für den Erfolg sind gewiss viele Faktoren gewesen. Trotz der Bedeutung, die man der Stimme und der Ausstrahlung von Jones dabei unbestritten beimessen muss, besitzt der Song auch eine attraktive musikalische Substanz, sodass sich exzellente Musiker zu rein instrumentalen Versionen von DON’T KNOW WHY inspiriert fühlten. Dazu gehören zwei namhafte Gitarristen, deren beider musikalische Heimat im Jazz liegt.

Pat Metheny hat die meisten Titel des Albums *A Quiet Night* am 24. November 2001 im Studio seines New Yorker Hauses aufgenommen. Er spielte auf einer Baritongitarre, deren Möglichkeiten er in jener Nacht eingehend erkundete. Die Baritongitarre klingt eine Quinte tiefer als die herkömmliche Gitarre. Der sonore Sound des Instruments hat Metheny offensichtlich so fasziniert, dass er im Januar 2003 in gleicher Weise einige weitere Titel einspielte, die das geplante Album komplettieren sollten. Darunter war DON’T KNOW WHY, das erst in den zurückliegenden Monaten durch Norah Jones bekannt geworden war. Gleichwohl zählt Metheny diesen Titel in den Liner Notes bereits zu seinen “all-time-favorite songs”. DON’T KNOW WHY dient ihm als Vorlage für eine fantasievolle Improvisation. Er gestaltet das Tempo vielfach agogisch, nimmt sich rhythmische Freiheiten, schmückt Melodik und Harmonik der Vorlage manchmal bis an die Grenze zur Unkenntlichkeit aus, erlaubt sich Varianten im formalen Ablauf und [illegible]eift so immer wieder vom Gewohnten ab, sodass das vertraute Stück mitunter in gänzlich neuem [illegible]erscheint.

George Benson präsentiert auf seinem 2011 erschienenen Album *Guitar Man* eine instrumentale Adaption von DON'T KNOW WHY, die recht dicht am Original bleibt und nur gelegentlich Bensons herausragende Virtuosität aufblitzen lässt. Der Klang seiner rhythmisch etwas strafferen Version wird geprägt von der akustischen Gitarre in Melodie und Akkordspiel sowie diversen Perkussionsinstrumenten, darunter ein Cajón. In der zweiten Hälfte verbindet Benson die melodischen Phrasen durch einige jazzige Einwürfe. Nachdem das Stück bereits in einem gemeinsamen Schlussakkord zum Ende gekommen war, überrascht Benson noch mit einem eleganten Gitarrenlauf. Dieser spontan wirkende "Nachklang" verstärkt die Annahme, die Musiker hätten eine lockere Studiosession absolviert.

Auch der amerikanische Jazz-Pianist David Benoit hat eine Instrumentalfassung von DON'T KNOW WHY vorgelegt. Sie findet sich auf seinem 2003 erschienenen Album *Right Here, Right Now*. Seine entspannte Interpretation erinnert an gepflegte Barmusik. Benoit greift damit etwas auf, was bei Norah Jones durchaus angelegt ist, denn oft wurde ihre Musik als Softjazz oder seichte "Fahrstuhlmusik" geschmäht. Eine Anmerkung Benoits im Booklet der CD dokumentiert hingegen exemplarisch, welch tiefen Eindruck die Aufnahme von Norah Jones kurz nach ihrem Erscheinen hinterlassen konnte: "When I first heard this song on the radio, I pulled over to the side of the road to just listen. It was so refreshing to hear something so melodic and acoustic…I like it too because it is very 'pianistic'."

Unter den vokalen Coverversionen sei eine Aufnahme mit Smokey Robinson, einer der führenden Künstlerpersönlichkeiten der legendären Motown Records, hervorgehoben. Seine Interpretation bringt dem Original großen Respekt entgegen und verleiht dem Song dennoch seine individuelle Note. Er nimmt das Tempo ein wenig langsamer als Norah Jones und fügt dem Song eine kräftige Prise Soul hinzu. Seine hohe, bewegliche Stimme phrasiert noch stärker "laid back", als Jones dies schon tut.

DON'T KNOW WHY wird stets mit Norah Jones verbunden bleiben. Die angesprochenen Coverversionen zeigen aber, dass auch alternative Interpretationen des Songs ihren eigenen Reiz entfalten können.

HANS-JOACHIM ERWE

Credits

Gesang, Klavier: Norah Jones
Gitarre: Jesse Harris
Bass: Lee Alexander
Drums: Dan Rieser
Autor: Jesse Harris
Produzenten: Norah Jones, Jay Newland, Arif Mardin
Label: Blue Note Records
Aufnahmedatum: 8. und 9. Oktober 2000 / 2001
[illegible]entlichung: Album: 26. Februar 2002, Single: Juli 2002
[illegible]dauer: 3:05

Recordings

- Norah Jones. “Don’t Know Why”, *Come Away With Me*, 2002, Blue Note Records, 7243 5 32088 2 0, UK (CD).
- Norah Jones. *Don’t Know Why,* 2002, Capitol Records, 7243 5 50933 2 5 (Single-CD).
- Norah Jones. “Don’t Know Why”, *Come Away With Me*, 2002, Blue Note Records, B0001XPZGA (Vinyl).
- Jesse Harris & the Ferdinandos. “Don’t Know Why”, *Jesse Harris & The Ferdinandos*, 1999 Bean Records, 1003 (CD).

Covers

- David Benoit. “Don’t Know Why”, *Right Here, Right Now*,2003, GRP B0000597-02 (CD).
- Pat Metheny. “Don’t Know Why”, *One Quiet Night*, 2009, Nonesuch/Metheny Group Productions, 755979833-0 (CD).
- Smokey Robinson. “Don’t Know Why”, *Time Flies When You’re Having Fun*, 2009, Wrasse Records, 8 51404 00200 4 (CD/Album).
- George Benson: “Don’t Know Why”, *Guitar Man*, 2011, Concord Jazz, 088072330993 (CD).

References

- Arndt, Jürgen: Nostalgische Schnittmuster im Jazz von Cassandra Wilson, Diana Krall und Norah Jones. In: *Cut and paste. Schnittmuster populärer Musik der Gegenwart* (Beiträge zur Popularmusikforschung 34). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2006, 31-45.
- Goergens, Sven F.: Norah in der Trotzphase. In: *FOCUS* 42 (2002), 17, 178.
- Goergens, Sven F.: Norah, der Sparstar. In: *FOCUS* 10 (2003), 152.
- Osang, Alexander: Cinderellas Triumph. In: *Der Spiegel* 7 (2004), 166, 168.
- Pipper, Udo: Norah Jones. Come Away With Me. In: *Stereo* 5 (2002), 152.
- Wellershoff, Marianne: Den Süden im Herzen. In: *Der Spiegel* 18 (2002), 196.

Links

- Artist homepages: http://www.norahjones.com / http://www.norahjones.de.
- Eintrag “Jones, Norah” in Munzinger Online/Pop – Pop-Archiv International. URL: http://www.munzinger.de/0200000132 [19.03.2013].
- “Biography for Norah Jones” in Internet Movie Database. URL: http://www.imdb.com/name/nm1289528/bio [27.03.2013].

About the Author

Hans-Joachim Erwe (1956-2014) was a professor of music education at the University of Wuppertal.
All contributions by Hans-Joachim Erwe

Citation

Hans-Joachim Erwe: “Don’t Know Why”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dontknowwhy, 04/2013, [revised 03/2014].

Print

Oasis **1996**

Don’t Look Back in Anger

DON’T LOOK BACK IN ANGER ist einer der größten Hits der britischen Band Oasis und gilt vielen als “Hymne” der Britpop-Ära.

I. Entstehungsgeschichte

DON’T LOOK BACK IN ANGER ist der vierte Track auf *(What’s the Story) Morning Glory?*, dem zweiten Studioalbum von Oasis (erschienen am 5.10. 1995). Der Song wurde außerdem als fünfte Single ausgekoppelt (mit den B-Sides “Step Out”, “Underneath the Sky” und “Cum On Feel the Noize”; Release: 19.2.1996). Für Musik und Text zeichnet Noel Gallagher, Gitarrist und kreativer Kopf der Band, verantwortlich. Nach ihrem kommerziell erfolgreichen Debütalbum *Definitely Maybe* (1994) begannen Oasis im Frühjahr 1995 mit der Arbeit am Nachfolgealbum. Bereits früh kristallisierte sich heraus, dass Songwriter Noel Gallagher den Sound der Band verändern wollte. Der Weg führte weg von den schroffen, rocklastigen Arrangements, die noch auf *Definitely Maybe* dominierten, hin zu balladenhaften und hymnisch-epischen Klängen. Die ersten kompositorischen Skizzen zu DON’T LOOK BACK IN ANGER entstanden auf einer akustischen Gitarre. In dieser Ur-Fassung präsentierte Noel Gallagher den Song auf einem Konzert in Sheffield im Frühjahr 1995. Diese intime Form der Darbietung sollte sich jedoch nicht als richtungsweisend für das finale Arrangement erweisen. Vielmehr wurde ein üppiges Klangbild angestrebt, das neben mehreren Gitarrenspuren, Haupt- und Nebengesang, Bass und Schlagzeug noch einen Pianopart und eine Keyboardspur (aufgenommen mit einem Mellotron) einschließt.

II. Kontext

Oasis sind Teil einer musikalischen Strömung in den 1990er Jahren, für deren sprachliche Kennzeichnung sich im Laufe der Zeit der Ausdruck “Britpop” durchgesetzt hat. Die Künstler, die dieser Strömung zugerechnet wurden – es handelte sich vornehmlich um Bands –, entstammten dem gegenkulturellen Umfeld des Indie-Rock. Der Ausdruck “Britpop” rekurriert zum einen auf den Tatbestand, dass in musikalischer Hinsicht eine Anknüpfung an die erfolgreichen britischen Rockgruppen der 1960er und 1970er Jahre, wie z.B. The Beatles, The Kinks oder The Who, sowie an die Bands der sogenannten Madchester-Szene (v.a. The Stone Roses, The Happy Mondays und Inspiral Carpets) gesucht wurde. Zum anderen wurde über Themen gesungen, die die Lebenswelt der Menschen in Großbritannien betraf. Der Britpop stellte zudem eine Antwort auf den globalen Siegeszug von US-amerikanischen Grunge-Bands zu Beginn der 1990er Jahre dar. In den Augen vieler Musiker und Fans repräsentierte Grunge nur unzureichend die Identität der britischen Jugend. Ausdruck des mit dem Briptpop einhergehenden [illegible]albewusstseins war die häufige Verwendung des *Union Jack* in Bereichen wie Artwork, Mode, ([illegible]sik-)Journalismus und Merchandising. Die Hochphase des Britpop lag in der Mitte der 1990er Jahre,

sein Ende fällt zusammen mit dem Beginn der 2000er Dekade. Zu seinen prominentesten Vertreter gehören neben Oasis die Bands Blur, Pulp und Suede. Die Verengung auf Themen und Ausdrucksweisen, die als originär britisch empfunden wurden, kann letztlich auch als Erklärung für den nicht erfolgten Durchbruch von Britpop-Bands in den USA herangezogen werden.

III. Analyse

Der Song dauert sowohl in der Album- als auch in der Singleversion 4:47 Minuten. In ihm kommen Hauptgesang, Nebengesang, E-Gitarre (I und II), E-Bass, Klavier, Mellotron und Schlagzeug zum Einsatz. Sein tonales Zentrum ist C-Dur. Auffällig ist die Stimmung der Instrumente, die mit 455 Hz (Kammerton a') deutlich über der Normfrequenz von 440 Hz liegt. Der Formverlauf bewegt sich in dem für Pop- und Rocksongs typischen Spektrum und konstituiert sich konkret in den Abschnitten Intro, 1. Strophe, Bridge, Refrain, Zwischenspiel, 2. Strophe, Bridge, Refrain, Gitarrensolo, Refrain (2x) und Outro. Im Hinblick auf die Harmonien fällt auf, dass Strophe und Refrain auf der gleichen Akkordfolge basieren, konkret: C G | Am E7 | F G | C Am G – komplettiert wird das harmonische Konzept des Songs in der Bridge durch die Akkordfolge F Fm | C | F Fm | C | F Fm | C | G | Gis^0 | Am G | F | G | G.

Die Differenz zwischen Strophe und Refrain wird vor allem auf den Ebenen Songtext und Melodieführung (Gesang) markiert. Während in den Strophen ein erzählender Stil in Ich-Perspektive vorherrscht und in mittlerer Lage gesungen wird, strebt der Gesang im Refrain in deutlich höhere Lagen (mit dem Spitzenton g"), die Erzählperspektive wechselt zeitweise in die dritte Person. Auf Instrumentenebene zeigt sich der Unterschied zwischen beiden Formteilen am deutlichsten durch das lediglich im Refrain eingesetzte Tamburin. Eine weitere hervorstechende Eigenschaft von DON'T LOOK BACK IN ANGER ist der Zitat-Charakter des Intros. Historischer Bezugspunkt ist das markante Klavier-Intro des John-Lennon-Klassikers "Imagine" aus dem Jahr 1971. Übernommen wird die in einer Achtel-Pendelbewegung vollzogene partielle Brechung von Dreiklängen (C-Dur und F-Dur) in eine Oberterz und einen verbleibenden unteren Einzelton. Dabei wird C-Dur in der Grundstellung und F-Dur in der zweiten Umkehrung gespielt. Ergänzt wird dieses Pattern durch Gitarren-Licks, wodurch der Zitat-Charakter jedoch nur leicht abgeschwächt wird. Bemerkenswert an dem Song ist auch sein hymnischer Gestus, der vor allem im Refrain zum Tragen kommt. Grundlage hierfür ist die Melodie des Gesangsparts, die sich ausschließlich in diatonischen Schritten (Achtelketten) vom lang gehaltenen Spitzenton g" (halbe Note) zum Grundton c" abwärts bewegt. In Bezug auf den Gesangspart ist zudem festzuhalten, dass er von Noel Gallagher und nicht, wie in der überwiegenden Mehrzahl der Oasis-Songs, von Frontmann Liam Gallagher übernommen wird – ein Umstand, der letztlich die überaus große Identifikation des Songwriters mit "seinem" Song herausstellt.

Der Songtext wird durch die gedankliche Auseinandersetzung des singenden (männlichen) Ich-Erzählers mit einem fiktiven Gegenüber, im Refrain als Sally ausgewiesen, bestimmt. Die Auseinandersetzung findet in einem Spektrum von Ratschlägen ("Don't you know you might find a better place to play"), Wünschen ("Take me to the place where you go", "Please don't put your life in the hands of a rock 'n' roll band") und [illegible]wörungen ("You ain't never gonna burn my heart out") statt. Aufklärung über den Charakter der [illegible]ilderten Beziehung verschafft die direkte Rede im Refrain, hier heißt es: "'But don't look back in

anger', I heard you say". Sonach scheint es, als sei die Liebesbeziehung zwischen Ich-Erzähler und besagter Sally zu einem Ende gekommen. Der Songtext nimmt sich demnach als eine "Abrechnung" mit einer verflossenen Liebhaberin aus. Das hierbei wiedergegebene Gefühlsspektrum umfasst Wut, Sehnsucht (siehe oben) und Wehmut ("My soul slides away"). Wie das Instrumental-Arrangement enthält auch der Songtext eine Referenz auf John Lennon. So nimmt die Eröffnung der zweiten Strophe ("So I'll start a revolution from my bed") Bezug auf die sogenannten Bed-Ins, mit denen John Lennon und seine Ehefrau Yoko Ono im Jahr 1969 gegen den Vietnam-Krieg protestierten. Die Referenz steht in keinem direkten Zusammenhang mit dem Erzählmotiv, vielmehr scheint ihre eigentliche Funktion darin zu bestehen, das Moment der Huldigung – an John Lennon und die britische Popkultur allgemein (siehe II. Kontext) – zu festigen.

IV. Rezeption

DON'T LOOK BACK IN ANGER kann insgesamt als künstlerischer und kommerzieller Erfolg der Band bewertet werden. Der Song stieg in den britischen und irischen Charts bis auf Platz eins und wurde von der Musikpresse wohlwollend bis euphorisch besprochen. Die anhaltende Popularität des Songs drückt sich nicht zuletzt in Form von hohen Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den "100 Greatest Songs Ever" (*Q Magazine*, Platz 20) aus. Offizielle Konzertmitschnitte sind auf den Live-DVDs *Familiar to Millions* (2000) und *Live in London at the Electric Proms* (2008) enthalten. Das Musikvideo zum Song unterstützte seinerseits dessen Rezeption als Inbegriff britischer Popkultur. Eine tragende Rolle kam dabei dem Schauspieler Patrick Macnee zu, der in den 1960er Jahren weltweiten Ruhm durch die britische Erfolgsserie *Mit Schirm, Charme und Melone* (im Original: *The Avengers*) erlangte und im Video gewissermaßen die Britishness dieser Serie verkörperte. Seit dem Ausscheiden von Noel Gallagher aus Oasis im Jahr 2009 wird der Song von ihm und seiner Band Noel Gallagher's High Flying Birds live dargeboten.

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang, E-Gitarre, Mellotron: Noel Gallagher
Nebengesang, Percussion: Liam Gallagher
E-Gitarre, Piano, Mellotron: Paul Arthurs
E-Bass: Paul McGuigan
Schlagzeug: Alan White
Autor: Noel Gallagher
Produzent: Owen Morris, Noel Gallagher
Veröffentlichung: 19. Februar 1996 (Konzert Sheffield Arena 22. April 1995)
Länge: 4:47

Recordings

- Oasis. “Don’t Look Back in Anger”, *Don’t Look Back in Anger*, 1996, Creation Records, CRESCD 221, UK (CD/Single).
- Oasis. “Don’t Look Back in Anger”, *Don’t Look Back in Anger*, 1996, Epic, ESK 8024, USA (CD/Single).
- Oasis. “Don’t Look Back in Anger”, *(What’s the Story) Morning Glory?*, 1995, Helter Skelter, HES 481020 2, Europa (CD/Album).

- Oasis. “Don’t Look Back in Anger”, *Familiar to Millions*, Sony, 2000, DVD 201272 9, Europa (DVD).

References

- Büsser Martin: Gimmie Dat Old Time Religion. In: *“alles so schön bunt hier”. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Ed. by Peter Kemper, Thomas Langhoff and Ulrich Sonnenschein. Leipzig: Reclam 2002, 38-48.
- Harris, John: *Britpop! Cool Britannia and the Spectacular Demise of English Rock.* Boston: Da Capo Press 2004.
- Hewitt, Paolo: *Oasis. Die Arroganz der Gosse.* St. Andrä-Wördern: Hannibal 1997.
- Holert, Tom/ Terkessidis, Mark: Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.* Ed. by Tom Holert und Mark Terkessidis. Berlin: Edition ID-Archiv 1996, 5-19.
- 100 Greatest Songs Ever. In: *Q Magazine* 243 (2006).

Links

- Band homepage: http://www.oasisinet.com/ [05.08.2012].
- Lyrics: http://www.oasisinet.de/lyrics/oasis/ [05.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

ɔfer Jost: “Don’t Look Back in Anger (Oasis)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dontlookback,

08/2012 [revised 05/2014].

Print

Journey **1981**

Don’t Stop Believin’

DON’T STOP BELIEVIN’ ist einer der bekanntesten Songs der US-amerikanischen Rockband Journey und erlebt gegenwärtig eine Renaissance in Film (*Rock of Ages*, *Monster*), Fernsehen (*Glee*, *Family Guy*, *The Sopranos*) und Videospielen (*Rock Band*) sowie durch zahlreiche Coverversionen (Glee, Northern Kings, Petra Haden).

I. Entstehungsgeschichte

DON’T STOP BELIEVIN’ ist der Eröffnungstrack des 7. Studioalbums *Escape* (1981), das von Kevin Elson (Lynyrd Skynyrd) und Mike Stone (Queen) in den Fantasy Studios in Berkeley, Kalifornien produziert wurde und mit den Hitsingles DON’T STOP BELIEVIN’, *Who’s Crying Now*, *Still They Ride* und *Open Arms* zum größten Erfolg der vierzigjährigen Bandgeschichte wurde. Mit mehr als 12 Millionen verkauften Platten und 9 Platin-Auszeichnungen gilt es als das erfolgreichste Album von Journey.

II. Kontext

Journey wurde 1973 zunächst als Jazzrock Band durch Neal Schon (Gitarre, ex Santana), Greg Rolie (Keyboard, ex Santana), Ross Valory (Bass, ex Steve Miller Band) und Aynsley Dunbar (Schlagzeug, ex The Mothers of Invention) in San Francisco unter dem Namen Golden State Rhythm Section gegründet. George Tickner nahm kurze Zeit später den Posten als Leadsänger und Rhythmusgitarrist ein. Durch eine Hörerumfrage des Radiosenders KSAN bekam die Band einen attraktiveren Namen und firmierte seitdem unter Journey. Im Gründungsjahr 1973 gelang das erfolgreiche Bühnendebut vor 10.000 Zuschauern in San Franciscos Winterland, einem zum Konzertsaal umgebauten Eishockeystadion. Der anfänglich verfolgte Stil des Jazzrock offenbarte bereits eine große musikalische Bandbreite – zu hören, auf den ersten drei Alben *Journey* (1975), *Look into the Future* (1976) und *Next* (1977). Der kommerzielle Durchbruch ließ jedoch auf sich warten.

Das vierte Album *Infinity* (1978) sollte eine große Veränderung mit sich bringen. Manager Jon-Erik Birchenough versuchte den Erfolg der Band durch einen Stilwechsel zum Rock, einen neuen Sänger (Steve Perry), sowie einen neuen Produzenten (Mike Stone, Queen) zu steigern. Das Konzept ging auf: Kommerzielle und radiotaugliche Songs wie *Wheel in the Sky* verhalfen dem Album zu Platz 21 in den US-amerikanischen Charts, mit über 4 Millionen Verkäufen weltweit und insgesamt drei Platin-Auszeichnungen. Die Besetzung Journeys veränderte sich in den folgenden drei Jahren mehrfach. So übernahm etwa Steve Smith den Posten am Schlagzeug für Aynsley Dunbar, während Keyboarder Greg [illegible] im Anschluss an das Album *Departure* (1980) durch Jonathan Cain ersetzt wurde. Besagter Cain [illegible]wesentlichen Einfluss auf die Produktion von *Escape* (1981), auf dem DON’T STOP BELIEVIN’ den

Eröffnungstrack bildet (s.o.). Das Album erreichte den ersten Platz in den US-Charts und hielt sich dort über ein Jahr lang in den Top 20.

Bemerkenswert ist die hohe Produktivität von Journey in den Anfangsjahren. Zwischen dem Debutalbum *Journey* (1975) und dem Erfolgsalbum *Escape* (1981) veröffentlichte Journey acht Studio- und Livealben. Die folgenden Studioalben *Frontiers* (1983) und *Raised on Radio* (1986) erreichten ebenfalls die Top 10 und erhielten mehrere Platin-Auszeichnungen. Allerdings nahm der kommerzielle Erfolg stetig ab und so löste sich die Band 1988 auf. Im Jahr 1996 kam es zur Wiedervereinigung mit “klassischer” Besetzung Perry, Schon, Cain, Valory und Smith. Das Reunion-Album *Trial by Fire* (1996) erreichte Platz 3 in den USA) und erhielt eine Platin-Auszeichnung. Bis heute produzieren Journey erfolgreich Alben; zudem sind sie durch Hits wie DON’T STOP BELIEVIN’ oder “Wheel in the Sky”, die in Film und Fernsehen aufgegriffen wurden, medial präsent.

Journey hatte großen Einfluss auf den Hair Metal und Hardrock der 1980er Jahre. Dennoch polarisiert die Musik Journeys: Einerseits existiert der Vorwurf, die Musik sei aufgrund ihrer charttauglichen Kompositionen wenig innovativ; Andererseits gilt Journey dank ihrer Mischung aus bluesigem Hardrock, Progressive Rock und Pop, technischer Virtuosität und einem herausstechenden Sänger als eine Supergruppe der späten 1970er und 80er Jahre, die Hallen und Stadien füllte und dessen Lieder bis heute noch im Radio und Fernsehen gespielt werden.

III. Analyse

Der Text von DON’T STOP BELIEVIN’ schildert keine eindeutige Handlung. Allgemein lässt sich ein durchweg hoffnungsvoller Ausdruck feststellen. Zwei Deutungsmöglichkeiten legt der Text in besonderem Maße nahe. Einerseits thematisiert der Songtext den Wunsch, sich im Leben zu verwirklichen. Menschen verlassen ihr Zuhause und ziehen von der Vorstadt in die Metropolen, um ihr Glück zu versuchen und “entdeckt” zu werden. Andererseits handelt der Song auch über Liebe, die überall zu finden ist, gerade dort, wo man sie nicht vermutet. Beide Interpretationen schließen sich nicht aus. Der Songtitel DON’T STOP BELIEVIN’ kommt im Text erst am Ende vor und appelliert daran, dass man niemals aufgeben soll seinen Traum zu verwirklichen oder die große Liebe zu suchen.

Auch musikalisch wird die Botschaft unterstützt. DON’T STOP BELIEVIN’ steht in der Tonart E-Dur und hat ein moderates Tempo mit ca. 120 Schlägen pro Minute, welches die tendenziell beschwingte bis optimistische Wirkung des Songs unterstützt. Auch die simple Harmonik, die mit den Stufenakkorden I, III, IV, V und VI auskommt und sich um die Durkadenz bewegt, bewirkt einen insgesamt hoffnungsvollen Ausdruck. Auffällig hingegen ist die formale Struktur. Anders als bei vielen Songs populärer Musik, die einen Aufbau von Strophe und Chorus und einem optionalen Pre-Chorus besitzen, besteht DON’T STOP BELIEVIN’ aus zwei formalen Teilen, die mehrmals aufeinander folgen. Das Besondere ist jedoch, dass der zweite Formteil weniger die Funktion eines Chorus, sondern eher die eines Pre-Chorus hat. Der eigentliche Chorus, der den Text “DON’T STOP BELIEVIN'” beinhaltet, erklingt erstmals zum Schluss. Auf diese Weise entspricht der Text den oben angestellten Interpretationen: Die Suche nach der Liebe oder im Leben sind gekennzeichnet von Zufällen; der Ausgang ist ungewiss. Somit wirkt der Appell am Ende des Songs, die Hoffnung nicht zu verlieren, umso deutlicher und bleibt dem Hörer anschließend im

Gedächtnis.

Das Stück beginnt mit einem Pianointro mit der Akkordprogression | E | B | C#m | A | E | B | G#m | A |, die für DON'T STOP BELIEVIN' kennzeichnend ist. Die rechte Hand spielt die oberen zwei Töne des Dreiklangs auf den Viertelnoten und auf dem Offbeat einen tieferen Akkordton im Wechsel. Dabei liegt die Betonung auf den Viertelnoten, wodurch dem Song ein heiteres Ausdrucksmoment zukommt, ohne dabei allzu hektisch zu wirken. Des Weiteren erklingen auf den letzten drei Achtelnoten des Taktes Bassläufe der linken Hand, welche die Akkorde verbinden. Nach dem einmaligen Spielen der Akkordfolge setzt der Gesang mit der ersten Strophe zur unveränderten Begleitung ein. Auf die erste Strophe folgt ein Instrumentalteil über dieselbe Begleitstruktur, in der Gitarrist Neal Schon einsteigt und ein kurzes Motiv aus vier Tönen wiederholt. Zuerst nur sehr leise und abgedämpft angeschlagen, öffnet er den Klang und spielt schlussendlich legato, wodurch – unterstützt durch einen dynamischen Röhrenverstärker – die Lautstärke enorm ansteigt.

Die darauffolgende zweite Strophe ist musikalisch wie die erste gestaltet. Der Übergang in den ersten Pre-Chorus wird durch Bass-, Gitarren- und Schlagzeugakzente eingeleitet. Harmonisch gestaltet sich der Pre-Chorus noch reduzierter als die Strophe mit der Akkordfolge | A | A | E | E | A | A | B | B |, dafür umso energischer durch das einsetzende Schlagzeug und der gemeinsamen Betonung auf durchgehende Achtelnoten. Die verzerrte E-Gitarre Schons ergänzt die vom Piano gespielten Akkorde in einer höheren Lage auf den Zählzeiten 1 und 2+ und unterstützt die Gesangsmelodie, welche sich rhythmisch an der Gitarre orientiert. Im Anschluss daran erklingt ein kurzer Instrumentalteil mit dem neuen Riff der Strophe, das von der verzerrten Gitarre stärker getragen wird. Die dritte Strophe weist durch das weiterlaufende Schlagzeug, dem unterstützenden Bass und zwei E-Gitarren eine deutlich höhere Intensität als die ersten beiden Strophen auf. Nach dem anschließenden Pre-Chorus folgt das Gitarrensolo Neal Schons zum Riff der Strophe mit einem rasanten Lauf als Einstieg. Der weitere Verlauf des Solos gestaltet sich hingegen melodisch mit gefühlvollen Bendings (Saitenziehen) und motivischer Gestaltung des weitgehend pentatonischen Tonmaterials. Während des Solos spielen ebenfalls verzerrte Rhythmusgitarren, was nahelegt, dass das Solo nachträglich eingespielt wurde. Durch die Verwendung von Hall- und Delayeffekten, der hohen Lautstärke im Mix sowie einer Doppelung wirkt die Sologitarre sehr groß und steht im Zentrum der Darbietung.

Im Anschluss an das Solo erklingt erstmals der Chorus als Höhepunkt des Stückes mit dem textlichen Bezug zum Titel und der Harmonik der Strophe. Steve Perrys ohnehin hoher Gesang geht zur Steigerung noch einen Ton höher und erreicht erstmals das dreigestrichene C#. Zur Unterstützung erklingen zwei im Stereopanorama getrennte verzerrte elektrische Gitarren, die unterschiedliche Riffs spielen und zusammen mit dem Schlagzeug und dem deutlich wahrnehmbaren Bass eine mitreißende Wirkung erzeugen. Das für den Songanfang charakteristische Klavier hingegen ist im Mix mittlerweile komplett verschwunden. Der Song hat sich von einer anfänglichen Popballade zu einem mitreißenden Rocksong entwickelt.

DON'T STOP BELIEVIN' hat keinen auskomponierten Schluss, sondern endet mit einem Fade Out. Damit wird die lyrische Botschaft unterstützt, denn die Suche nach Liebe oder Erfolg im Leben ist im Text noch beendet. Ein offenes Ende bewirkt beim Hörer kein Gefühl der Abgeschlossenheit, sondern befördert die Beschäftigung mit dem Stück über die gerade vollzogene Wahrnehmung hinaus. Auf diese Weise

bleibt der Song im Gedächtnis; der Appell ist umso wirksamer.

Die Analyse verdeutlicht die in sich schlüssige Verbindung des Textes mit der musikalischen Umsetzung. Bedenkt man die ursprüngliche Charterfolge und die erneute Präsenz des Stückes in den Medien, müssen gewisse Merkmale im Song vorhanden sein, die ihn so attraktiv machen. Zuallererst ist dies seine Eingängigkeit, die sich hauptsächlich durch ihre musikalische Struktur erklären lässt. Insgesamt weist DON'T STOP BELIEVIN' eine geringe Komplexität auf. Die Harmonik beschränkt sich auf wenige diatonische Akkorde und die Melodik des Gesangs und der Gitarre weichen nicht davon ab. Der Gesang phrasiert stark motivisch, sodass der Hörer den weiteren Verlauf antizipieren kann. Auch sämtliche Gitarrenfills und das Solo sind sehr melodisch und eingängig. Die einfache Form ist insofern interessant, als über weite Strecken des Songs auf einen Chorus verzichtet wird bzw. dessen Wirkung, die Aussage des Textes unterstützend, für das Ende des Stückes aufgehoben wird.

Charakteristisch für DON'T STOP BELIEVIN' ist die außergewöhnliche Stimme Steve Perrys, die sich in diesem Stück zwischen dem zweigestrichenen E und dem dreigestrichenen C# abspielt. Der größte Teil der Gesangsmelodie bewegt sich im Fünftonraum zwischen E und B. Der Bass ist ebenfalls sehr interessant. Sein Sound ist markant, sehr mittig, „knarzend" und laut abgemischt. Meist bewegt er sich in einer höheren Lage und ist präsent im Gesamtsound. Aufgrund des wenig ausgeprägten (Sub)Bassbereichs, dem hohen Gesang und der entspannten Pianobegleitung entsteht die lockere und "optimistische" Wirkung von DON'T STOP BELIEVIN'. Die Übereinstimmung der positiven Aussage des Stückes mit der Leichtigkeit der Musik, die durch die strukturelle Einfachheit erzeugte Eingängigkeit und die musikalisch versierte Umsetzung könnten einen Teil des Erfolgs erklären. Der starke Hymnencharakter der Musik und die Offenheit des Textes erlaub(t)en die Nutzung in Film, Sport und sonstigen feierlichen Anlässen, wodurch sich die Bekanntheit des Songs bis heute stetig steigern konnte. DON'T STOP BELIEVIN' kann daher als zeitloser Ohrwurm bezeichnet werden.

IV. Rezeption

Sowohl das Album *Escape,* als auch die darauf enthaltene Single DON'T STOP BELIEVIN' waren in den Charts in den Jahren 1981 und 1982 sehr erfolgreich. *Escape* erreichte den ersten Platz in den US-amerikanischen Albumcharts im September 1981 und war bis 1984 in den Billboard Top 200 vertreten. Weitere Chartpositionen erreichte es in Kanada (#6), Japan (#26), Deutschland (#59) und im Vereinigten Königreich (#32).

Die Erfolgssingle DON'T STOP BELIEVIN' erreichte Platz 8 in den Mainstream Rock und Platz 9 in den Pop Singles Charts in den USA und Platz 62 in den britischen Singlecharts. Einen erneuten Durchbruch erlangte das Stück im Dezember 2009 in Großbritannien, wo es Platz 6 erreichte; es hielt sich dort insgesamt 63 Wochen in den Charts. Auch im digitalen Vertrieb verkaufte sich DON'T STOP BELIEVIN' mit über 5,5 Millionen Downloads allein in den USA sehr oft und gilt damit als einer der bestverkauften Songs im Internet aller Zeiten. Über eine Millionen Mal wurde es als Klingelton erworben. Die mediale Präsenz durch Film, Fernsehen, Werbung und Sport ermöglichte die zweite Erfolgswelle 30 Jahre nach

röffentlichung des Stückes.

JAN-PETER HERBST

Credits

Komposition: Jonathan Cain, Steve Perry, Neal Schon
Lead Gesang: Steve Perry
Background Gesang: Ross Valory, Jonathan Cain, Neal Schon
Gitarre: Neal Schon
Bass: Ross Valory
Schlagzeug: Steve Smith
Recording Engineer: Wally Buck
Produzent: Kevin Elson, Mike Stone
Mastering: Bob Ludwig
Veröffentlichung: 31.7.1981 (Album Escape), 06.10.1981 (Single DON'T STOP BELIE-VIN')
Länge: 4:10

Recordings

- Journey. *Journey,* 1975, Columbia, PC 33388 (LP/Album).
- Journey. *Look into the future,* 1976, Columbia, PC 33904 (LP/Album).
- Journey. *Next,* 1977, Columbia, PC 34311 (LP/Album).
- Journey. *Infinity,* 1978, Columbia, HC 44912 (LP/Album).
- Journey. "Wheel in the Sky", *Infinity*, 1978, Columbia, HC 44912 (LP/Album).
- Journey. *Escape*, 1981, Columbia, HC 47408 (LP/Album).
- Journey. "Don't Stop Believin'", *Escape*, 1981, Columbia, HC 47408 (LP/Album).
- Journey. *Don't Stop Believin'*, 1981, Columbia, 18-02567 (7"/Single).
- Journey. *Open Arms*, 1981, Columbia, 18-02687 (7"/Single).
- Journey. *Who's Crying now*, 1981, Columbia, 18-02241 (7"/Single).
- Journey. *Still They Ride*, 1981, Columbia, 18-02883 (7"/Single).
- Journey. *Frontiers*, 1983, Columbia, QC 38504 (LP/Album).
- Journey. *Raised on Radio*, 1986, Columbia, OC 39936 (LP/Album).
- Journey. *Trial by Fire*, 1996, Columbia, 82876 85893 2 (CD/Album).

References

`ogdanov, Vladimir/Woodstra, Chris/Erlewine, Stephen Thomas: *All Music Guide to Rock. The efinitive Guide to Rock, Pop, and Soul.* 2. Aufl. San Francisco: Backbeat Books 1997.

- Buckley, Jonathan/Ellingham, Mark: *Rock. Rough Guide.* Stuttgart: J.B. Metzler 1998.
- Graf, Christian/Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Amerika, Afrika, Asien, Australien*. Vol 2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Larkin, Colin: *The Guiness Encyclopedia of Popular Music.* Concise Edition. Middlesex: Guiness Publishing 1993.

Films

- *Rock of Ages*. Regie: Shankman, Adam. Drehbuch: Theroux, Justin; D'Arienzo, Chris; Loeb, Allan. New Line Cinema's (DVD).
- *Monster*. Regie: Jenkins, Patty. Drehbuch: Jenkins, Patty.

About the Author

Jan-Peter Herbst is currently a PhD student and lecturer at the University of Paderborn and a music and english teacher at the INI Berufskolleg in Lippstadt.
All contributions by Jan-Peter Herbst

Citation

Jan-Peter Herbst: "Don't Stop Believin'". In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dontstopbelievin, 12/2013, [revised 01/2014].

Print

Charles Trenet **1947**

Douce France

Das vielbeachtete Chanson DOUCE FRANCE entstand zur Zeit der deutschen Besatzung Frankreichs. Es lässt sich als wahrhaftige Liebeserklärung an Frankreich verstehen und als Versuch, den Französinnen und Franzosen in einem dunklen Abschnitt der Geschichte ihre nationale Identität ins Gedächtnis zu rufen.

I. Entstehungsgeschichte

Charles Trenet, einer der ersten französischen ACIs (Auteur-Compositeur-Interprète), startete in den 1930er Jahren in Paris eine Karriere als Chansonnier und Filmschauspieler. Während des Zweiten Weltkriegs, zur Zeit der Besatzung Frankreichs durch Deutschland, entstanden viele seiner berühmten Chansons, die sich unter anderem gegen die von ihm als “philosophie du malheur” betitelten Anschauungen des Existentialismus richteten (vgl. Bernsen 2015: 503). Ab 1941 trat Trenet mit seinem erweiterten Repertoire im Pariser Théâtre de l’Avenue auf und interpretierte seine neuen Chansons wie “Bonsoir”, “Un Rien Me Fait Chanter” und eben auch DOUCE FRANCE.

In einem nostalgischen Augenblick eines Tages im Frühjahr 1941, als Trenet sich in seinem Haus in La Varenne-Saint-Hilaire an seine Kindheit und das Frankreich von damals zurückerinnerte, schrieb er den Text zu DOUCE FRANCE; bei der Orchestrierung unterstützte ihn später Léo Chauliac. Es war jedoch nicht Trenet selber, der das Chanson zum ersten Mal aufnahm. Erst bot Trenet André Claveau, dem Prinzen gefühlvoller Chansons, die Aufnahme des Liedes an. Dieser lehnte jedoch ab, da er nach eigenen Aussagen schon ausreichend Chansons dieser Art in seinem Repertoire hatte. Als Trenet den Titel “La Route de France” des aufstrebenden Chansonniers Roland Gerbeau zu Ohren bekam, bot er ihm sofort die Aufnahme seines Chansons an. Schließlich wurde DOUCE FRANCE von Gerbeau am 6. Mai 1944 auf einer 78er Schallplatte von Polydor aufgenommen; die musikalische Begleitung übernahm das Orchester Guy Luypaerts. Das Echo im ganzen Land war überwältigend und das Chanson schnell in aller Munde. Spätestens seit der Aufnahme des Liedes durch Trenet selbst im Januar 1947 bei EPM Musique wurde DOUCE FRANCE als heimliche Nationalhymne Frankreichs gehandelt (vgl. Lecœuvre 2015: 95).

II. Kontext

DOUCE FRANCE entstand in einem Kontext nationaler Demütigung. Nach dem siegreichen deutschen Westfeldzug im Juni 1940 ersetzte die Regierung des Marschalls Pétain die Regierung Reynaud und Frankreich wurde in eine besetzte und eine unbesetzte Zone geteilt. Nahrungsmittelknappheit sowie Rohstoffmangel beeinträchtigten das tägliche Leben. Hunderttausende französische Männer mussten ihre
t verlassen und als Zwangsarbeiter in Deutschland unter miserablen Bedingungen schuften. Als Reaktion auf die deutsche Okkupation formierte sich in Frankreich die Résistance als französische

Widerstandsbewegung gegen die faschistischen Besatzungsmächte und die staatliche wie private Kollaboration mit den deutschen Behörden.

In Anbetracht dieser heiklen gesellschaftspolitischen Umstände erschien das Wirken Trenets und insbesondere das Chanson DOUCE FRANCE als ambivalent. Dieses Lied beschwört auf den ersten Blick zwar versöhnliche Vaterlandsliebe herauf, kann jedoch gleichzeitig auch als Indiz für ein Kokettieren Trenets mit Nazi-Deutschland herangezogen werden. Trenet sang das Lied in Anwesenheit Adolf Hitlers und deutscher Offiziere, was ihm in der Nachkriegszeit als Akt der Kollaboration ausgelegt worden ist (vgl. Bernsen 2015: 503). Obgleich Trenet stets beteuerte, nie ein Anhänger von Pétain gewesen zu sein, passte er sich doch an und komponierte Auftragswerke für das Vichy-Regime wie “La Marche des Jeunes Pétainistes” für die staatsverherrlichende Schallplatte *Maréchal Nous Voilà*. Wollte Trenet der kollaborationistischen Presse, die ihn als Juden brandmarkte, womöglich nur schmeicheln? Tatsächlich brachte die Presse das Gerücht in Umlauf, der Name Trenet sei ein Anagramm seines echten jüdischen Namens Netter und Trenet sei darüber hinaus das Enkelkind eines Rabbiners. Trenet wies daraufhin durch Vorlage seines Familienstammbaums seine nichtjüdische Abstammung nach, was ihm nachträglich wiederum als Akt der Kollaboration angerechnet wurde. Während der Épuration Légale, der Säuberung des öffentlichen Lebens nach der Befreiung Frankreichs, wurde Trenet der Kollaboration mit Nazi-Deutschland und dem Vichy-Regime beschuldigt und musste daraufhin drei Monate beruflich inaktiv sein (vgl. Würdemann 2014).

Trenet interpretierte DOUCE FRANCE unter anderem auch vor französischen Zwangsarbeitern in Deutschland. Dies kann einerseits als kollaborationistischer Versuch gewertet werden, die Zwangsarbeiter zu besänftigen und sie dazu zu bringen, ihr Schicksal zu akzeptieren. Ein genauer Blick auf das Lied verrät jedoch, dass es als Ausdruck eines besonderen Patriotismus die unbedingte Liebe zum französischen Vaterland ins Gedächtnis rufen und den französischen Gastarbeitern schlicht Mut machen sollte. In der Tat kann der Aufruf zur unbedingten Vaterlandsliebe als versteckte Aufforderung verstanden werden, sich nicht durch ein neues Frankreich verführen zu lassen, sondern dem wahren Frankreich, der “Douce France”, die Treue zu halten (vgl. Schumann 2000: 180). Insofern ist der Inhalt des Chansons nicht unbedingt als kollaborationistisch anzusehen, sondern kann auch als Ausdruck der Résistance gegen Nazi-Deutschland und den Faschismus aufgefasst werden.

III. Analyse

Im Chanson ist das lyrische Ich in seine Kindheit zurückversetzt. Von Beginn an schlüpft das erwachsene lyrische Ich in die Rolle eines jungen Schülers, der seine kindlichen Erinnerungen im Herzen aufbewahrt hat und diese im Chanson mitteilt. Frankreich wird hiermit als Land der Kindheit und Unbekümmertheit dargestellt. In der ersten Strophe erinnert sich das lyrische Ich an die Schuluniformen und die Gesänge alter Lieder auf dem täglichen Schulweg. Das Ich besingt in der zweiten Strophe die ländliche Idylle und Eindrücke von Kirchtürmen aus seinem heimatlichen Lebensraum, die durchaus auf Trenets Geburtsort Narbonne zurückgehen könnten. Dieser Lebensraum der vertrauten Wiesen, Flüsse, des Elternhauses, wird – so heißt es in der zweiten Strophe – den herrlichen Sonnen ferner Länder vorgezogen. Die Abgrenzung von Heimat erfolgt demnach durch die Abgrenzung von der Fremde (vgl. Bernsen 2015:

505–506). Die Einheit von Territorium, dörflicher Gemeinschaft, Schule und Kirche wird im Chanson als Grundlage französischer Identität besungen. Es lässt sich demnach feststellen, dass Trenet in DOUCE FRANCE eine Reihe von Botschaften rund um den traditionellen Topos der Vaterlandsliebe aufgreift, die zum gemeinsamen Kulturgut der Franzosen*Französinnen gehören und nur von Teilhabern dieser kollektiven Erinnerung verstanden werden können. Es sind nicht zuletzt die “vieilles chansons d’autrefois”, die großen Anteil an der Kollektiverfahrung haben; dies wird auch dadurch verdeutlicht, dass allein der Klang der Laute ganz ohne Worte die Erinnerung an diese Volkslieder aufleben lässt (“des romances sans paroles”): “Dichtung als Erinnerung, und Musik ist ihr Vehikel” (Kloepfer/Scherer 1986: 10).

Trenets Patriotismus in DOUCE FRANCE fußt vornehmlich auf drei literarischen Werken, in denen das seit dem Mittelalter existierende Motiv der “France la Douce” angelegt ist: das Rolandslied (11. Jh.), das berühmte Sonett “Les Regrets” von Joachin du Bellay (16. Jh.) und die Novelle von Chateaubriand “Aventures du Dernier Abencérage” (19. Jh.). Im Rolandslied wird Frankreich vom tödlich verwundeten Roland als “Dulce France”, als liebliches Territorium und christliches Land imaginiert. In du Bellays Sonett steht die unübertreffliche landschaftliche Schönheit, der kulturelle Reichtum und die sehnsuchtsvolle Erinnerung an die liebliche Heimat im Vordergrund: “J’ai connu des paysages […] mais combien je leur préfère mon ciel bleu”. Chateaubriands Beitrag zum Mythos der Douce France liegt im Bekenntnis zu einem Frankreich als begehrenswerter Geliebte, der alle Sehsüchte und Hoffnungen gelten: “Oui, je t’aime. Et je te donne ce poème”. Trenets DOUCE FRANCE übernimmt diese Sehnsucht und den Glauben an die identitätsstiftenden Werte Frankreichs. Das französische Publikum von 1941 begriff die Anspielungen auf die christliche Tradition Frankreichs und seine kulturelle Überlegenheit und sah sich durch dieses Chanson im nationalen Zusammenhalt moralisch gestärkt (vgl. Schumann 2000: 181–182).

Der Refrain “Douce France” führt die rezitativ-psalmodierenden Strophen 1 und 2 fort und stellt den inhaltlichen wie musikalischen Höhepunkt des Chansons dar. Er besteht aus vier Vierzeilern, wobei die ersten vier Verse am Ende des Refrains identisch wiederholt werden, was die Grundaussage des Chansons unterstreichen soll. Die jeweils ersten drei Verse jeden Vierzeilers reimen sich; genauso die jeweils letzten Verse. Dadurch ergibt sich eine Art ausgedehnter Schweifreim, der dem Refrain vom ersten bis zum letzten Vers eine starke Bindungskraft verleiht. Gerade der letzte Vers jeden Vierzeilers erfährt durch dieses Reimschema eine besondere Stellung und inhaltliche Exposition. Auf diese Weise wird etwa die Liebe zum Vaterland als gesellschaftlich verbindendes Element (“les enfants […] ont partagé mon bonheur”) apostrophiert und dem Chanson durch das “dans la joie et la douleur” seine eigentliche Botschaft eingehaucht: die unbedingte Liebe zum Vaterland in einer Zeit soziopolitischer Unruhe.

Die musikalische Realisation ist für die Semantik des Chansons von entscheidender Bedeutung. Das musikalische Vorspiel stimmt den Hörer auf die sanft-schwingende Leitmelodie ein: eine wenig komplexe Melodielinie mit vielen Sekundabständen; arpeggierende Glissandi drücken Unbekümmertheit und Leichtigkeit aus. Das Glockenspiel fügt seine luftige Oberstimme hinzu und das Akkordeon markiert den pulsierenden Rhythmus jeweils auf der zweiten und vierten Zählzeit eines Taktes. Überhaupt ist die Wahl der Instrumentierung bezeichnend für den Inhalt des Chansons. Trenet bedient sich volkstümlicher Instrumente, die im Hintergrund dezent eine heitere und unbekümmerte Grundstimmung schaffen.

Das Vorspiel endet in einem mehrfach aufschwingenden Arpeggioakkord, der den Vorhang für die nun einsetzende Singstimme gewissermaßen öffnet. Nicht zufällig singt Trenet die Strophen 1 und 2 in Form

eines psalmodierenden Rezitativs, bei dem der Melodieverlauf dem natürlichen Auf und Ab der gesprochenen Sprache entspricht. Dies ermöglicht eine sprechgesangliche, plastische und lebendige Vortragsweise. Die vom Klavier secco begleitete, melodisch nach unten weisende musikalische Linie sowie das Ritardando erzeugen beim Hörer Spannung und Erwartung und kulminieren schließlich in einem überraschend einfachen Refrain. Vertrautes musikalisches Material aus dem instrumentalen Vorspiel wird nun lediglich mit den Worten “Douce France…” versehen.

Die androgyne Tenorstimme, die Beimischung von Marimba und die gestopfte Jazztrompete bewirken eine Dämpfung des Klangeindrucks und tragen zur ganz und gar unaufgeregten Stimmung des Chansons bei. Auch im Refrain hat das Glockenspiel eine Oberstimme, welche Nostalgie und Kindlichkeit der Träume ausdrückt. Die dezent wiegende Rhythmusgruppe versprüht Geborgenheit und lässt das “bercée de tendre insouciance” den Rezipienten am eigenen Körper nachvollziehen. Eine Modulation von Dur nach Moll löst jegliche musikalische Spannung und leitet die instrumentale Wiederholung des Refrains ein. Die Jazztrompete tritt hier an die Stelle der Singstimme, die Worte des Refrains hallen im musikalischen Gebilde nach (vgl. Klöpfer/Scherer 1986: 12). Trenets DOUCE FRANCE ist nun auch eine dieser “romances sans paroles”, der die Musik als bedeutungstragendes Element genügt. Dieser Vers spielt übrigens auf den gleichnamigen Gedichtband von Verlaine an und verleiht durch diese Referenz der Botschaft Nachdruck, Urvertrauen in die eigene Kultur zu haben und damit die in Zeiten der Besatzung schwindende Stärke zurückkehren zu lassen (vgl. Bernsen 2015: 507). Ein letzter wichtiger Aspekt ist die der französischen Sprache inhärente klangliche Melodie, die sich Trenet zu eigen macht. Die reich klingenden Diphtonge und nasalisierten Vokale wie bei “enfance” und “insouciance” unterstützen nicht nur die Aussage, sondern erzeugen erst die “douceur” (vgl. ebd.).

IV. Rezeption

Schon zu Lebzeiten Trenets war die Popularität seiner Chansons ungebrochen. DOUCE FRANCE verbreitete sich in Frankreich rasend schnell, da es scheinbar die patriotischen Gefühle der Franzosen*Französinnen zu wecken vermochte. Während der Auftritte Trenets erzeugte das Chanson eine stimmungsvolle Atmosphäre; es wurde mit besinnlicher, nostalgischer Stille vom Publikum empfangen. Der Zuhörer Georges Nerville berichtete, DOUCE FRANCE hätte eine Art stilles Einverständnis zwischen Trenet und dem Publikum hergestellt; heftiges Applaudieren hätte angesichts anwesender Polizisten und deutscher Soldaten eine Zensur des Chansons bedeuten können. Diskreter, aber lang andauernder Beifall bewirkte eine Art stille Kommunikation, dessen Intensität beim Rezipienten ein unbeschreibliches Glücksgefühl auslöste (vgl. Cannavo 1984: 242). Hinter dieser außerordentlich emotionalen Rezeption des Liedes stand das Bedürfnis einer Vielzahl von Franzosen*Französinnen, die nationale Demütigung und Niederlage zu überwinden, indem der Glaube an die Einheit der Vaterlandsliebe hochgehalten wurde.

Bei einer Geschäftsreise des Generals de Gaulle wurde dieser mit DOUCE FRANCE begrüßt und nicht – wie gewöhnlich – mit der “Marseillaise”; dies untermauert den Status von DOUCE FRANCE als inoffizielle Nationalhymne Frankreichs (vgl. Lecœuvre 2015: 95).

In Frankreich gehört der Topos der Vaterlandsliebe zum gemeinsamen Kulturgut und hat eine lange

Tradition, die bis in die heutigen Tage hineinreicht. So lässt sich die Tatsache erklären, dass DOUCE FRANCE noch heute gerne von anderen Künstler*innen rezipiert und gecovert wird, wie etwa von Pierre Buzon, Jean Corti oder Carla Bruni mit ihrem italienischsprachigen “Dolce Francia”. Selbst bei Astérix singt Obelix in Anspielung auf Trenet von der Douce Gaule (Hörner 2016: 184).

Es ist auffällig, dass Proteste gegen die gesellschaftspolitischen Zustände in Frankreich sich häufig dieses Liedes bedienen. So nahm Anfang der 1980er Jahre die Rock-Gruppe Carte de Séjour, vier junge “Beurs” aus der Banlieue von Lyon, das Lied in ihr Repertoire auf und verlieh ihm durch eine arabisierte Rockbegleitmusik einen neuen politischen Nebensinn. Diese “Beurs”, in Frankreich geborene Kinder maghrebinischer Migrant*innen, verstanden das Lied “als Ausdruck ihrer Zugehörigkeit zu Frankreich und als Proklamation ihrer Integrationsforderungen an die französische Gesellschaft” (Schumann 2000: 179). Diese Version von DOUCE FRANCE entwickelte sich zum Erkennungssymbol des “Mouvement Beur” und seines Kampfes gegen rassistische Diskriminierungen im Alltag (vgl. ebd.).

JONATHAN MÜLLER

Credits

Vocals: Charles Trenet
Orchestra: Ensemble Lasry-Chauliac
Music: Charles Trenet und Léo Chauliac
Writer/Songwriter: Charles Trenet
Label: EPM
Recorded: 1947

Recordings

- Charles Trenet. “Douce France”. On: *Douce France*, 1957, Columbia, SEG 7692, UK (Vinyl/Album).
- Charles Trenet. “Douce France”. On: *N’Y Pensez Pas Trop / Douce France*, Columbia, 1947, DF 3168, France (Vinyl/Single).

Covers

- Carla Bruni. “Dolce Francia”. On: *Little French Songs*, 2012, Labomatic, France (CD/Album).
- Carte de Sejour. “Douce France”. On: *Douce France*, 1986, Barclay, 885 413-1, France (Vinyl/Album).
- Jean Corti. “Douce France”. On: *Fiorina*, 2009, Mon Slip, MS 125, France (CD/Album).
- Pierre Buzon. “Douce France”. On: *Promenade Sentimentale*, 1986, CBS/Sony, 32DP 411, France (CD/Album).

- Roland Gerbeau. “Douce France”. On: *Douce France,* 1944, Sofradi, S 3003, France (Vinyl/Single).

References

- Bernsen, Michael: Douce France. Frankreichs heimliche Nationalhymne und ihre Wurzeln. In: *Historische Sprachwissenschaft als philologische Kulturwissenschaft*. Festschrift für Franz Lebsanft zum 60. Geburtstag. Ed. by Michael Bernsen, Elmar Eggert and Angela Schrott. Göttingen: V&R unipress 2015, 501–514.
- Cavanno, Richard: *La Ballade de Charles Trenet*. Paris: Éditions Robert Laffont 1984.
- Hörner, Fernand: Beflügelte Fantasie. Asterix, die unbeugsamen Gallier und der Widerstandsmythos. In: *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Ed. by Stephanie Wodianka and Juliane Ebert. Bielefeld: Transcript 2016, 163–194.
- Kloepfer, Rolf/Scherer, Wolfgang: *Trenet. Verzauberung und technische Medien im Chanson* (Mannheimer Analytika. Literatur, Kultur, Gesellschaft 6). Mannheim: Universität Mannheim 1986.
- Lecoeuvre, Fabien: *Le Petit Lecœuvre illustré. Dictionnaire. Histoire des Chansons de A à Z*. Monaco: Éditions du Rocher 2015.
- Saka, Pierre: *La Grande Anthologie de la Chanson Française*. Paris: Librairie Générale Française 2001.
- Schumann, Adelheid: Douce France. Die Aneignung der mémoire collective Frankreichs durch die Immigranten der zweiten Generation. In: *Frankreich- Jahrbuch 2000. Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Geschichte, Kultur*. Ed. by Deutsch-französisches Institut with Lothar Albertin, Wolfgang Asholt, Hans Manfred Bock, Marieluise Christadler, Ingo Kolboom and Henrik Uterwedde. Opladen: Leske + Budrich, 179–186.
- Würdemann, Ulrich: “Charles Trenet (1913–2001)”. In: 2mecs, 2014. URL: https://www.2mecs.de/wp/2014/02/charles-trenet/ [03.04.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Hartmut Nonnenmacher at the University of Freiburg.
All contributions by Jonathan Müller

Citation

Jonathan Müller: “Douce France (Charles Trenet)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs.* Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/douce-france/, 07/2021.

Print

Men at Work **1982**

Down Under

DOWN UNDER ist eine Warnung an Australien, seine kulturelle Identität nicht zu verlieren. Der Song warnt gleichzeitig vor der Amerikanisierung der australischen Kultur und führt in Text und Musikvideo auf ironische Weise australische Stereotypen vor.

I. Entstehungsgeschichte

Das Lied entstand 1978. Ursprünglich kam Colin Hay, Leadsinger von Men at Work, die Idee für DOWN UNDER durch ein Bass-Riff, das sein Bandkollege Ron Strykert auf einer Kassette aufgenommen hatte. Es wurde begleitet durch eine eingängige Percussion-Melodie, die er auf mit Wasser gefüllten Flaschen spielte. Hay sagt dazu: “I really loved it, it had a real trance-like quality to it. I used to listen to it in the car all the time. When I was driving along one day in Melbourne, the chords popped out and a couple of days later I wrote the verses.” (Songfacts). Erst zwei Jahre später improvisierte Greg Ham bei einer Probe den berühmten Flötenpart, der 2010 zu einem Plagiatsprozess führen sollte.

Men at Work nahmen 1980 in Melbourne zunächst eine Version von DOWN UNDER auf, die im selben Jahr als B-Seite ihrer ersten Single *Keypunch Operator* in einer Auflage von 300 Kopien veröffentlicht wurde (vgl. Ford 2012). Die heute verbreitete Version erschien zum ersten Mal 1981 auf dem ersten Album der Band, *Business as Usual*. Men at Work koppelten mit “Who can it be now?” die am erfolgreichsten verkaufte Single des Jahres aus, die den Weg für das zweite Stück DOWN UNDER ebnete. Dieses hielt sich 5 Wochen auf Platz 1 in Australien und führte im folgenden Jahr sogar gleichzeitig die US-amerikanischen und britischen Charts an. Dass es sich im Ausland bei Men at Work keinesfalls um ein One-Hit-Wonder handelte, beweist die Tatsache, dass sich das Album *Business as Usual* ebenfalls in den erwähnten Ländern Platz 1 erkämpfte, dabei in Amerika mit 15 Wochen sogar 5 Wochen länger als in ihrem Heimatland Australien (vgl. Stambler 1989: 461/2).

II. Kontext

Zu Beginn des Songs wird die “Hippie Trail” erwähnt, die Überlandroute von Europa nach Asien, die in den sechziger und siebziger Jahren von den Anhängern der Hippie-Bewegung im Zuge ihrer kollektiven Sinnsuche bereist wurde. Damit wird auch auf die dem Song vorausgegangene Zeit angespielt, die mit ihren Idealen im harten Kontrast zu dem im Refrain angeprangerten Identitätsverlust durch “overdevelopment” steht.

Inspiriert wurde Colin Hay auch von einer Figur des Komikers Barry Humphries, nämlich Barry McKenzie

> was a beer-swilling Australian who traveled to England, a very larger-than-life character” (Songfacts). Die ironische Art und Weise wie schon Humphries seinen Charakter darstellte, findet man

auch im Liedtext von DOWN UNDER. Eine besondere Referenz ist hierbei das Wort “chunder” (dt.: kotzen, sich erbrechen), das oft von McKenzie benutzt wurde.

In den siebziger Jahren verfolgte die australische Regierung eine multikulturelle Politik, die den Einwanderern ermöglichte, ihre eigene Kultur weiter auszuleben (vgl. Vogel 2010). In den Augen einiger Australier bedeutete die zunehmende Globalisierung den Verlust der eigenen nationalen Identität (vgl. Moran 2005: 49). Ebenso wurde seinerzeit kritisiert, dass Australien zu materialistisch werde (vgl. ebd.: 64). Die gewünschte Rückbesinnung auf bzw. den Aufruf zur Bewusstmachung der eigenen kulturellen Identität thematisiert DOWN UNDER.

III. Analyse

DOWN UNDER besteht aus drei Strophen und einem Refrain, der leicht abgewandelt fünfmalig wiederholt wird. Der Ich-Erzähler trifft in den Strophen fern seiner Heimat auf drei verschiedene Menschen, die alle im Refrain zu ihm sprechen, nachdem sie ihn als Australier erkennen. Die häufige direkte Rede sowie die Details schaffen eine Mimesis-Illusion, man sieht also förmlich alles vor sich. Verstärkt wird dies durch das Musikvideo, das in den Versen nah am Text bleibt.

Sowohl sprachlich als auch visuell werden australische Stereotypen und Klischees behandelt. Einerseits die, die Menschen außerhalb Australiens hegen, andererseits typische Gemeinsamkeiten innerhalb der australischen Gesellschaft: Die erste Strophe greift die Reiselust des weltoffenen Australiers auf. Der “Hippie Trail” war auch bei Australiern sehr beliebt. Der “fried-out combie”, der stereotype VW Bus, und “zombie”, also Marihuana, sind in Text und Video präsent. Dabei wird die kulturelle Zugehörigkeit zu Australien verstärkt: Im Video steht auf der Motorhaube des Busses “Tanelorn rules” (00:16 min). Tanelorn war ein Musikfestival in Stroud NSW im Oktober 1981, bei dem die bekanntesten australischen Bands auftraten. Diese Tatsache und die Verwendung des australischen Slangs “zombie” für “marihuana” sowie “chunder” (s.o.) (2. Refrain) können ohne Erklärung zunächst nur von australischen Rezipienten verstanden werden, richten sich also an eine definierte kulturelle Gruppe. Besonders stark wird die Eigentümlichkeit der australischen Kultur durch das “Vegemite Sandwich” zum Ausdruck gebracht. Vegemite ist ein australischer Brotaufstrich aus konzentrierter Hefe, der sich aufgrund seiner außerordentlichen Beliebtheit gar als kulturelles Symbol begreifen lässt. Dies wird im Song auch dadurch ausgedrückt, dass der Australier in Brüssel seinem Landsmann auf die Frage “Do you speak my language?” lächelnd ein Vegemite Sandwich schenkt und diese damit für ihn bejaht.

In derselben Strophe findet sich auch ein Stereotyp für einen männlichen Australier: “six foot four and full of muscle”. Im Ausland hält sich das Klischee des großen muskulösen Surfers mit sonnengebleichten Haaren,– im Video gespielt von Schlagzeuger Jerry Speiser. Ironischerweise musste sich dieser für die Rolle auf einen Stuhl stellen und eine blonde Perücke tragen, was die Angemessenheit dieses Stereotyps entsprechend in Frage stellt. Auch die australischen Frauen werden im Ausland als besonders attraktiv eingeschätzt (“where women glow”). Daneben besteht auch noch das Stereotyp des australischen ‚Convicts’ (“men plunder”). Zwar waren die ersten Europäer, die den Inselkontinent besiedelten britische gene, bald folgte jedoch eine weitaus größere Einwanderungswelle, die sich aus freien Bürgern speiste. Trotzdem hält sich außerhalb Australiens auch dieses Klischee. Die Darstellung von Klischees im

Video lässt sich indes auch auf das emphatisch ausgeschenkte und getrunkene Bier (01:20 – 01:34) ausweiten. Obwohl das Label entfernt ist, erkennt man die Dosen unzweifelhaft als “Foster’s”, eine australische Biermarke, die im Ausland bekannt ist, in Australien selbst aber eher selten getrunken wird. Ebenso finden sich die mit Australien assoziierten Koalas und Kängurus – oder vielmehr deren distinktives Fortbewegungsverhalten, das Men at Work im Video nachahmen (01:53 – 02:00).
In Bezug auf das Trinkverhalten greifen Men at Work jenes Klischee auf, wonach Australier gerne große Mengen an Bier trinken und gelegentlich wieder loswerden, so wird die Zeile “where beer does flow and men chunder” von der Figur des “Australiers” gesungen der Slang-Ausdruck “chunder” unterstreicht das australische Kolorit. Die erwähnte Zeile sowie die Erwähnung von “Vegemite” sind vermutlich auch für die patriotische Begeisterung verantwortlich, die den Song besonders bei Sportereignissen zu einer heimlichen Nationalhymne werden ließ. Australien bzw. die australische Lebensweise wird gefeiert – nicht zuletzt in der Zeile “I come from the land of plenty”. Man lebt also im Schlaraffenland.

Und doch spricht der Refrain eine ganz andere Sprache. In jeder Wiederholung wird eine Warnung ausgesprochen sowie der Rat, Schutz zu suchen. Konkret wird vor “thunder” gewarnt. Nun könnte man dies auf die australischen Tropenstürme beziehen, die oft von schweren Gewittern begleitet werden. Allerdings weist der Gesamtzusammenhang eher darauf hin, dass das Gewitter für eine andere Gefahr steht. “”I wrote it at a time when there was a lot of overdevelopment in this country,” he [Colin Hay] told the Herald Sun paper, “and we were in danger of becoming Americanised.”” (Connor 2009). Visualisiert wird dies im Musikvideo zum einen durch den Mann mit Hemd und Krawatte, der mit seinem Schild, das er in die Landkarte der Reisenden rammt, symbolisch die Überentwicklung des Landes und kommerzielle Vereinnahmung der Natur ausdrückt (00:38 – 00:49). Ebenso deutlich wird die Einschränkung des natürlichen Lebensraumes durch den Stoffkoala, der an einer Schnur zunächst vom Ast eines Eukalyptusbaumes baumelt und den schließlich ein Bandmitglied immer auf dem Boden hinter sich her schleift. Vor allem aber begleitet die Kamera am Ende des Liedes zur mehrmaligen Wiederholung des Refrains eine Art Trauerzug (02:38 – 03:41). Vorneweg die Bandmitglieder in weißen Outfits, dahinter ganz in schwarz gekleidete Roadies, die einen großen Technikkoffer wie einen Sarg auf den Schultern halten. Die Identität Australiens, das eigentliche kulturelle Erbe des Landes, wird gewissermaßen zu Grabe getragen. Zwar wird im Text nicht auf die Aborigine-Kultur eingegangen und auch im Video sind keine “Indigenious People” zu sehen, aber man kann die farbliche Konstrastierung in dieser Schlussphase des Videos symbolisch deuten. Die “Weißen”, also die zugewanderten Europäer oder Asiaten leiten den Zug, geben die Richtung an; sie laufen auf den einzigen Strommasten in der Wüste zu, in diesem Fall ein Zeichen für Entwicklung und Fortschritt. Ihnen folgen die “Schwarzen”, demnach die Ureinwohner Australiens, mit dem “Sarg”. Auf ihren Schultern werden Kultur und Natur des Landes, und damit ihre Identität, zu Grabe getragen. Sänger Colin Hay fasst zusammen: “The chorus is really about the selling of Australia in many ways, the overdevelopment of the country. It was a song about the loss of spirit in that country. It’s really about the plundering of the country by greedy people. It is ultimately about celebrating the country, but not in a nationalistic way and not in a flag-waving sense. It’s really more than that.” (Songfacts).

***z*eption**

Das Lied wird oft als patriotische Hymne missverstanden. Hay vergleicht die Rezeption des Song mit der eines Bruce Springsteen-Hits: “If you listen to ‘Born In The USA,’ it’s a similar song in that there’s a lot of nuance missed because people like drinking beer and throwing their arms up in the air and feeling nationalistic. It’s ultimately a song about celebration, but it’s a matter of what you choose to celebrate about a country or a place. White people haven’t been in Australia all that long, and it’s truly an awesome place, but one of the most interesting and exciting things about the country is what was there before. The true heritage of a country often gets lost in the name of progress and development.” (Songfacts). Er beschreibt das Thema des Songs als “being ‘about the selling of Australia’. […] Men at Work’s success in the US also coincided with a period of growing fascination with Australian movies – another instance of ‘selling’ Australia” (Ford 2012).

Trotz der ursprünglichen Intention wurde der Song durch den Sieg Australiens beim America’s Cup 1983 zur heimlichen Nationalhymne und landete erneut in den Top 40. Auch das schrullige selbstproduzierte Video wurde beim neuen Sender MTV ein großer Hit und verhalf Gruppe und Song zu größerer Beliebtheit. 1982 gewannen Men at Work den Grammy für den “Best New Artist” (Stambler 1989: 461/2). Nach der Trennung 1985 schlossen sich Men at Work im Jahr 2000 noch einmal zusammen, um DOWN UNDER bei der Abschlusszeremonie der Olympischen Spiele in Sydney zu performen.

Man findet den Song in einem Trailer und der Werbung für den Animationsfilm *Finding Nemo* (2003), ebenso in Fernsehanzeigen für die australische Airline Qantas (2008). Der besondere Humor von Men at Work bzw. deren Leadsänger zeigt sich auch in der Folge “My Hard Labour” der Serie *Scrubs*, in der Colin Hay in einem Tagtraum des Protagonisten J.D statt eines Babys zur Welt kommt und dabei auf einer Akustikgitarre DOWN UNDER performt. Der Protagonist daraufhin: “Now I understand what the song is about!”.

2009 kam es zum Prozess, da ein Jahr zuvor in der australischen Fernsehshow *Spicks and Specks* geäußert wurde, Hams markanter Flötenpart in DOWN UNDER sei einer Tonfolge des beliebten australischen Kinderliedes “Kookaburra sits in an Old Gumtree” sehr ähnlich. Larrikin Music, welche die Rechte am 1932 von der Lehrerin Marion Sinclair geschriebenen Lied besaßen, verklagten Men at Work wegen Plagiats und gewannen (vgl. Hardie 2012).

Zuletzt wurde DOWN UNDER (ohne Flötenpart) in Anzeigen des australischen Mobilfunkanbieters Telstra verwendet, die während der Olympischen Spiele in London ausgestrahlt wurden. Im Clip wird eine neue Version des Songs von Australiern in der ganzen Welt gesungen. So sieht man verschiedene Gruppen, u.a. typisch australische Zusammenkünfte wie Rugby spielende Männer, eine Runde im Pub, Mädchen in Schuluniform, mit denen Colin Hay das Lied interpretiert. Das Gemeinschaftsmoment wird gewissermaßen wiederbelebt.

CHRISTINA KLAHR

Credits

Artwork By [Front Cover Illustration]: John Dickson
Bass: John Rees (2)
Drums: Jerry Speiser
Effects [Telephone, Calculator]: Russell Deppeler
Engineer: Jim Barbour, Peter Mclan
Engineer [Additional]: Paul Ray (3)
Guitar: Colin Hay, Ron Strykert
Lyrics By: Colin Hay (tracks: 1 to 4, 7 to 10)
Music By: Colin Hay (tracks: 1 to 4, 7, 9, 10), Greg Ham (tracks: 5, 7, 10), Ron Strykert (tracks: 3, 6, 8, 10)
Producer: Peter Mclan
Saxophone, Flute, Keyboards, Other [Fiddly Things]: Greg Ham
Vocals: Colin Hay, Greg Ham, Jerry Speiser, John Rees (2), Ron Strykert
Label: Columbia
Release: 1982 US
Length: 3:45

Recordings

- Men at Work. “Down Under”, *Business as Usual*, 1982, Columbia, CK 37978, US (CD/Album).

Covers

- Telstra Werbung London 2012: http://www.youtube.com/watch?v=Qd8sFivSpys [14.10.2012].
- Qantas Werbung 2008: http://www.youtube.com/watch?v=78D3IYZ2W5o [15.10.2012].

References

- Connor, Alan: “Down under-covered. Vegemite sandwiches, chunder and a “head full of zombie”. What’s going on in Down Under?”. In: *BBC News Magazine.* URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/8178913.stm [16.09.2014].
- Ford, Martin: “Down Under. Curator’s notes” In: *australian screen*. URL: http://aso.gov.au/titles/music/down-under/notes/ und http://aso.gov.au/titles/music/down-under/clip1/ [16.09.2014].
- Hardie, Giles: “Down Under loses its infringing flute. Down Under is back for the Olympics, without the Kookaburra” In: *The Sydney Morning Herald.* URL: http://www.smh.com.au/entertainment/music/down-under-loses-its-infringing-flute-20120727-22yte.html [16.09.2014].
- *Länderprofil. Australien* (= focus Migration 21). Ed. by Dita Vogel. Hamburg: Hamburgisches WeltWirtschaftsInstitut (HWWI) 2010.

Moran, Anthony: *Australia. Nation, Belonging and Globalization*. New York/London: Routledge 2005.

ambler, Irwin: *Encyclopedia of Pop, Rock & Soul. Revised Edition*. New York: St. Martin’s Press

1989.

Links

- Red. von Songfacts: *Down Under* (Men at Work) http://www.songfacts.com/detail.php?id=2962 [16.09.2014].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Christina Klahr

Citation

Christina Klahr: “Down Under (Men at Work)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/downundermenatwork, 09/2014 [revised10/2014].

Print

Petula Clark **1964**

Downtown

An evergreen and a masterpiece of British orchestral studio work of the early 1960s; DOWTOWN epitomizes the post-war urban optimism and city life fascination, bringing long-lasting success to British performer Petula Clark.

I. Origin

British composer and producer Tony Hatch wrote the song for Petula Clark during a business trip to New York City. Hatch was at the time the successor of Alan A. Friedman as producer of the international British pop singer. He had not yet been able to secure a hit comparable to the Friedman production “Sailor”, which was Clark’s first #1 on the British chart.

According to Myers (2013), Hatch came up with the melody, when walking towards Time Square on the northwest corner of 48th Street, as the neon signs were turning on. He worked on the melody and on the lyrics during the trip. He introduced the song to Clark in Paris and she recorded it on 16 October 1964 in London. The song was first released as a single in the UK for Pye records and versions of the song in languages such as Italian, Spanish and French were also recorded and published. Released by Warner Bros in the US, the song climbed the charts, despite the unfavourable Christmas season, staying at #1 for two weeks in January 1965.

II. Context

Late Adam Krims uses the song in Music and Urban Geography (2007) as an example of the 1960s ‘urban ethos’. The musicologist defines the urban ethos as “a distribution of possibilities” that “distils publicly disseminated notions of how cities are generally, even though it may be disproportionately shaped by the fate of certain particular cities” (Krims 2007:7). This means that DOWNTOWN epitomizes certain trends, discourses and phantasies about city living in the 1960s, which despite being inspired by NYC were felt as universal.

Industrialization and urbanization were at their most powerful in the 1960s and the post-war economic upswing seemed unstoppable. But the Downtown area did not became a new ‘utopia’, instead it turned to a place of racial segregation, fear and ghettoization only in the late 1960s (for instance in Detroit with the 1967 riots), losing its association to spectacle, leisure and entertainment.

alysis

DOWNTOWN is 3:19 long in its original version and has approximately 110 bpm. It starts with a piano playing a simple I – IV – V progression, followed by the voice of Petula Clark alone, a choir enters only to sustain the word “downtown” and the orchestra, dominated by a big beat on the drums, joins only through the second part of the verse and get full on when delivering the chorus.

According to Hatch himself, the song arrangement is an attempt to solve the dichotomy between classic post-war studio work with a full set of session musicians and the rising status of rock band settings. This is reflected for instance in a certain use of the drums and of guitars. Incidentally one of the session player hired by Hatch is future The Yardbirds and Led Zeppelin guitar hero Jimmy Page.

The song is also able to render the urban experience sonically, first of all thanks to the bridge, starting with “The lights are much brighter there…”. All the instrumentation seems to build up harmonic and rhythmic insecurities into a crescendo, before approaching the big dominant chord of the resolution. The sonic feel is paralleled in the lyrics, which talk about the lights being brighter “there”, where you can forget “troubles” and “cares”. All this creates the feel of walking around a corner, crossing a road, finding a route and finally realizing to be “downtown”.

Around the second minute, the song experiences a ‘gear change’ (the key moves one tone up) and an instrumental rendering of the verse.

The final jazz trumpet solo (with ‘improvised’ drum fills) also conveys the downtown sonically. The trumpet was the elected signifier of a certain city centre culture of modernity, leisure and entertainment and the improvised solo brings the listener inside a hip downtown jazz club.

The lyrics are carefully assembled around the repetition of the word “dowtown”, which appears both in the verse and in the refrain. Downtown becomes a panacea against loneliness and general troubles, where neon signs, lights, traffic, noises can only convey optimism and joi de vivre. Entertainment is the main attraction of the city centre: there are references to cinemas, to bossa nova dancing and to little places always open. The end of the song also reads anonymity as a chance for romantic encounters.

IV. Reception

When it came out, the song had a moderate success around Europe, as Clark recorded it in several languages. It reached #2 on the British chart in 1964 and “Ciao Ciao” (the Italian version) won the Festivalbar song contest in 1965.

It is due to its success in US, where it was licensed to Warner Bros, that the song became an evergreen. Petula Clark re-recorded the song in several occasions (including a disco version in 1976) and several bands covered it. Both Dolly Parton and Emma Bunton recorded successful versions of it, in 1984 and 2006 respectively.

)OMO BOTTÀ

Credits

Vocals: Petula Clark
Background Vocals: Breakaways vocal group
Guitar: Vic Flick, Jimmy Page, Jim Sullivan
Drums: Bobby Graham
Producer/Conductor/Arrangement: Tony Hatch
Recorded: 16 October 1964
Length: 3:01 min

Recordings

- Petula Clark. “Downtown”, *Downtown*, 1964, Pye Records, 7N.15722, UK (Vinyl/Single).
- Petula Clark. “Downtown”, *Downtown / You’d Better Love Me*, 1964, Warner Bros. Records, 5494, US (Vinyl/Single).
- Petula Clark. “Downtown”, *Downtown*, 1965, Pye Records, NPL 18114, UK (LP/Album/Mono) .

References

- Krims, Adam: *Music and Urban Geography*. London: Routledge 2007.
- Myers, Mark: Going Back Downtown. In: *The Wall Street Journal*. 12 June (2013).

Links

- Artist homepage: http://www.petulaclark.net/ [31.03.2015].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Downtown (Petula Clark)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/downtownclark, 03/2015 [accessed 09/2015].

Print

Element of Crime **1993**

Draußen hinterm Fenster

Der Song DRAUSSEN HINTERM FENSTER liefert eine Aneinanderreihung von Alltagsbeobachtungen in melancholischer Grundstimmung, verbunden mit einer Kritik am gesellschaftlichen Stillstand.

I. Entstehungsgeschichte

DRAUSSEN HINTERM FENSTER erschien im Januar 1993 auf *Weißes Papier,* dem siebten Studioalbum der Band Element of Crime. Der Song wurde, wie das gesamte Album, von David Young produziert und im Tritonus Tonstudio in Berlin aufgenommen und abgemischt. Das Album erschien am 21.01.1993 als CD, MC und LP mit einer Gesamtlänge von 42:28 Min. Der Titel DRAUSSEN HINTERM FENSTER ist der zweite von insgesamt 11 Songs. Neben der Band selbst (Sven Regener: Gesang, Jakob Ilja: Gitarre, Paul Lukas: Bass und Richard Pappik: Schlagzeug, Percussion) waren an der Studioaufnahme noch zahlreiche andere Musiker beteiligt. In Bezug auf DRAUSSEN HINTERM FENSTER sind neben den Mitgliedern der Band Ekki Busch (Akkordeon), David Young (Gitarre), Frank Krämer (Posaune), Dirk Rafflenbeul (Altsaxophon) und Kurt Dahlke (Hammondorgel) zu erwähnen. Für Live-Auftritte wurde die Band mit Erscheinen der Platte *Weißes Papier* um Ekki Busch und David Young erweitert (vgl. Element of Crime 2020).

Grundsätzlich werden die Songs der Band nach einem ähnlichen Schema entwickelt. Am Anfang steht die rein instrumentale Musik, welche innerhalb der Band gemeinsam entwickelt wird. Erst wenn das instrumentale Gerüst steht und von allen beteiligten Bandmitgliedern befürwortet wird, übernimmt Sänger Sven Regener den Part des Textens (vgl. Diffus 2019: Min. 33:40).

Nach dem 1991 erschienenen Album *Damals hinterm Mond*, ist *Weißes Papier* das zweite, rein deutschsprachige Album der Band. Mit ebendiesem erhielt die Band im Jahr 1993 erstmals Einzug in die deutschen Albumcharts; es wird als Durchbruch für die Band bezeichnet (vgl. Laut.de 2012). Element of Crime haben in ihrer Bandgeschichte vergleichsweise wenig Musikvideos produziert. So existiert auch zu dem Song DRAUSSEN HINTERM FENSTER kein Musikvideo.

II. Kontext

Element of Crime lassen sich nur schwer in ein bestimmtes Musikgenre einordnen. Die Existenz diverser Genre-Merkmale in ihrer Musik lassen Zuordnungen von Rock über Pop bis hin zu Singer/Songwriter und Folkmusik zu.

Element of Crime wurden im Jahr 1985 gegründet. Zuvor spielten einige ihrer Gründungsmitglieder in der Neue Liebe, welche sich kurz vor Gründung von Element of Crime auflöste. Im Jahr 1986 erschien

ihr erstes Album *Basicly Sad*. Zu ihrer Anfangszeit wollten sich Element of Crime klar von der Musik der neuen Deutschen Welle abgrenzen, welche laut Sven Regener damals gerade “komplett zusammengebrochen war” (Diffus 2019: Min.10:29). Sie legten daher Wert auf einen englischen Bandnamen. Der Name Element of Crime entstammt einem Film von Lars von Trier. Die Abgrenzung zur Neuen deutschen Welle spiegelt sich auch in der Sprache ihrer Texte wider. Bis zum Jahr 1991 textete Sven Regener fast ausschließlich in Englisch.

Zu anderen Musikrichtungen der 1990er-Jahre wie HipHop, House, Rave, Eurodance, Jungle und dem Sound der bekannten Britpop Bands wie Oasis und Blur lassen sich in Bezug auf Element of Crime keine Gemeinsamkeiten erkennen. Auch Bands aus Deutschland wie Die Ärzte oder Die Toten Hosen, die in den 1990ern die Charts stürmten, weisen musikalisch keine Ähnlichkeiten zur Musik von Element of Crime auf. Element of Crime entwickelten ihren eigenen Stil, welcher heute von Streamingdiensten meist dem Bereich Rock zugeordnet wird. Nicht selten wird ihre Musik aber auch mit den Genres Pop oder Chanson in Verbindung gebracht.

Politisch und gesellschaftlich ist die Zeit um das Erscheinen der Platte *Weißes Papier* mit großen Veränderungen verbunden. Gerade in Berlin, der Heimatstadt der Band, hat die Zeit der Wiedervereinigung für einen tiefgreifenden Wandel gesorgt. Der Abschied von alten und der Aufbruch in neue Strukturen zeigte sich auch in der medialen Welt. So hatten die Fernsehsender Viva, Viva 2 und MTV großen Einfluss auf die Jugend. Ebenfalls begann der Einfluss des Internets zuzunehmen. DRAUSSEN HINTERM FENSTER reiht sich in die (literarische) Tradition des Blicks von außen auf den Alltag ein. Konkret lässt er auch einen Vergleich zum Song “Deutscher Sonntag” von Franz Joseph Degenhardt aus dem Jahr 1965 zu. In beiden Songs zieht draußen der Alltag vorbei und wird in detaillierter, teils surrealer beschrieben. Gleichzeitig wird eine Art innere Gleichgültigkeit und/oder Resignation in den Beobachtungen wiedergegeben.

III. Analyse

In formaler Hinsicht lässt sich der Songtext zu DRAUSSEN HINTERM FENSTER wie folgt beschreiben: Auf jede der drei Strophen folgt immer der gleiche Refrain. Die Strophen folgen dem Reimschema a – b – c – b – e – f – g – g. Der Refrain umfasst vier Zeilen und kommt ohne Reim aus.

Der Song erstreckt sich bei einem Tempo von 120 bpm über eine Gesamtlänge von 4:14 Minuten. Nach einer instrumentalen Einleitung durch Akkordeon und Trompete, setzt ab 0:22 Minuten die Gitarre ein. Ab 0:45 Minuten beginnt der Gesang mit der ersten Strophe. Auffallend am instrumentalen Intro ist der Part der Gitarre. Diese spielt von 0:22–0:30 Minuten über mehrere Takte eine Akkordfolge, die angelehnt ist an den Anfang des Songs “Michelle” der Beatles. Diese als musikalische Zitat zu bewertende Passage wiederholt sich gegen Ende des Stücks ab 03:03 Minuten und leitet das instrumentale Outro des Songs ein. Intro und Outro des Songs weisen neben dem Zitat “outside itself” auch viele Gemeinsamkeiten in Bezug auf Melodie und die zum Einsatz kommenden Instrumente auf. Im Outro spiegelt sich das Intro wider. Hier lässt sich von einem Verweis “into itself” sprechen, welcher dem Song gewissermaßen als

ɐn dient.

Die Strophen des Songs DRAUSSEN HINTERM FENSTER stehen im 4/4 Takt. Der Refrain allerdings schwenkt um in einen 6/8 Takt und fällt in der letzten Zeile zurück in den 4/4 Takt und damit in den Rhythmus der Strophe.

Der Sound der Band Element of Crime wird mitunter als melancholisch beschrieben. So ist in einer Rezension in Zusammenhang mit der Platte *Weißes Papier* von “leicht neurotisch arrangierten Melancholieballaden” (Kabelitz 2012) die Rede.

Die leicht raue Stimme des Sängers Sven Regener ist sicherlich ein Grund für die beschriebene melancholische Grundstimmung vieler Songs. Aber auch die oft trostlos wirkenden Beschreibungen von Gesellschaft, Atmosphäre, Umfeld und Alltag, das häufige Thematisieren von Trennung und Unerreichbarkeit tragen hierzu bei. Nicht zuletzt ist es auch die Auswahl der zum Einsatz kommenden Instrumente, welche diese Stimmungslandschaft unterstützen. Akkordeon, Posaune und Trompete spiegeln durch lange Töne die häufig in Texten thematisierte Trostlosigkeit und Langeweile wider. Auch im Song DRAUSSEN HINTERM FENSTER wirken in der beschriebenen Weise Sprachinhalt und Musik zusammen.

Der Titel DRAUSSEN HINTERM FENSTER beschreibt die Ausgangssituation der erzählten Geschichte des Songs. Das Fenster lässt sich dabei als Symbol verstehen: Es fungiert als Tor zur Welt und ist Ort der stillen Beobachtung. Der Songtext ist in der Gegenwartsform verfasst. Es wird aus beobachtender Perspektive zeitraffend bzw. summarisch von Ereignissen berichtet. In den Strophen sind es keine persönlichen Erlebnisse, welche geschildert werden, womit die Erzählform der Strophen Merkmale einer externen Fokalisierung aufweist. Es sind einzelne Situationen, welche beobachtet und beschrieben werden. So erzählt die erste Strophe von einem am Motor eines Autos spielenden Kind, von einem Oberkellner, welcher Cognacflaschen umfüllt, und einem Steuerfahnder auf der Suche nach Asyl. Es werden Menschen, die vom Freibad kommen, und ein Autobesitzer, welcher “Jagd macht” auf ein Kind, beschrieben. Einige dieser Figuren und Themenfelder werden im weiteren Verlauf des Songs immer wieder aufgegriffen.

So beginnt jede Strophe mit der Beobachtung eines Kindes und endet wie auch die erste Strophe mit der Jagd auf ein Kind. Der Oberkellner wird ebenfalls in jeder Strophe erwähnt. Hinzu kommen im Verlauf des Songs weitere Akteure wie ein Eisenbieger, ein sittenstrenger Milchmann und ein Cognactrinker.

Die von Sven Regener beschriebenen und in den drei Strophen aneinandergereihten Situationen wirken in ihrer Summe surreal. Die im Text erwähnten Personen, wie z.B. der Milchmann und der Eisenbieger, in Verbindung mit dem bereits beschriebenen, immer gleichen Aufbau der Strophe, vermitteln ein Gefühl des Gefangenseins an einem sich nicht verändernden Ort. Der auf die Strophe folgende Refrain unterstützt dieses Gefühl und vermittelt eine resignative Grundhaltung: “Wir sitzen hier fest, was auch immer geschieht”.

Deutet man das Kind als allegorische Figur, so steht es für Neubeginn und Veränderung. Diese Interpretation legt nahe, dass im Song eine Welt des Stillstandes beschrieben wird. Das zu Anfang einer Strophe noch agierende Kind, wird zum Ende einer jeden Strophe verjagt. Der Veränderung wird kein gelassen, sie scheint unerwünscht. Besonders deutlich wird dies in Verknüpfung mit den in den Strophen angedeuteten Themenfeldern. Strophe 1: “Draußen hinterm Fenster sitzt ein Kind und spielt, am

Motor eines Subarus herum. […] Ein Subarubesitzer macht Jagd auf ein Kind". Strophe 2: "Draußen hinterm Fenster sitzt ein Kind und rührt, in der Milch der frommen Denkungsart herum. […] Ein sittenstrenger Milchmann macht Jagd auf ein Kind". Strophe 3: "Draußen hinterm Fenster sitzt ein Kind und malt, am Meinungsbild vom nächsten Jahr herum. […] Ein Ex-Meinungsforscher macht Jagd auf ein Kind". Der technische Fortschritt, das Hinterfragen alter Bräuche oder Sitten sowie das Zulassen anderer Meinungen oder neuer Ideen werden als Gefahr angesehen und letztlich verhindert. Es bleibt bei einem Verharren im Alten und Gewohnten.

Regener bedient sich der singulären Erzählform (vgl. Martinez/Scheffel 1999: 45). In jeder Strophe berichtet er erneut von der Jagd auf das Kind, womit er dieser Allegorie und damit auch der ihr zugrundeliegenden Bedeutungsebene einen hohen Stellenwert zukommen lässt: Der Kreislauf des Stillstandes wird nicht verlassen.

Im Gegensatz zur Strophe wird im Refrain, welcher auf jede Strophe folgt, deutlich, dass die erste Person als Erzählinstanz fungiert. Es handelt sich hier um ein erzählendes und erlebendes Ich. Regener setzt demnach einen homodiegetischen Erzähler ein (vgl. ebd.: 81).

Die Strophen dagegen berichten von der Beobachtung der Außenwelt und bedienen sich damit eine eher heterodiegetischen Erzählinstanz. Dieser Bruch wird auch in der Musik deutlich. Der sich in den Strophen durchziehende 4/4 Takt wird im Refrain abgelöst durch einen 6/8 Takt (siehe oben).

Sowohl inhaltlich wie auch im Aufbau des Textes gehen Degenhardt und Regener ähnlich vor. Auch Degenhardt beschreibt in seinem Song die Atmosphäre einer Stadt aus dem Blickwinkel eines Beobachters. Er nutzt ebenfalls das Fenster als symbolisches Element. Er beschreibt einerseits aus beobachtender, heterodiegetischer Perspektive die Gesellschaft, lässt die Erzählinstanz aber im Verlauf auch Stellung beziehen. Bei Degenhardt heißt es: "Hock am Fenster, lese meine Zeitung decke Bein mit Beine. Seh, hör und rieche nebenbei. Das ganze Sonntagseinerlei".

Das Albumcover der Platte *Weißes Papier* zeigt einen Wohnwagen bei Nacht. Es wird vom "Wohnwagen of Love" gesprochen, da auf seiner Oberseite Lampions in Form eines Herzes angebracht sind (vgl. Diffus 2019). Der Wohnwagen ist innen erleuchtet, von außen partiell. Auch die Glühbirnen, welche in Herzform auf dem Dach des Wohnwagens angebracht sind, strahlen. Im Innenraum des Wohnwagens lassen sich, teils nur schemenhaft, die vier Bandmitglieder erkennen.

Der Standort des Wohnwagens lässt sich zwar anhand der Abbildung nicht bestimmen, aus einem Interview mit der Band Element of Crime geht aber hervor, dass er für das Foto auf dem Potsdamer Platz in Berlin platziert wurde. Der extra aus Bochum nach Berlin transferierte Wohnwagen sollte möglichst auf einer Brachfläche und somit ohne störenden Hintergrund als Fotomotiv dienen. Hierfür bot sich zur damaligen Zeit der Potsdamer Platz an (vgl. Diffus 2019: Min. 15:45). Die Abbildung auf dem Cover des Albums *Weißes Papier* zeigt neben dem Wohnwagen lediglich den Mond, einen großen Mast mit drei Strahlern und einige kleinere Straßenlaternen, welche sich im Hintergrund am linken Bildrand andeuten. Über die gesamte Breite des Covers ist in einem Silberton der Schriftzug "weißes Papier" zu sehen. Der Schriftzug erinnert an die sogenannte Lichtmalerei. Hier wird in dunkler Umgebung während einer Zeitbelichtung mit einer Lichtquelle gemalt, gezeichnet oder auch geschrieben. Ähnliche Zeichnungen und Schriftzüge werden in der Bookletgestaltung eingesetzt. Sie dienen als Hintergrund für

die in weiß gedruckten Songtexte. Im Booklet tauchen der Wohnwagen und das erwähnte Herz mehrmals auf. Die Farbgestaltung gibt insgesamt die nächtliche Stimmung des Covers wider. Die Fotos sowie die Gestaltung des Booklets stammen von Dirk Rudolph.

IV. Rezeption

Vor Veröffentlichung des Albums *Weißes Papier* ging die Band im Jahr 1992 mit Herbert Grönemeyer auf Tour, was ihr zu einem hohen Bekanntheitsgrad verhalf. Nach der Veröffentlichung des Albums im Januar 1993, zog *Weißes Papier* am 08.02.1993 in die Charts ein. Insgesamt hielt sich das Album dort 13 Wochen, mit der Höchstposition 29 am 03.03.1993 (vgl. Offizielle Deutsche Charts).

Singleauskopplungen des Albums waren, erschienen ebenfalls im Jahr 1993, die Titel “Immer unter Strom”, “Schwere See”, “Sperr mich ein” und “Mehr als sie erlaubt”. Das Album *Weißes Papier* wurde im Oktober 1993 unter dem Albumtitel *Dicte-moi ta loi* ein weiteres Mal veröffentlicht. In dieser Version des Albums wurden sechs der 11 Titel in die englische bzw. französische Sprache übersetzt. Der Song DRAUSSEN HINTERM FENSTER erschien allerdings auch auf diesem Album in deutscher Sprache.

Weißes Papier wird häufig als das Album, das Element of Crime zum Durchbruch verhalf, betitelt. Von den Musikmagazinen Musikexpress und Sounds wurde es als Album des Monats gekürt und mit 60.000 verkauften Alben war es der bis dato größte kommerzielle Erfolg in der zu diesem Zeitpunkt achtjährigen Bandgeschichte. Im Jahr 2001 führte Musikexpress das Album *Weißes Papier* an Position 23 der 50 besten Deutschen Alben. In die Liste der ebenfalls von Musikexpress im Jahr 2003 veröffentlichten “25 besten deutschsprachigen Pop-Alben” wurde das Album *Weißes Papier* ebenfalls aufgenommen.

Auch der Rolling Stone wählte das Album *Weißes Papier* in diverse Listen. In der Kategorie der “50 besten deutschen Alben”, erschienen 2010, wird das Album auf Position 7 gelistet. Auf der Liste der “100 besten Alben der 90er” erreicht das Album Platz 8 (vgl. Schulze 2018).

STEFANIE VEENSTRA

Credits

Gesang: Sven Regener
Gitarre: Sven Regener, Jakob Ilja, David Young
Trompete: Sven Regener
Schlagzeug: Paul “Veto” Lukas
Percussion: Paul “Veto” Lukas, Ekki Busch, Nigel Watson
Keyboars/Hammondorgel: Kurt Dahlke
·deon: Ekki Busch
. Ulrich Maiß

Viola: Sabrina Briscik
Violine: Barbara Buchberger, Sebastian Griewisch
Streicherarrangements: Orm Finnendahl
Altsaxophon: Dirk Rafflenbeul
Posaune: Frank Krämer
Summen: The Elements of Croon

Musik: Element of Crime
Text: Sven Regener
Alle Titel verlegt bei BMG-UFA Musikverlag / Roof Music

Produziert von: David Young
Label: Polydor GmbH, Hamburg
Aufgenommen und abgemischt: Tritonus Tonstudio, Berlin
Toningenieur: David Young
Assistent: Marco Birkner
Veröffentlicht: 1993
Länge: 04:12
Gesamtlänge Album: 42:28

Recordings

- The Beatles. “Michelle”. On: *The Red Album*, 1973, Apple Records, PCSPP 7171-7172, UK (2xVinyl, LP).
- Element of Crime. “Draußen hinterm Fenster”. On: *Weißes Papier,* 1993, BMG-UFA/ Roof-Music, 517 756-2, Germany (CD).
- Franz Joseph Degenhardt. “Deutscher Sonntag”. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern,* 1965, Electrola, 237816, Germany (LP, Album).

References

- Kabelitz, Stefan: *Per Anhalter durch durch die Melancholie: Kommt Zeit, kommt Rat, kommt Fusselbart!* In: laut.de-Kritik, 22.01.1993. URL: https://www.laut.de/Element-Of-Crime/Alben/Weisses-Papier-85967, [26.4.2022].
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl., München: C.H. Beck 2007.

Links

ˌfizielle Deutsche Charts: Albumcharts. Weißes Papier. URL: https://www.offiziellecharts.de/album-

details-1573 [09.02.2020].
- Diffus: Element Of Crime im großen Interview mit Charly Hübner in Berlin. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mwsX3hNG51k [02.02.2020].
- Element of Crime: Vita. URL: https://www.element-of-crime.de/wp/vita/ [07.02.2020].
- Offizielle Deutsche Charts: Albumcharts. Weißes Papier. URL: https://www.offiziellecharts.de/album-details-1573 [09.02.2020].
- Schulze, Tommi. Poplist: Weißes Papier. URL: https://www.poplist.de/poplist.php#list [11.02.2020].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Stefanie Veenstra

Citation

Stefanie Veenstra: “Draußen hinterm Fenster (Element of Crime)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/draußen-hinterm-fenster, 11/2024.

Print

Wolf Biermann / Walter Mossmann **1968**

Drei Kugeln auf Rudi Dutschke

DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE ist Wolf Biermanns Auseinandersetzung mit dem Attentat, das am 11. April 1968 auf den Studentenführer Rudi Dutschke ausgeübt wurde. Das im Lied thematisierte Ereignis und die Umstände der Erstaufführung zeichnen ein Bild der gesellschaftspolitischen Situation Deutschlands Ende der 1960er-Jahre und geben einen Einblick in die junge deutsche Liedermacherszene der Zeit.

I. Entstehungsgeschichte

Wolf Biermann, der 1936 in Hamburg geboren ist, wurde von seinen jüdischen Eltern in der kommunistischen Familientradition geprägt. 1943 wurde sein Vater im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Zehn Jahre später wanderte Biermann in die DDR aus, die für ihn zunächst das Idealbild eines Staates darstellte. Seit dem Mauerbau 1962 wurde seine Haltung zur DDR jedoch zunehmend kritisch. Das Theaterstück *Berliner Brautgang* wurde nicht zur Aufführung freigegeben und Biermanns Aufnahmeantrag in die SED abgelehnt. Während er in der BRD bereits den Durchbruch geschafft hatte, wurde er in der DDR zunächst geduldet. 1965 erlegte ihm die DDR jedoch ein totales Auftritts- und Veröffentlichungsverbot auf und ließ ihn als Staatsfeind durch den Stasi-Apparat überwachen (vgl. Reinhard 1977: 9-10). Da ihm 1968 die Ausreise verwehrt wurde, sang Biermann dem befreundeten Walter Mossmann DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE am Telefon vor und ermöglichte somit die Uraufführung in Westdeutschland beim Burg-Waldeck-Festival 1968. Auch als Biermann vom Westberliner SDS eingeladen wurde, unter anderem dieses Lied bei der Kundgebung zum 1. Mai aufzuführen, wurde sein Ausreiseantrag nicht genehmigt (Antrag im Bundesarchiv online einsehbar). Schließlich wurde das Lied noch auf einer Kundgebung der Außerparlamentarischen Opposition in Westberlin von Schobert und Black gesungen (vgl. Löding 2010: 277).

Die erste Printversion erschien 1968 in Wolf Biermanns Lyrikband *Mit Marx und Engelszungen. Gedichte – Balladen – Lieder* sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR. Im selben Jahr wurde seine erste Schallplatte, die EP *4 neue Lieder* mit DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE als Eröffnungstrack, veröffentlicht. 1974 kam das Lied auf der zweiten Auflage des ein Jahr zuvor herausgekommenen Albums *Warte nicht auf beßre Zeiten* zu einer Neuveröffentlichung.

II. Kontext

Die in den 1960er-Jahren in der Bundesrepublik aufkeimende Studentenbewegung erreichte im Jahr 1968 ihren Höhepunkt. Der Protest der Studenten richtete sich unter anderem gegen die Ausbeutung der Entwicklungsländer, gegen den Vietnamkrieg sowie innenpolitische Missstände in Deutschland, etwa die

Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Angeprangert wurden auch der als übermächtig empfundene Staatsapparat sowie die konservativen, hierarchischen Strukturen an Universitäten, verbunden mit der Forderung nach einer kompromisslosen Demokratisierung.

Bei einer Demonstration gegen den Besuch des Schahs 1967 wurde der Student Benno Ohnesorg von einem Polizisten erschossen, was zu einer Radikalisierung der studentischen und außerparlamentarischen Bewegung führte. Zu einem der Wortführer der Studentenbewegung wurde Rudi Dutschke. Als dieser am 11. April 1968 aus der Zentrale des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes trat, fragte ihn der Hilfsarbeiter Josef Bachmann: “Sind Sie Rudi Dutschke?” und schoss nach Bejahung drei Mal auf ihn. Dutschke überlebte das Attentat nur knapp und musste wegen der Schädigung seines Gehirns viele kognitive Fähigkeiten wieder neu erlernen. 1979 starb er an den Spätfolgen des Attentats.

1964 wurde das Burg Waldeck Festival, die erste internationale Chanson- und Folklore-Open-Air-Veranstaltung, gegründet (vgl. ebd.: 152). Schon seit der gescheiterten Revolution von 1848, vor allem aber seit 1945, galten die Deutschen als “Volk ohne Lieder” (Böning 2011: 4), da viele Volkslieder durch das Militär oder für propagandistische Zwecke der Nationalsozialisten missbraucht worden waren. Die Schlager der Nachkriegszeit setzten sich nahezu überhaupt nicht mit den Themen Nationalsozialismus und Krieg auseinander. Die Liedermacher stellten dieser vorherrschenden Musiklandschaft bei den Burg Waldeck-Festivals eine “politisierte Songkunst” entgegen (ebd.: 174). Sie knüpften damit zwar an das US-amerikanische Folkrevival an, mussten sich jedoch völlig neu orientieren, da nicht wie in den USA auf eine historische Folk-Basis gebaut werden konnte. Neben internationaler Musik und historischen deutschen Liedern wurden nun als absolutes Novum auch sozialkritische Songs in deutscher Sprache aufgeführt. Ab 1968 wurde die Forderung nach einer durchwegs politischen Ausrichtung des Festivals laut. Auf einem Flugblatt drängte die ‚Basisgruppe Waldeck-Festival’: “Stellt die Gitarren in die Ecke und diskutiert!”. Künstler, deren Inhalte zu wenig politisch schienen, wurden teilweise boykottiert (vgl. Siegfried 2008: 589). Im selben Jahr wurde DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE auf der Burg Waldeck von dem mit Wolf Biermann befreundeten Walter Mossmann uraufgeführt, der bereits seit 1965 mit seinen Chansons bei den Festivals aufgetreten war.

III. Analyse

Formal gesehen lehnt sich DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE weitgehend an den konventionellen Grundaufbau eines Songs an (vgl. Löding 2010: 48), enthält allerdings keine Bridge. Eingefasst von einem jeweils kurzen Intro und Outro werden alle sechs Strophen mit anschließendem Refrain aneinandergereiht.

Das harmonische Gerüst der auftaktigen Strophe besteht aus einer erweiterten C-Dur-Kadenz, welche nach vier Takten auf der Dominante G-Dur endet. Der Ambitus der Melodie im gesamten Stück erstreckt sich vom kleinen e bis zum f ‘, die Strophe bewegt sich allerdings nur im Rahmen einer Quarte von g bis c’. Die rhythmisch und tonal eher ruhig gehaltene Melodiestimme und die in gleichmäßigen Achteln schlagenden Begleitakkorde der Gitarre unterstreichen den “erzählenden” Charakter der Strophe. Alle [illegible]en sind im Reimschema
a – b – c – b verfasst. In der Regel wechseln sich siebensilbige Verszeilen mit sechssilbigen ab, aber

gleich die ersten zwei Verszeilen eröffnet Biermann mit jeweils einer Silbe mehr, welche durch eine Achteltriole in den Fluss des Versmaß' eingefügt werden.

Im neuntaktigen Refrain vollzieht sich eine Wendung auf mehreren Ebenen. Die nun variierende, ausdifferenziertere Gitarrenbegleitung mutet an einigen Stellen nahezu marschartig an. Den vier Septakkorden innerhalb der Grundtonart folgt eine Modulation über die unvermittelt einsetzende Zwischendominante E-Dur nach a-Moll, der Paralleltonart von
C-Dur. Unter den bis zum Schluss wiederholten a-Moll-Akkorden führt eine deutlich hervortretende Basslinie über die Töne A – H – c und wieder zurück. Der fünfversige Refrain ist im Reimschema a – b – c – c' – b' verfasst, die nicht ganz runden Reime "Lied – blüht" und "Tränen – denen" machen deutlich, dass der Text nicht zwangsläufig einem starren Reimschema untergeordnet wird.

Der gesamte Tonumfang des Stückes wird zu Beginn des Refrains durch eine in Terzabständen absteigende Tonreihe vom Spitzenton bis zum tiefsten Ton, eingeleitet durch einen Sekundvorhalt, abgeschritten. Unterlegt mit dem Text "Ach Deutschland, deine Mörder" wirkt die Passage wie ein leidvoller Klageseufzer, den Biermann gelegentlich fast weinerlich ausstößt. Das personifizierte Deutschland wird an die Kriegszeit mit seinen Mördern, an Blut und Tränen erinnert, verbunden mit einer Warnung. Mit der Frage "Was gehst Du denn mit denen?" wird der Bezug zum Nationalsozialismus deutlich; dessen Täter werden hier undifferenziert als Kollektiv dargestellt. Biermanns Intention ist es, durch Erkennen eines gemeinsamen Feindbildes Solidarisierung zu erzielen (vgl. Löding 2010: 279). Ein sich wiederholendes, punktiertes Motiv im Abstand eines Tritonus' (e' – ais') verleiht dem viertaktigen Zwischenspiel eine nahezu bedrohliche Spannung. Das Outro ist an das Zwischenspiel angelehnt, allerdings werden die beiden Töne des Tritonus' im letzten Takt im direkten Wechsel wiederholt, was die Assoziation zu Polizeisirenen weckt. Die Abwandlung des im Martinshorn üblicherweise erklingenden Intervalls einer reinen Quarte in einen Tritonus soll möglicherweise eine umso bedrohlichere Wirkung erzielen.

Der Titel "Drei Kugeln auf Rudi Dutschke" ist bewusst doppeldeutig gewählt: Tatsächlich wurden bei dem Attentat drei Kugeln abgeschossen. Indes wird der eigentliche Schütze überhaupt nicht erwähnt, um die Schuld denen zuzuschreiben, die laut Biermann die wahren Täter sind: nämlich Politik und Presse.

So stamme die "Kugel Nummer 1" vom Springer-Verlag, dem in der Folge der Vorfälle vorgeworfen wurde, durch eine gezielte Anti-Studenten-Berichterstattung erheblich zum Attentat beigetragen zu haben. In dem Prozess sagte Josef Bachmann aus: "Vornweg habe ich die BILD-Zeitung gelesen!" (Chaussy 1983: 288). Für die zweite Kugel wird das Schöneberger Haus, also das Berliner Rathaus, verantwortlich gemacht. Mit der Alliteration "Schusses Schütze" spielt Biermann auf den von 1967 bis 1977 amtierenden Bürgermeister Klaus Schütz (SPD) an. Die dritte Kugel habe der "Edel-Nazi-Kanzler" geschossen. Gemeint ist Kurt Georg Kiesinger (CDU), der wegen seiner Karriere im Staatsapparat der Nationalsozialisten harscher Kritik ausgesetzt war. Der "Beileidsbrief" nimmt höchstwahrscheinlich Bezug auf ein Telegramm, in dem Kiesinger Gretchen Dutschke unmittelbar nach Bekanntwerden des Attentats seine Genesungswünsche übermittelt hatte (vgl. Chaussy 1983: 254). Mit der Bezeichnung Dutschkes Frau als "Witwe" unterstellt Biermann Kiesinger, insgeheim schon mit dem Tod Dutschkes gerechnet zu [illegible]. Die Strophen fünf und sechs sind klare Handlungsanweisungen, sich gegen Staat und Presse zu [illegible]digen, um nicht selbst deren Opfer zu werden.

In seiner Version beim Burg-Waldeck-Festival beschränkte sich Walter Mossmann auf eine einfachere Akkordbegleitung mit weniger Dissonanzen. Er vertauschte die Strophen drei und vier und damit auch die Schussreihenfolge, sodass aus der ursprünglichen “Kugel Nummer 3” die “Kugel Nummer 2” und aus “des zweiten Schusses Schütze” nun “des dritten Schusses Schütze” wurde. Gelegentlich bestätigten die Zuhörer den Text der Strophen durch Klatschen und zustimmende Rufe, vor allem bei der Textstelle “Zerbrecht jetzt ihre Macht!”, welche Mossmann, betont durch ein Ritardando, herausrief. Ab dem zweiten, sehr deutlich ab dem dritten Refrain, hört man das Publikum mitsingen, das Lied erfüllte hier also seinen Zweck, das Gemeinschaftsgefühl der Rezipienten zu stärken.

DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE nimmt konkreten Bezug auf ein reales Ereignis, eingebettet in den gesellschaftspolitischen Kontext von 1968. Die Anklage der eigentlichen Täter des Attentates, die Solidarisierung mit der Zielgruppe und der damit verbundene Appell machen Biermanns politische Intention deutlich, was ihn als sich Wehrenden ebenfalls Teil der Studentenbewegung werden lässt.

IV. Rezeption

Von DREI KUGELN AUF RUDI DUTSCHKE sind keine Coverversionen bekannt, außer den oben genannten, welche eher gezwungenermaßen einen anderen Interpreten forderten. Auf einem Notenblatt von 1968 notierte Biermann handschriftlich, er finde es “wünschenswert”, wenn das Lied von mehreren Leuten gleichzeitig gesungen werde. Zu diesem Zweck schlug er die Transposition um eine kleine Terz tiefer vor und ergänzte die Akkordsymbole mit der jeweiligen Alternative (vgl. Biermann 1968: Schreiben an Bruno Haid, Bundesarchiv). Man kann also davon ausgehen, dass das Lied tatsächlich bei studentischen Großveranstaltungen und dergleichen gespielt und gesungen wurde.

GERDA MAIWALD

Credits

Erste öffentlich gespielte Version:
Gesang/Gitarre: Walter Mossman
Text/Musik: Wolf Biermann
Aufnahme: 1968 live beim Burg Waldeck Festival
Veröffentlichung: 2008 (“Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969”, CD 9)
Länge: 3:07 Min.

Ursprüngliche Version:
Gesang/Gitarre: Wolf Biermann
Text/Musik: Wolf Biermann
ıme: 1968
Veröffentlichung: 1968 (EP “Vier neue Lieder”)

Länge: 3:56 Min.

Recordings

- Wolf Biermann. “Drei Kugeln auf Rudi Dutschke”, *Vier neue Lieder*, 1968, Wagenbachs Quartplatte, T 76 038/3, Germany (Vinyl/7”-EP).
- Wolf Biermann. “Drei Kugeln auf Rudi Dutschke”, *Warte nicht auf beßre Zeiten*, Re-Release der LP von 1973 mit zusätzlicher Neueinspielung von “Drei Kugeln auf Rudi Dutschke” und drei weiteren Liedern, 1996, Zweitausendeins, Germany (CD/Album).
- Walter Mossmann. “Drei Kugeln auf Rudi Dutschke”, *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. CD 9: 1968, 2008, Bear-Family-Records, BCD 16017 JC, Germany (10 CD-Box).

References

- Böning, Holger: Peter Roland, die Waldeck-Festivals und das politische Lied der Revolution von 1848. Vortrag im Willy-Brandt-Haus am 15. September 2011 in Berlin. URL: *http://www.peter-rohland-stiftung.de/images/stories/PDF/vortrag-berlin-mit-briefkopf.pdf*. [02.06.2012].
- Chaussy, Ulrich: *Die drei Leben des Rudi Dutschke. Eine Biographie*. Darmstadt: Luchterhand 1983.
- Löding, Ole: *“Deutschland Kathastrophenstaat”: Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik. Studien zur Popularmusik*. Bielefeld: Transcript 2010.
- Reinhard, Andreas M.: *Wolf Biermann: Loblieder und Haßgesänge*. Hollfeld/Obfr.: C. Bange Verlag 1977.
- Rosellini, Jay: *Wolf Biermann*. München: C. H. Beck 1992.
- Siegfried, Detlef: *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen: Wallstein Verlag 2008.

Links

- Schreiben Wolf Biermanns an Bruno Haid am 22. April 1968. URL: http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/02783/index-22.html.de, [27.10.2014].
- Database: Musiksammler.de. Suchanfrage: Biermann – Warte nicht. URL: http://www.musik-sammler.de/media/46284, [27.10.2014].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the University of Regensburg.
All contributions by Gerda Maiwald

Citation

Gerda Maiwald: “Drei Kugeln auf Rudi Dutschke (Wolf Biermann/Walter Mossmann)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dreikugelnaufdutschke, 10/2014 [revised 10/2014].

Print

Dschinghis Khan **1979**

Dschinghis Khan

Created and casted by the producer Ralph Siegel (born 1945 in Munich/Germany) in 1979 Dschinghis Khan was a successful German group whose main period of activity ebbed out in the first half of the 1980s. The group has, however, continued to perform until the 2000s with changing line ups.

I. Origin

With lyrics by Bernd Meinunger and arranged by Norbert Daum Dschinghis Khan's eponymous song was written and produced by Ralph Siegel as a possible contribution for the Grand Prix Eurovision de la Chanson (or Eurovision Song Contest as it is known today) in 1979. Siegel was probably also influenced by the success of Boney M. which provided a similar model of a producer centered band: Frank Farian recorded and produced the commercially successful song "Baby Do You Wanna Bump" in the end of 1974. Released under the pseudonym Boney M. Farian saw the need to cast a band once requests to perform arrived (Farian 2010) and thus the band emerged. Siegel aimed to copy the concept with German lyrics (Schock 2004).

The original cast consisted of the singers Wolfgang Heichel, Henriette Heichel, Lesley Mandoki (Laszlo Mandokí), Edina Pop, Steve Bender and the dancer Louis Henrik Potgieter (Joint Venture Concerts n.d.). DSCHINGHIS KHAN was both released on the group's debut album (Dschinghis Khan 1979a) and as a single together with the song Sahara on the B-Side (*Dschinghis Khan* 1979b).

With costumes created by Marc Mano and a choreography by Hannes Winkler the group won the German Eurovision nomination at the qualification in Munich (Norddeutscher Rundfunk n.d.; Joint Venture Concerts n.d.). On March 31st, 1979 they participated in the 24. Grand Prix Eurovision de la Chanson in Jerusalem where the song conducted by Norbert Daum reached the 4th place with a total of 86 points (European Broadcasting Union 2011).

II. Context

The song combines two streams of (European) popular music history: Released at the peak of the disco hype DSCHINGHIS KHAN is firmly embedded within the (European) disco lineage of the 1970s (Eurodisco). At the same time the song is part of cover-practices common for European popular music of the time with national language covers of the song appearing in the same year of the song's release (cf. "Reception" and Smith-Sivertsen 2007 for a general discussion of this covering practice).

The song also draws on a tradition of creating an exotic Other both on the lyrical level (Dschinghis Khan's [illegible] abilities, his powers, alcohol consumption) and in the performance (colorful costumes,

choreography). In a wider context this also alludes to the Russian folklore lineage which musically emerged in Germany following the Russian revolution and resulting civil war (Wickström 2010; Wickström 2011). By drawing on the mystical East and a historical person who is mainly known to have conquered what is now Russia this song and even more Dschinghis Khan's song "Moskau" (*Dschinghis Khan* 1979b) as well as Boney M.'s "Rasputin" (*Boney M.* 1978) also plays on stereotypes associated with Russia (heavy drinking of vodka).

III. Analysis

The song's structure evolves around the chorus (actually a double chorus) which hook "Dsching, Dsching, Dschinghis Khan" is repeated four times over a dance orientated beat (around 140 bpm) accenting the 2 and 4. The rhythm section plays the same riff more or less throughout the whole song with the bass alternating between the chord root on the 1 and 3 before dropping to the chord's fifth on the 2 and 4 of each measure. This is supported by the guitar which plays a recurring riff accenting the offs and the snare accenting the 2 and 4.

In addition to the rhythm section the song also draws on a string- and a brass-section which underline the beat, embellish the melody and provide variation in the overall structure (e.g. when the hook is heard the third and fourth time in the chorus the string riff on the 2 and 4 is supported by the horns).

After the intro the general structure of the song consists of two verses which are each followed by a pre-chorus and chorus (the chorus can formally be labelled C-C' – hence double chorus).

The song's lyrical content describes Dschinghis Kahn's sexual and reproduction abilities, his alcohol consumption as well as how Dschinghis Kahn and his men terrorized the countries they visited. This is underlined by the choreography from the Grand Prix Eurovision de la Chanson-performance (Dschinghis Khan 2010) – while the five singers primarily remain static around their microphones the dancer Louis Potgieter underlines the lyrical content with movements and gestures (laughing, emptying a mug of vodka, grabbing a woman).

IV. Reception

The song entered the German album charts on April 2nd, 1979 and the single charts on April 9th, 1979 where the song spent four weeks on first place (Phononet GmbH n.d.). The song also reached 3rd place in the Swiss charts and 8th place in the Austrian charts (hitparade.ch n.d.).

As mentioned above national language covers of the song appeared soon after the release, amongst others in Swedish (Vikingarna: "Djingis Khan" – Vikingarna 1979), Finnish (Frederik: "Tsingis Khan" – Frederik 1979), Danish (Keld & the Donkeys: "Dschingis Khan" – Various Artists 1996), Spanish (Iván: "Sin Amor" – Iván 1979), Yiddish (Mordechai Ben David: "Yidden" – Ben David 1991, original release 1986), ´ `nese (George Lam: "成吉思汗" – Georg Lam 1979) and as instrumentals (Ricky King: "Dschinghis – King 1979).

The original cast started to fall apart with the departure of Steve Bender in 1981. The remaining members remained active until around 1985. While there were attempts to revive the band with both original and new members in the following years the first semi-successful reunion with resulting concerts in Russia and Mongolia was in 2005. The group's original members have remained active within the music business both as performers and as producers (Bender, Mandoki).

DAVID-EMIL WICKSTRÖM

Credits

Songwriter: Ralph Siegel
Lyrics: Bernd Meinunger
Arrangement: Norbert Daum
Producer: Ralph Siegel
Vocals: Wolfgang Heichel, Henriette Heichel, Lesley Mandoki, Edina Pop, Steve Bender
Label: Jupiter Records
Recording: February-March 1979
Length: 2:59

Recordings

- Dschinghis Khan. "Dschinghis Khan". On: *Dschinghis Khan*, 1979, Jupiter Records, 200 690, 200 690-315, Germany (LP, Album, Gat).
- Dschinghis Khan. "Dschinghis Khan". On: *Dschinghis Khan*, 1979, Jupiter Records, 400 690, 400 690-352, Germany (Cass, Album).
- Dschinghis Khan. "Dschinghis Khan". On: *Dschinghis Khan*, 1981, Jupiter Records, 6.24799 AP, Germany (LP, Album, RE).

References

- Smith-Sivertsen, Henrik. Kylling Med Soft Ice Og Pølser – Populærmusikalske Versioneringspraksisser I Forbindelse Med Danske Versioner Af Udenlandske Sange I Perioden 1945-2007. Ph.D. thesis, Institut for kunst og kulturvidenskab, Københavns Universitet, Copenhagen 2007.
- Wickström, David-Emil. Kasatchok Superstar – Post-Sovetskaia Populiarnaia Muzyka, "Russendisko" I Traditsiia Russkogo Fol'klora V Evrope. In Russkaia Rok-Poeziia: Tekst I Kontekst, edited by M. B. roshilova, Iu. V. Domanskii, E. E. Nikitina, O.E. Nikitina, and A. P. Chudinov, Ekaterinburg, Tver': Ekaterinburg, Tver' 2010.

- Wickström, David-Emil. Okna Otkroi! – Open the Windows! Scenes, Transcultural Flows, and Identity Politics in Popular Music From Post-Soviet St. Petersburg. Soviet and Post-Soviet Politics and Society. Stuttgart: ibidem-Verlag 2011.

Links

- European Broadcasting Union. 2011. Eurovision Song Contest 1979. Eurovision Song Contest. URL: http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=295 [02.11.2011].
- Farian, Frank. 2010. Frank Farian About Project Boney M. (Interview 2006). Youtube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=Sees4PzGlBE (added by abagoff, 12.06.2010) [02.11.2011].
- hitparade.ch. n.d. Dschinghis Kahn – Dschinghis Kahn. URL: http://www.hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Dschinghis+Khan&titel=Dschinghis+Khan&cat=s [18. November 2011].
- Joint Venture Concerts. n.d. Die Geschichte – Seite 2 Von 5. DSCHINGHIS KHAN. URL: http://www.dschinghis-khan.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=28&limit=1&limitstart=1&lang=de [02.11.2011].

- Norddeutscher Rundfunk. n.d. 1979: Deutscher Vorentscheid in München. Das Erste: Eurovision Song Contest. URL: http://www.eurovision.de/laender/muenchen183.html [18.11.2011].
- Phononet GmbH. n.d. DSCHINGHIS KHAN – Single-Chartverfolgung. Musicline.de. URL: http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/artist/Dschinghis+Khan/single [18.11.2011].
- Schock, Axel. 2004. Hu, Ha, Hu, Ha. Berliner Zeitung, 31.03. URL: http://www.berliner-zeitung.de/archiv/hu–ha–hu–ha,10810590,10164900.html [23.11.2011].
- Artist homepage: http://www.dschinghiskhan.de/ [11.01.2012].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Dschinghis+Khan [11.01.2012].
- Download: http://dschinghis-khan.musicload.de/kuenstler/34861 [11.01.2012].

About the Author

Prof. Dr. David-Emil Wickström teaches Popular Music Studies and Ethnomusicology at the Popakademie Baden-Württemberg – University of Popular Music and Music Business.
All contributions by David-Emil Wickström

Citation

David-Emil Wickström: “Dschinghis Khan (Dschinghis Khan)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/dschinghis, 2011 [revised 10/2013].

Paul McCartney & Stevie Wonder **1982**

Ebony and Ivory

EBONY AND IVORY ist eines der erfolgreichsten Lieder von sowohl Paul McCartney als auch seinem Duopartner Stevie Wonder. Es thematisiert die erstrebenswerte Harmonie und das friedliche Zusammenleben zwischen Menschen unterschiedlicher Hautfarben.

I. Entstehungsgeschichte

EBONY AND IVORY ist der zwölfte und letzte Track auf McCartneys viertem Solo-Album *Tug of War* (zu Deutsch: Tauziehen) und erschien vorab als Single-Auskopplung am 29. März 1982 über Columbia Records (USA) bzw. Parlophone/EMI (UK). Die 7”-Single hatte den Song “Rainclouds” (McCartney/Laine) als B-Seite, während die 12”-Single zusätzlich eine Solo-Version von EBONY AND IVORY enthielt.

Bereits bei Proben von McCartneys Band “The Wings” im Jahr 1980 wurde der Song gespielt. Eine erste Demoaufnahme stammt vom August 1980. Da sich die Band während der Aufnahmen zu ihrem nächsten Album auflöste und das Album nicht mehr erschien, nutzte McCartney den Song für sein nächstes Soloalbum.

Als am 8. Dezember 1980 sein ehemaliger Songwriting-Partner und Beatle John Lennon ermordet wurde, zog sich McCartney zunächst aus der Öffentlichkeit zurück und begann mit den Aufnahmen zu *Tug of War*. Produziert wurde das Album von McCartneys langjährigem Weggefährten George Martin, der bereits als Arrangeur und Produzent mit den Beatles arbeitete und auch McCartneys gemeinsamen Song mit den Wings zum gleichnamigen James-Bond-Film *Live and Let Die* im Jahr 1973 produzierte.

Die Aufnahmen zum Song fanden im AIR-Studio auf der karibischen Insel Montserrat statt, was McCartney die Möglichkeit bot, ungestört vom britischen Pressetrubel am neuen Album zu arbeiten.

II. Kontext

Die Idee zum Song kam Paul McCartney, als er in einer Fernsehsendung den irischen Komiker, Schriftsteller und Jazz-Musiker Spike Milligan sah, der den Satz sagte: “Black notes, white notes, and you need the two to make harmony, folks!” Diese Redewendung geht wiederum zurück auf den schwarzen Intellektuellen James Aggrey, der sich bereits in den 1920ern für Minderheiten einsetzte.

McCartney kam Mitte der 1960er Jahre mit den Beatles in die USA und damit erstmals in Kontakt mit der (afroamerikanischen) Bürgerrechtsbewegung, die sich zu diesem Zeitpunkt unter der Führung von Martin Luther King Jr. und dessen Strategie des “Zivilen Ungehorsams” (einem friedlichen Protest) auf dem Höhepunkt befand. Nach eigener Aussage McCartneys komme der Song vielleicht ein oder zwei Dekaden zu spät, aber da es immer noch Spannungen und Rassendiskriminierung gebe, sei der Song nach wie vor

aktuell.

III. Analyse

Der Song spielt mit der Metapher der Klaviertastatur, die ursprünglich aus dunklem Ebenholz (ebony) und weißem Elfenbein (ivory) hergestellt wurde. Sie dient hier als Symbol für das wort- und sprichwörtliche Harmonieren von Schwarz und Weiß, sowohl auf der Klaviertastatur als auch zwischen Menschen unterschiedlicher Hautfarbe. Allein die Cover-Hülle der Single spielt mit dem Kontrast von Schwarz und Weiß. McCartney steht komplett in Schwarz gekleidet vor einer Wand, die eine Klaviertastatur darstellt. Ein Foto von Stevie Wonder verweist darauf, dass es sich um ein gemeinsames Stück der beiden Künstler handelt. Der Schriftzug des Titels wird farblich durch eine Diagonale strukturiert, so dass sowohl “Ebony” als auch “Ivory” in Schwarz und Weiß erscheinen.

Der Song steht im Viervierteltakt sowie in der Grundtonart E-Dur und erklingt zunächst – nach einem kurzen Fill-in des Schlagzeugs – mit einem zweitaktigen Synthesizer-Intro, das an Fanfaren erinnert. Die Akkorde modulieren von cis-Moll über H-Dur, gis-Moll, A-Dur und fis-Moll (also allen direkt verwandten Tonarten), bis die Grundtonart E-Dur erreicht wird und das Lied unmittelbar mit dem Refrain beginnt.

Durch das fanfarenartige Intro wird die Wichtigkeit, aber auch die “Feierlichkeit” der zugrundeliegenden Song-Botschaft suggeriert. Die Modulation durch alle verwandten Tonarten bis zur “erlösenden” Grundtonart E-Dur verstärkt diese Suggestion. Nicht umsonst wird mit der Tonart E-Dur häufig etwas Erhabenes und Feierliches assoziiert, und so kreiert auch EBONY AND IVORY durchweg eine (manch Kritiker würde behaupten: naive) positive Grundstimmung.

Der Refrain lautet: “Ebony and ivory / Live together in perfect harmony, / Side by side on my piano keyboard, / Oh Lord, why don’t we”.

Mit der letzten Zeile des Refrains überträgt McCartney das harmonische Bild der Klaviertastatur auf den Menschen und fragt, warum es uns nicht gelingt, in dieser Weise harmonisch neben- und miteinander zu leben. Musikalisch gibt es an dieser Stelle eine aufsteigende Akkordreihe, die – wie die (absteigende) Modulation zuvor – für die Suche nach der richtigen Antwort zu stehen scheint und schließlich wieder in E-Dur endet, als nüchtern gefragt wird “why don’t we?”.

Im Refrain wechseln die Akkorde zwischen E-Dur (auf den Wörtern “ebony” und “together”) und einem fis-Moll-Septakkord (auf den Wörtern “ivory” und “harmony”). Auffallend und von McCartney mit Finesse bedacht ist die Tatsache, dass die erklingenden Akkorde bei “ebony” und “ivory” jeweils weiße sowie schwarze Tasten beinhalten, in der Gesangsmelodie jedoch bei “ebony” ausschließlich Töne gesungen werden, die auf dem Klavier mit schwarze Tasten (gis, fis) und bei “ivory” ausschließlich mit weißen Tasten (a, h, e) belegt sind. Erst mit dem Einsetzen der zweiten Stimme ab “live together in perfect harmony” erklingen beide Farben gleichzeitig, sowohl auf der (gedachten) Klaviatur als auch in Verkörperung von McCartney und Wonder. Mit diesem geschickten Kompositionstrick spiegelt sich der Text in den Noten wider und umgekehrt die Noten im Liedtext.

Als Überleitung zur Strophe erklingen erneut die Fanfaren. In der Strophe wird impliziert, dass der Mensch

nur durch Zusammenhalt und Toleranz überleben könne und Charakterzüge unabhängig von der Hautfarbe eines Menschen seien: “We all know that people are the same wherever you go. / There is good and bad in everyone. / We learn to live, we learn to give each other what we need to survive / Together alive”.

Im Bass finden sich an vielen Stellen im Lied Quintfälle und Quartsprünge, die ein weiteres typisches Motiv aus dem Spielrepertoire des Bassisten McCartney darstellen.

Nach dem erneuten Refrain folgt ein C-Teil im doppelten Tempo und in der Zwischendominante Fis-Dur. Parallel zur modulationsbedingten Hinzunahme weiterer schwarzer Tasten steigt in der Instrumentierung auch der Anteil typischer Elemente “schwarzer” Musik in Form von Percussion, Hand-Clapping und einer deutlichen Funk-Klangfarbe (besonders betont durch die E-Piano-Improvisation von Stevie Wonder). Die Botschaft des Songs wird hier auf das Grundsätzliche reduziert und vielfach wiederholt: “Ebony / ivory / living in perfect harmony”. Dieser Teil wird nach der wiederholten Strophe und dem dritten Erklingen des Refrains bis zum Fade-Out wiederholt, diesmal aber in der Grundtonart E-Dur.

Der simpel gehaltene Text und die vielen Wiederholungen sorgen dafür, dass die Botschaft von Harmonie zwischen den Rassen im Vordergrund steht und schließlich im Gedächtnis bleibt.

Paul McCartney ist bekannt dafür, dass viele seiner Songs entweder mit dem Refrain oder zumindest mit dem Titel des Songs beginnen (z. B. “Penny Lane” und “Yesterday”). So verhält es sich auch bei EBONY AND IVORY, wodurch von Anfang an klar wird, worum es in dem Lied geht.

Das dazugehörige Musikvideo greift die Metapher der schwarzen und weißen Klaviertasten auf, indem die Kleidung der beiden Musiker jeweils komplementär in Schwarz und Weiß gehalten ist und beide gemeinsam an einem Flügel sitzen. Aufgrund von Terminkonflikten mussten die Einstellungen mit Wonder und McCartney jeweils separat voneinander gefilmt und nachträglich in einer Sequenz zusammengefügt werden.

Beim Blick in die Credits fällt auf, dass sich McCartney und Wonder nicht nur den Gesang teilen, sondern auch alle Instrumente von den beiden Künstlern eingespielt wurden, um die Botschaft des Songs weiter zu bekräftigen, wie McCartney verrät: “Stevie am Schlagzeug und ich am Bass. Ich erinnere mich noch, dass es George Martins Idee war, dass nur wir beide diesen ‘Job’ tun sollten, also machten wir ein ‘McCartney-Wonder-Werk’. Wir sangen gemeinsam die Hintergrundstimmen, es war eine richtige Koproduktion. Es war, worum es ja auch im Song geht, eine gute Zusammenarbeit zwischen einem Schwarzen und einem Weißen.”

IV. Rezeption

EBONY AND IVORY war sowohl für Paul McCartney als auch für Stevie Wonder ein riesiger Erfolg. Die Single debütierte auf Rang 29 und stieg fünf Wochen später an die Spitze der Charts. Sie hielt sich 7 Wochen auf Platz 1 der US Billboard Hot 100 und löste “Chariots of Fire” vom griechischen Komponisten lis ab. Für beide Künstler stellte es die längste Platzierung an der Spitze der Charts ihrer gesamten karrieren dar. Nur gemeinsam mit den Beatles schaffte es McCartney, mit “Hey Jude”, noch eine

Woche länger auf Platz 1 vertreten zu sein. Neben dem US-amerikanischen Markt belegte die Single auch weltweit Spitzenplätze, unter anderem in Deutschland (5 Wochen) und in Großbritannien (3 Wochen). Es war außerdem der erste Song eines Beatles-Mitglied, der in den R&B-Billboard Charts vertreten war. EBONY AND IVORY wurde zum 28. Nummer-1-Hit in der Karriere McCartneys und stellte einen neuen Rekord dar. Für Stevie Wonder war es der siebte Nummer-1-Hit. Es war der viertgrößte Hit in den Jahrescharts 1982 und belegte in den All-Time-Charts der Billboard Hot 100 den 69. Platz.

Aufgrund der oftmals als kitschig empfundenen Komposition und dem nicht minder kitschigen Musikvideo bietet der Song seit jeher Angriffsfläche für Parodien in allen möglichen Feldern der Popkultur. Dies mag auch der Grund sein, warum das Lied im Oktober 2007 von den Hörern des Senders BBC Radio 6 Music zum schlechtesten Duett aller Zeiten gewählt wurde. Im Jahr 2009 platzierte das Magazin *Blender* den Song auf Platz 10 der schlechtesten Lieder aller Zeiten.

Der Song wurde während der Apartheid in Südafrika verboten, weil Stevie Wonder 1985 den Oscar für “Best Original Song” (für den Hit “I Just Called to Say I Love You”) im Namen Nelson Mandelas akzeptierte. Mit Mandelas Freilassung im Jahr 1990 wurde auch das Verbot aufgehoben.

McCartneys Album *Tug of War* erhielt eine Grammy-Nominierung in der Kategorie “Album des Jahres”, während die Singleauskopplungen EBONY AND IVORY und “What’s That You’re Doing” (eine weitere Kollaboration mit Stevie Wonder) in der Kategorie “Song des Jahres” nominiert wurden.

Tug of War war McCartneys siebtes und letztes Nummer-1-Album in den USA und sein einziges Nummer-1-Album in Deutschland. Es war nicht nur ein kommerzieller Erfolg, auch bei den Kritikern erntete McCartney Lob. So vergab Stephen Holden vom *Rolling Stone* dem Album fünf von fünf Sternen, nannte es ein “Meisterwerk” und hob besonders die musikalische Vielfältigkeit und das herausragende Songwriting hervor.

EBONY AND IVORY passt mit seinem Ruf nach Einigkeit und Harmonie zwischen Menschen unterschiedlicher Hautfarben stimmig ins Konzept des Albums, das sich mit dem “Tauziehen” zwischen und der Vereinigung von (vermeintlich) Gegensätzlichem befasst. Für McCartney war es eine Zeit voller Kollaborationen. Neben Wonder sind auch der ehemalige Beatles-Gefährte Ringo Starr (Drums auf “Take It Away”) und McCartneys Jugendidol Carl Perkins (Gitarre & Gesang auf “Get It”) vertreten. In der Folgezeit verzeichnete McCartney noch eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Michael Jackson auf dessen Album *Thriller* (1982) mit “The Girl Is Mine” sowie auf seinem eigenen Nachfolge-Album *Pipes of Peace* (1983) mit “Say, Say, Say” und “The Man”. Jahrzehnte später sollte McCartney gemeinsam mit Rihanna und Kanye West und der Single “FourFiveSeconds” (2015) an einer weiteren erfolgreichen Kollaboration mit schwarzen Musikern beteiligt sein, wodurch er einer ganz neuen Generation von Hörern zugänglich gemacht wurde.

Beide Künstler performten den Song mehrmals live im Laufe ihrer Karriere, jedoch nie gemeinsam. Erst im Zuge einer Preisverleihung an McCartney spielten sie gemeinsam im Jahr 2010 im Weißen Haus auf Einladung des ersten schwarzen Präsidenten Barack Obama das Lied vor symbolträchtiger Kulisse. McCartney wurde als bis dato dritter Person nach Paul Simon (2007) und Stevie Wonder (2009) der y of Congress Gershwin Prize for Popular Song” verliehen, ein Award für herausragende Beiträge zu. Populären Musik. Für das McCartney-Album *Kisses on the Bottom*(2012) steuerte Stevie Wonder

dreißig Jahre nach den ersten gemeinsamen Aufnahmen ein Mundharmonika-Solo zum Song “Only Our Hearts” bei.

EBONY AND IVORY war für beide ein ausgesprochen großer Erfolg. Allerdings ist das Stück im Vergleich zu vielen anderen Hits der Künstler weniger gut gereift und wird heutzutage, im Gegensatz zur Zeit der Veröffentlichung, aufgrund seiner naiven, oberflächlichen Betrachtung eines tiefgreifenden gesellschaftspolitischen Problems und der kitschigen Produktion, trotz wohl gemeinter Intention, belächelt, parodiert oder – noch schlimmer – vergleichsweise selten im Radio gespielt.

NIKOLAS CHAILARIDIS

Credits

Lead-Gesang, Bass, Gitarre, Piano, Synthesizer, Vocoder, Percussion, Background-Gesang: Paul McCartney
Lead-Gesang, E-Piano, Synthesizer, Drums, Percussion, Background-Gesang: Stevie Wonder
Musik: Paul McCartney
Text: Paul McCartney
Produzent: George Martin
Label: Parlophone/EMI (UK), Columbia (USA)
Veröffentlichung: 29. März 1982
Länge: 3:41

Recordings

- Paul McCartney/Stevie Wonder. “Ebony and Ivory”. On: *Tug of War*, 1982, Parlophone, PCTC 259, UK (LP/Album).
- Paul McCartney/Stevie Wonder. “Ebony and Ivory/Rainclouds”. 1982, Parlophone, R 6054, UK, (Vinyl, 7″, 45 RPM, Single).
- Paul McCartney/Stevie Wonder. “Ebony and Ivory/Rainclouds”. 1982, Parlophone, 12R 6054, UK, (Vinyl, 12″, 45 RPM).

References

- Anonymous. “Ebony and Ivory voted worst duet”. In: BBC News. URL: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7031695.stm [11.02.2016].
- nonymous. “Run for Your Life! It’s the 50 Worst Songs Ever!”. URL: https://web.archive.org/eb/20050124091143/http://www.blender.com:80/guide/articles.aspx?id=819 [14.05.2017].

- Anonymous. “Paul Receives Gershwin Prize from president Barack Obama”. URL: http://www.paulmccartney.com/news-blogs/news/paul-recieves-gershwin-prize-from-president-barack-obama [11.02.2016].
- McCartney, Paul. “From the Archive: Ebony and Ivory”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T8i4BXqEHGQ [11.02.2016].
- Pedersen, Erik: “Paul McCartney and Stevie Wonder’s ‘Ebony and Ivory’: A History of the Hit 30 Years after its Release”. URL: https://www.hollywoodreporter.com/news/ebony-ivory-paul-mccartney-stevie-wonder-snl-305404 [11.02.2016].
- Philipp, Judit/Simon, Ralf: *Listen to What the Man Said. Paul McCartney und seine Songs. Eine komplette Werkschau der Platten, Videos und Filme*. Bielefeld: Pendragon 1991.
- Zeitz, Petra: *Paul McCartney. Leben und Musik*. Berlin: Henschel 1993.

Links

- Homepage. URL: http://www.paulmccartney.com/ [11.02.2016].
- Lyrics. URL: http://www.paulmccartney.com/albums/songs/ebony-and-ivory [11.02.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Nikolas Chailaridis

Citation

Nikolas Chailaridis: “Ebony and Ivory (Paul McCartney & Stevie Wonder)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ebonyandivory, 05/2018.

Print

Die Ärzte **1998**

Ein Schwein namens Männer

EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER wurde auf dem Album *13* der Band Die Ärzte veröffentlicht, zudem war der Song die erste Singleauskopplung des Albums und der erste Nummer-1-Hit der Formation.

I. Entstehungsgeschichte

Die Aufnahmen des Albums *13* begannen im Januar 1998. Nach der Wiedervereinigung der Band, die von 1982 bis 1988 bestand und 1993 wieder zusammenfand, sollte es deren vierte Veröffentlichung im Albumformat sein. Erstmals aber wurde ein Album auf dem bandeigenen Label Hot Action Records veröffentlicht. Nach Schilderungen der Bandmitglieder zog dieser unternehmerische Schritt entscheidende Freiräume nach sich, da die Musiker nun selbst über Budgets und Zeitpläne bestimmen konnten (vgl. Üblacker 2016: 434). Der Song EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER stammt aus der Feder des Sängers und Gitarristen Farin Urlaub (bürgerlich Jan Vetter). Die anderen Bandmitglieder, Bela B. (Dirk Felsenheimer) und Rodrigo González, sollen schon beim Hören der Demoaufnahmen das Hitpotenzial des Songs erkannt haben, infolgedessen wurde EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER die erste Singleauskopplung des Albums (vgl. Karg 2001: 309). Farin Urlaub berichtet in der zweiten Autobiografie der Band, er habe den Song während einer Reise durch Botswana und Sambia geschrieben, der Songtext sei ursprünglich ein “Mantra über die Sonne” (zit. n. Üblacker 2016: 434 ff.) gewesen. Die vom Songschreiber aufgenommene Demoversion habe man im Laufe der Albumproduktion nur geringfügig modifiziert und den ursprünglichen Titel “Männer sind Schweine” schließlich in EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER geändert, um eine Reminiszenz zum Ärzte-Song “Ein Song namens Schunder” zu schaffen, der 1995 auf dem Album *Planet Punk* veröffentlicht wurde (vgl. Karg 2001: 314).

II. Kontext

EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER nimmt in der Karriere der Band eine Sonderstellung ein. Die Ärzte gründeten sich 1982 im Umfeld der Berliner Punkszene, die Gründungsmitglieder Farin Urlaub und Bela B. hatten zuvor bereits gemeinsam in der Deutschpunkband Soilent Grün gespielt. Die Band distanzierte sich jedoch alsbald vom linkspolitisch und nihilistisch ausgerichteten Punk. Stattdessen orientierte sie sich musikalisch und hinsichtlich ihrer medialen Präsentation zunehmend an zeitgenössischer Popmusik. Selbst Kooperationen mit der Teenagerzeitschrift *Bravo* fanden ab Mitte der 1980er-Jahre regelmäßig statt – ein Umstand, den die Band, die sich den Vorwürfen des kommerziellen Ausverkaufs freilich gewahr war, ironisch in ihrem Song “Bravopunks” kommentiert. Die Band galt infolgedessen bereits in den 1980er-Jahren als kommerziell ausgerichteter Ableger des Deutschpunk, schien sich musikalisch bewusst an den ' entionen des Mainstream zu orientieren und sich dessen marktökonomischen Gesetzmäßigkeiten ist anzupassen. Tatsächlich finden sich spätestens auf den Alben, die die Band ab den 1990er-

Jahren veröffentlichte, etliche Songs, die sich stilistisch nicht mehr dem Punkrock zuordnen lassen.

Der Song EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER ist kaum mit gängigen Gestaltungsweisen des Punkrock, beispielsweise dem kontinuierlichen Spiel verzerrter Gitarrenakkorde und hohen Tempi zwischen üblicherweise 180 und 200 bpm, in Verbindung zu bringen. Vielmehr ließe sich das Klangbild des Songs, so Urheber Farin Urlaub, als “Motown Sound” (zit. n. Üblacker 2016: 434) bezeichnen. EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER wurde in den Wochen nach der Veröffentlichung derart erfolgreich, dass die Band, den eigenen Schilderungen zufolge, alsbald beschloss, den Song auf Konzerten nicht mehr live zu spielen und von ihm Abstand zu nehmen. Hierzu Farin Urlaub: “Ich habe bis heute ein ambivalentes Verhältnis zu Männer sind Schweine. Zwar bin ich dankbar dafür, dass uns das Lied so viel Aufmerksamkeit und neue Fans beschert hat […]. Aber auf der anderen Seite haben wir so viele bessere, innovativere, originellere und mutigere Lieder geschrieben, dass ich es gehasst habe, wenn man uns auf dieses eine reduziert hat” (zit. n. ebd.: 457). So habe man die Liveversion des Songs für das Album *Wir wollen nur deine Seele* noch gemeinsam mit den Bläsern der Skaband The Busters aufgenommen, wenig später jedoch auf dessen Aufführung verzichtet. Die Eigendarstellung der Band bewahrt infolgedessen durchaus zentrale Züge der nonkonformistischen Punkattitüde, indem sich die Ärzte vorgeblich vom zu großen Erfolg bei vermeintlich ‘falschen’ Publika distanzierten.

III. Analyse

EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER beginnt mit einem synthetisch produzierten Intro, das aufgrund der schnellen Rhythmuspatterns Bezüge zum Drum’n’Bass-Genre erkennen lässt. Der 4:17 min dauernde Song setzt sich aus den Formteilen Verse, Pre-Chorus und Chorus zusammen. Diese Abfolge wird einmal wiederholt, bevor ein sechstaktiges Zwischenspiel zu einer weiteren Wiederholung der genannten Formteile überleitet. Der Chorus, wie auch der Pre-Chorus, wird bei jeder Wiederholung textlich variiert. Die Akkorde G, Em, C und D werden im Verse ganztaktig gewechselt, im Pre-Chorus ist die Akkordfolge C | Bm | C | D zu hören. Der Chorus basiert auf dem zweitaktigen Wechsel von G, Em, Am sowie der ganztaktigen Abfolge C | D. Die Instrumentierung setzt sich grundlegend aus Schlagzeug, E-Bass, E-Gitarre und Klavier zusammen. Deren Patterns werden ohne auffällige Variationen durchgehend wiederholt, Bass und Klavier spielen im Wesentlichen die Grundtöne jener Akkorde, welche die Gitarre jeweils auf den ungeraden Zählzeiten, den Offbeats, akzentuiert. Im Chorus sind zudem Streicher- und Bläserarrangements zu hören.

Farin Urlaub ‘warnt’ in EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER vor dem vermeintlich rücksichtslosen und vom Sexualtrieb gesteuerten Verhalten des männlichen Geschlechts und bedient sich dabei allerlei stereotyper Männerbilder. Beispielsweise sei für ‘den Mann’ “Liebe gleich Samenverlust”, ‘Männer’ säßen meist bei Bier und Chips und unter Inkaufnahme massiver Gewichtszunahme vor dem Fernseher und seien, so das Credo im Chorus, allesamt Schweine, denen mit Vorsicht begegnet werden müsse. Es bedarf keines ausgeprägten Sinns für Ironie, um zu erkennen, dass es Farin Urlaub bei diesem Song um das bewusste Spiel mit wohlbekannten heteronormativen Klischees gegangen sein dürfte. Auf textlicher Ebene h[illegible]haltet der Song zudem verschiedene Zitate. Während des letzten Chorus werden stark bearbeitete [illegible]ıgspassagen eingespielt, die Zeilen aus dem indizierten Song “Wir wollen keine Bullenschweine”

(1980) der Punkband Slime zitieren. Im Zwischenspiel sind die Sätze “Männer? Diese schrecklichen haarigen Biester, die alles antatschen müssen. Und dabei wollen sie alle nur dasselbe von einem Mädchen” zu hören, die aus dem Film *Manche mögen’s heiß* (1959) übernommen wurden, in dem Marylin Monroe als Protagonistin zu sehen war.

Die Hauptrolle im Videoclip wird von einer virtuellen Figur gespielt, die im ausgehenden 20. Jahrhundert bisweilen zum Sinnbild ‘der starken Frau’ stilisiert wurde: die Computerspielheldin Lara Croft. Deren Eindringen in die von maskulinen Heroen dominierte Sphäre der Computerspiele ließe sich, so Elisa Giomi, durchaus “als Beitrag zur Emanzipation” (Giomi 2005: 44) werten. Die Ärzte selbst hätten sich für die Hauptrolle indes “eine weibliche Ikone der Jetztzeit” (Üblacker 2016: 443) gewünscht, “die aber unbedingt zu sexy […] für den vermeintlich feministischen Text des Liedes” (ebd.) sein sollte. Bassist Rodrigo González sei beim Testen neuer Computerspiele schließlich die entscheidende Idee gekommen (vgl. ebd.). Der Videoclip zeigt zunächst die Band bei der Aufführung des Songs in einer Fabrikhalle, wenig später werden die Musiker von Lara Croft mit Waffengewalt bedroht. Im weiteren Verlauf des Clips sind diverse Kampfszenen der Bandmitglieder mit der Protagonistin zu sehen, die Schuss- und Schlaggeräusche übertönen dabei häufig die Musik. Am Ende des Clips unterliegen die Musiker Lara Croft. Ende der 1990er-Jahre waren Animationsarbeiten, wie sie für einen solchen Videoclip mit einer virtuellen Hauptdarstellerin vonnöten waren, noch mit hohem Aufwand und enormen Kosten verbunden. Die Herstellung des Musikvideos habe “ungefähr sechs Mal so viel wie vergleichbare” (ebd.: 446) Produktionen gekostet und die Band großem finanziellem Druck ausgesetzt.

IV. Rezeption

EIN SCHWEIN NAMENS MÄNNER erreichte Platz 1 der deutschen Singlecharts und besetzte diese Position für acht Wochen (vgl. offiziellecharts.de). Die Resonanz des Songs reichte weit über das vermeintliche Zielpublikum der Band hinaus und wurde auf diversen Hit-Compilations veröffentlicht, beispielsweise auf *Bravo Hits 21* (1998) und in einer Coverversion der Gruppe Der Letzte Schrei auf *Volle Pulle Oktoberfest Vol.3* (1999).

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Farin Urlaub, Barbro Kramer
Gitarre: Farin Urlaub
Bass: Rodrigo González
Schlagzeug: Bela B.
Trompete: Bob Lanese
Saxophon: Frank Delle

Posaune: Ulrich Plettendorf
Songwriting: Farin Urlaub
Produzent: Uwe Hoffmann
Label: Hot Action Records
Veröffentlichung: 1998
Länge: 4:17

Recordings

- Die Ärzte. “Bravopunks”, *5, 6, 7, 8 – Bullenstaat!*, 2001, Hot Action Records, Deutschland (CD/Album).
- Die Ärzte. “Ein Schwein namens Männer”, *13*, 1998, Hot Action Records, 557 413 – 2, Deutschland (CD/Album).
- Die Ärzte. “Ein Schwein namens Männer”, *Bravo Hits 21*, 1998, WSM , 555 979-2, Electrola Media, 555 979-2, Virgin, 555 979-2, Polystar (3), 555 979-2, Deutschland (CD/Compilation).
- Die Ärzte. “Ein Schwein namens Männer”, *Ein Schwein namens Männer*, 1998, Hot Action Records, 568 667-2 18, Deutschland (CD/Single).
- Die Ärzte. “Ein Schwein namens Männer”, *Wir wollen nur deine Seele*, 1999, Hot Action Records, 547 974 – 2, Deutschland (2xCD + Mini-CD/Album).
- Die Ärzte. “Schunder-Song”, *Planet Punk*, 1995, Metronome, 357533, Deutschland (CD/Album).
- Slime. “Wir wollen keine Bullenschweine”, *Wir wollen keine Bullenschweine*, 1980, Moderne Musik Tonträger, Deutschland (7”/Single).

Covers

- Der Letzte Schrei. “Ein Schwein namens Männer”, *Volle Pulle Oktoberfest Vol.3*, 1999, Sony Music Media, SMM 495399 2, Frankreich (2xCD/Compilation).

References

- Die Ärzte. Ein Schwein namens Männer. In: *Offizielle Deutsche Charts*. URL: https://www.offiziellecharts.de/titel-details-3657 [12.04.2018].
- Giomi, Elisa: Lara Croft: Ein neues Vorbild für Actionheldinnen und Frauen? In: *tv diskurs* 9/4 (2005), S. 44–49.
- Karg, Markus: *Die Ärzte. Ein überdimensionales Meerschwein frisst die Erde auf*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.
- Üblacker, Stefan: *Das Buch ä*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2016.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Ein Schwein namens Männer (Die Ärzte)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ein-schwein-namens-männer, 12/2022.

Print

Ideal **1981**

Eiszeit

Der Song EISZEIT stammt von der Berliner Band Ideal, die vielen als eine Hauptvertreterin der Neuen Deutschen Welle gilt.

I. Entstehungsgeschichte

Der Titel EISZEIT erscheint 1981 bei WEA auf der zweiten LP der Band, *Der Ernst des Lebens*, und wird von WEA als Single ausgekoppelt mit der B-Seite „Schwein“. Den Text schrieb Annette Humpe, die Musik stammt von allen vier Band-Mitgliedern (Annette Humpe, Frank Jürgen Krüger, Ernst Ulrich Deuker und Hans-Joachim Behrendt), die Produktion der Platte lag bei Conny Plank und der Band.

II. Kontext

In der NDW ist, wie schon im Punk und New Wave, der Alltag eine wesentliche Referenzgröße für die Musik. Viele Songs greifen implizit oder explizit das Lebensgefühl der ausgehenden 1970er und der beginnenden 1980er Jahre auf: soziale Kälte wirtschaftlicher Rezession und repressiver Politik, die Isolation des Einzelnen in der Industriegesellschaft und die Entfremdung in einer technisierten Umgebung. Dies findet seinen ästhetischen Niederschlag gleichermaßen in Musik, Mode und Design. Das Diktum von Nüchternheit, Minimalismus und Reduktion gilt nicht nur für Texte und Musik, sondern auch für die Ästhetik des Alltags. Der Natur-, Plüsch- und Indien-Ästhetik der 1970er Jahre setzt man radikale Sachlichkeit entgegen, statt verklärter Innerlichkeit und Sensitivität zeigt man Coolness und statt natürlichem Kerzenschimmer dominiert künstliches, kaltes Neonlicht in den Szene-Lokalitäten. Die Härte der Zeit wiederholt sich in puristischen Materialien: Plastik, Stahl und Glas in kantigen Formen, Kacheln an den Wänden, dazu klare, graphische Farben wie Schwarz, Rot oder Weiß und kaltes Licht. Das coole, künstliche Design ist das Aushängeschild von Punk und NDW. Egal, ob ehemalige Wurstküchen oder Schwimmhallen, als Location eignet sich alles, was interessant und schrill, taghell und eiskalt ist. Die gnadenlos ausgeleuchteten kahlen Räume sind die ästhetische Umsetzung urbaner Einsamkeit. Die in Mode kommenden Spiegelflächen visualisieren wiederum die Kehrseite dieser Einsamkeit: Narzissmus.

Die über-affirmative Ästhetik der Kühle findet sich auch in den Themen der NDW-Songs und in ihrer formensprachlichen Umsetzung. Es sind nicht nur Motive urbaner Tristesse, die mit Sachlichkeit geschildert werden, auch Gefühle wie Einsamkeit, Angst oder Liebe geben keinen Anlass zur Sentimentalität. Wortreiche Betroffenheit und gefühlige Adjektive sind selten – außer in ironischer Brechung. Dadurch findet die NDW, anders als der Punk, neue Möglichkeiten, Gefühle in einer modernen, adäquaten Form zu artikulieren. Mit ihrer sachlichen Sprache und ihren nüchternen und dennoch

den Bildern schafft sie Eindrücklichkeit ohne Kitsch, selbst bei Texten über Verliebtsein oder Einsamkeit.

III. Analyse

In dem Song EISZEIT wird jeder Anflug von Blues-seliger Traurigkeit vermieden. Der Song hält auf textlicher Ebene eine Balance zwischen echtem Gefühlsausdruck und einer Coolness, die die Einsamkeit als eine Art modernes Heldentum erscheinen lässt. Außerdem werden hier individuelle und gesellschaftliche Konflikte miteinander verknüpft. Es ist ein Song über Narzissmus, Einsamkeit und Kontaktabwehr und zugleich über die Isolation und Monotonie in modernen Zivilisations-Kulturen. Passend dazu ist der Songtext von kühler Sachlichkeit geprägt: „Gefühl und Härte" – um den Titel einer Kunstausstellung aus dem Jahr 1982 sowie einen Albumtitel der deutschen Punkband Daily Terror aus dem Jahr 1985 zu zitieren – ergänzen einander. Der Text ist ausgesprochen bildhaft, doch ohne metaphorischen Bombast. Vielmehr zeigt sich in den Lyrics die Kantigkeit, die typisch ist für die Ästhetik der frühen Achtziger. „Eiszeit", „minus neunzig Grad", „Panzerschrank aus Diamant", „tiefgefroren – tiefgekühlt" beschreiben zwar ausdrucksstark die innere Vereisung des lyrischen Ich, sind jedoch weit entfernt von selbstmitleidiger Larmoyanz oder gar von semi-politischen Anklagen. Jeder Eindruck persönlicher Betroffenheit wird vermieden, im Gegenteil, die Beschreibungen wirken so neutral, als kämen sie von außen. Es sind kühle und distanzierte Feststellungen – die aber auch einen gewissen Anteil an Eitelkeit und Gefallen an der Situation nicht verhehlen können. „In meinem Film bin ich der Star" oder „kein Mensch mit dem ich reden will" – hier paart sich die Depression mit narzisstischer Arroganz. Die Titelzeile „Mit mir beginnt die Eiszeit" steigert dies bis zur Hybris: das eigene Ego als Nabel der Welt. Das schweigende Telefon wird mit einem trotzigen „mich erreichst du nicht" quittiert – wobei die Unerreichbarkeit sich ebenso auf das Telefon wie auf die seelische Ansprechbarkeit beziehen lässt. Selbst die Einsamkeit wird affirmativ verwandelt: „Ich komm auch nur alleine klar". Der Panzerschrank ist ein Gefängnis, das gleichzeitig fremdbestimmt und selbstgewählt ist. Mit den Beschreibungen innerer Befindlichkeit wird auch die gesellschaftliche Vereinzelung antizipiert, das Innere auf das Äußere rückbezogen. Gesellschaftliche Monotonie und Langeweile haben sich längst in das Private eingeschlichen. Das Leben erscheint wie eine Endlosschleife. „Alle Worte 1000-mal gesagt / alle Fragen 1000-mal gefragt / alle Gefühle 1000-mal gefühlt".

Während viele NDW-Songs aus der frühen (Underground-)Phase auf eine Aufteilung in Strophe und Refrain verzichten, besitzt der Titel „Eiszeit" die für Popsongs charakteristischen Formteile Strophe und Refrain, die allerdings nicht im üblichen Wechsel angeordnet sind. Erst nach drei Strophen kommt der Refrain, darauf folgen eine vierte Strophe und die Wiederholung der dritten Strophe. Das Ende bilden nochmals der Refrain und die musikalische Variation des Refrains.

Der Eindruck von Kühle und Härte wird durch die Musik unterstützt. Alles Balladeske wird vermieden. Das schnelle Metrum macht die Strophen dynamisch, was durch eine dichte Rhythmusgruppe noch unterstützt wird. Bass und Rhythmusgitarre bilden einen durchlaufenden Achtel-Beat, der in dem schnellen Tempo besonders hektisch wirkt. Das Schlagzeug spielt ebenfalls alle acht Achtel, die Zählzeiten 1 und 3 auf der Bass-Drum, 2 und 4 auf der Snare und die Und-Zählzeiten auf der Hi-Hat. In jedem zweiten Takt spielt die Snare außer der Zählzeit 4 auch die 4-und, gemeinsam mit einem Hi-Hat-Akzent, womit der jeweilige [illegible]il abgeschlossen und außerdem ein Eindruck von Beschleunigung vermittelt wird. Die Melodiegitarre [illegible] mit einem leicht verzerrten, arpeggierten Dreiklang einen Impuls am Ende jedes zweiten Taktes und

gibt der Strophe einen leicht rockigen Charakter. Der Zwischenteil zwischen den Strophen ist geprägt von einem minimalistischen Keyboard-Motiv im Orgel-Sound, das mit den Tönen a, h und c gerade mal eine kleine Terz umfasst. Humpes Gesang ist schnell und sehr präsent. Ihre klare, kaum modulierte Stimme unterstützt den Eindruck von kühler Sachlichkeit, der bereits den Charakter des Textes auszeichnet.

Mit dem Refrain erfolgt ein musikalischer Bruch: Das Tempo erscheint halbiert, weil der Bass und das Schlagzeug keine durchlaufenden Achtel mehr spielen. Der Text („Eiszeit, mit mir beginnt die Eiszeit“) wird langsam, demonstrativ monoton und sehr nuanciert gesprochen. Ein kristallartig hoher, leicht flirrender Synthesizersound, eine erneut verzerrt arpeggierte Gitarre und Hall auf der Stimme vermitteln den Eindruck von Kälte und Einsamkeit. Auf die Zeile „Eiszeit“ spielt der Bass synkopiert, der Gesang verläuft parallel dazu auf den Zählzeiten 1 („Eis-“) und 2-und („-zeit“). Durch diese Verschiebung erscheint der Gesang leicht a-rhythmisch, was zusammen mit dem Hall den Eindruck von Kälte und Fremdartigkeit weiter unterstreicht. Die Eiszeit ist eine andere, eine feindliche Welt. Die musikalische Kontrastierung von Strophe und Refrain bewirkt aber nicht nur eine größere Dynamik und Abwechslung in der musikalischen Dramaturgie des Songs, sondern hat auch eine inhaltliche Funktion. Während die schnellen Strophen als ein musikalisches Äquivalent zur hektischen Gleichförmigkeit der Außenwelt gedacht werden können, repräsentiert die sparsame, illustrative Instrumentierung die Monotonie und die Langsamkeit des Refrains die innere Erstarrung und Vereisung. Auf diese Weise wird die Verbindung zwischen Innen und Außen, zwischen gesellschaftlichen Faktoren und individueller Wirkung nicht nur auf der sprachlichen, sondern auch auf der musikalischen Ebene umgesetzt.

Der Song EISZEIT ist ein prägnantes Beispiel für die Fähigkeit der NDW, Wirklichkeitserzählungen und Gefühle, das Äußere und das Innere miteinander zu verknüpfen. Die Musik wiederholt den Kontrast zwischen diesen Bereichen, der Text dagegen ist gleichermaßen Metapher für beide. Gefühle haben hier allerdings nichts mit Sentimentalität zu tun. Die NDW reagiert auf ihre Umwelt, anders als noch Punk, nicht mit Aggression, sondern macht sich mit Coolness und Sachlichkeit unangreifbar. „Da bleib ich kühl – kein Gefühl“ (Ideal: „Blaue Augen“, 1980). Ideal verweigert sich jedem Gestus von Authentizität. Die Erzählungen in ihren Songs sind zwar gebrochen, bleiben aber immer stilbewusst. Weltschmerz paart sich mit Stolz, Melancholie ist chic, nicht sentimental. Der Panzerschrank ist aus Diamant – edel und hart. Mit einer eklektizistischen Mischung aus Zeitgeist und Nostalgie erschaffen sie eine eigene Ästhetik. Ihr *Ernst des Lebens* (Ideal 1981) ist ein ironisches Spiel: „Doch ich bleib kühl in dem Spiel” („Spannung“ auf *Der Ernst des Lebens*) Dennoch entsteht durch die Subjektivität und Direktheit der Erzählung der Eindruck des Unmittelbaren. Gerade durch Mittel wie Ironie, Nüchternheit und Alltagssprache kann Gefühl wieder glaubwürdig, jenseits des Schlagerkitschs formuliert werden.

IV. Rezeption

Die Single schaffte es bis auf Platz 16 der deutschen Single-Charts; das Album *Der Ernst des Lebens* stieg bis auf Platz 13. Auf der von radioeins herausgegebenen Liste „Die 100 besten NDW-Lieder“ (2022) ist der Song auf Platz 23 verzeichnet. Es existiert eine Coverversion von Schlagersänger Jim Mertens aus dem Jahr 2021.

BARBARA HORNBERGER

Credits

Lyrics: Annette Humpe
Musik: Hans-Joachim Behrendt, Ernst Ulrich Deuker, Annette Humpe, Frank Jürgen Krüger Krüger
Produktion: Conny Plank, Ideal
Gesang und Keyboard: Annette Humpe
Gitarre: Frank Jürgen Krüger
Bass: Ernst Ulrich Deuker
Schlagzeug: Hans-Joachim Behrendt

Links

- Radioeins, „Die 100 besten NDW-Lieder“, 24.07.2022, https://www.radioeins.de/musik/top_100/die-100-besten-2022/die_100_besten_ndw_lieder/ich_geb_gas_die_top_100.html [16.05.2025].

About the Author

Barbara Hornberger is professor of musicology at the University of Wuppertal.
All contributions by Barbara Hornberger

Citation

Barbara Hornberger: „Eiszeit (Ideal)“. *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/eiszeit, 05/2025.

Print

Stern Meißen **1982**

El Salvador

EL SALVADOR ist ein Song der Gruppe Stern Meißen, der den von 1980 bis 1991 ausgetragenen Bürgerkrieg in dem zentralamerikanischen Land thematisiert.

I. Entstehungsgeschichte

Der genaue Entstehungszeitraum des Liedes EL SALVADOR ist unbekannt. Erstveröffentlicht wurde es 1982 auf dem Amiga-Sampler *Rock für den Frieden* als Aufnahme des gleichnamigen Musikfestivals vom 8. bis 10. Januar 1982 im Berliner Kulturpalast. “Rock für den Frieden” war ein von der FDJ und dem Komitee für Unterhaltungskunst der DDR veranstaltetes mehrtägiges Musikfestival, das von 1982 bis 1987 ausgetragen wurde. Wenige Monate später erschien das Lied in einer Studioversion auf dem Album *Stundenschlag* der Gruppe Stern Meißen. Es wurde – und dies stellt im Repertoire der Gruppe eine Ausnahme dar – von Peter Rasym, dem damaligen Bassisten, komponiert. Für das Arrangement zeichnet die gesamte Band verantwortlich.

Der Liedtext stammt von Kurt Demmler, dem bekanntesten und erfolgreichsten Liedtexter der DDR. Ihm wurde nachgesagt, dass er es wie kein Anderer verstand, die Zensurinstanzen der DDR zu umgehen. In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre engagierte er sich zudem vermehrt für die Freiheit der Medien. Es ist zwar nicht bekannt, ob die veröffentlichte Version von Text und Musik die Originalversion oder eine Überarbeitung darstellt, dennoch ist es bemerkenswert, dass ein Text, der durchaus subversiv aufgefasst werden kann, in dieser Form veröffentlicht wurde. Gemäß seiner Herkunft und dem Entstehungszeitraum wird der Titel EL SALVADOR heute dem Genre des Ostrock zugeordnet.

II. Kontext

Der weltgeschichtliche Entstehungskontext des Liedes EL SALVADOR ist durch die Zeit des Kalten Krieges gekennzeichnet. Im mittelamerikanischen El Salvador tobte von 1980 bis 1991 ein Bürgerkrieg, in dem sich die mehrheitlich linke und teilweise kommunistisch orientierte – und daher von der Sowjetunion und von Kuba unterstützte – Guerillaorganisation FMLN und eine von den USA unterstützte Militärdiktatur bekämpften. Der salvadorianische Konflikt war daher ein Stellvertreter-Bürgerkrieg. Dieser Bürgerkrieg und die daraus resultierende anhaltende Medienpräsenz El Salvadors in den Nachrichten der DDR werden im Lied thematisiert. Es mag anfangs verwundern, warum eine Gruppe aus der DDR ein Lied über ein so weit entferntes, ‘kleines’ und exotisches Land wie El Salvador herausbringt. Mit dem Wissen, dass die DDR sich politisch zugunsten der linken Guerilla engagierte, indem sie salvadorianische ‘Patrioten’ (i. e. Guerilla) durch kostenlose medizinische Behandlungen unterstützte, wird die beabsichtigte [illegible]che Botschaft des Liedes jedoch deutlich: Der Hörer soll sich mit der kommunistischen

Freiheitsbewegung El Salvadors solidarisieren. Auch der Kontext der Erstaufführung im Rahmen des Festivals “Rock für den Frieden” bekräftigt diese Botschaft. Damit reiht sich der Titel in eine Vielzahl von prokommunistischen und prosozialistischen Liedern der damaligen Zeit ein, in denen auf politisch ähnlich positionierte lateinamerikanische Länder, allen voran Chile und Kuba, Bezug genommen wird.

III. Analyse

Die textliche Analyse des Liedes ermöglicht zwei Hauptinterpretationen. Die Erste bezieht sich auf den Konflikt in El Salvador, die Zweite auf die DDR selbst. Zu Beginn des Liedes wird das Land El Salvador als inhaltliches Thema etabliert und auf dessen Unbekanntheit in der Welt verwiesen (“Auf der Karte ist es ein ganz kleines Land”; “Hast du früher dieses kleine Land gekannt?”). Danach folgt die vom Erzähler als intensiv und plötzlich omnipräsent geschilderte Berichterstattung über den Konflikt in El Salvador (“Plötzlich dieser Schrei / Ein Namen in Verbreitung / Keine Nachricht geht vorbei / Ohne ihn und keine Zeitung”). Die Metapher “Schrei” legt nahe, dass es sich um ein besonders aufsehenerregendes Ereignis handelt. Dies könnte die Ermordung des salvadorianischen Bischofs Oscar Romero im März 1980 gewesen sein, die zugleich den Beginn des Bürgerkriegs markierte. Andererseits kam es im Dezember 1981 in El Mozote zum größten Massaker des Bürgerkriegs mit etwa 900 Toten. Aufgrund der zeitlichen Nähe zur Erstaufführung des Liedes könnten sich auch dieses Ereignis und die damit verbundenen Schlagzeilen hinter dem “Schrei” verbergen. Im weiteren Verlauf verweist der Text auf die Anonymität der Todesopfer in der Berichterstattung der DDR (“und die Toten kommen nur als Zahlen her”) und schließt eine Ursachenattribuierung des Konflikts an: “Denn das Alte auf der Welt / Will sich halten, will sich halten / Und das Neue auf der Welt / Das will nicht mehr mit dem Alten”. Diese allgemein gehaltene Aussage erlaubt eine zweite Interpretation, die sich auf die DDR selbst bezieht und als Reformwunsch der ostdeutschen Jugend gelesen werden kann. Analog kann das später erwähnte “Gängelband”, von dem sich, laut Text, El Salvador losreißen möchte, als politische Kontrolle der USA in El Salvador oder als politische Beeinflussung der Sowjetunion in der DDR aufgefasst werden. Ebenfalls interessant ist die Textpassage “Oh El Salvador / Schlägt an’s Tor”, bei der man “Tor” metaphorisch als “die Mauer” (also den “antifaschistischen Schutzwall”) verstehen kann, wobei dies sogar besser auf die Situation in der DDR als auf jene in El Salvador passt.

Die Stimme des Sängers Reinhard Fißler befindet sich die meiste Zeit des Liedes in der Stereomitte, der refrainartige Charakter der häufig wiederholten Zeile “Oh El Salvador bricht auf” wird jedoch durch eine Panoramaverschiebung in den linken und rechten Kanal verstärkt. An diesen Stellen entsteht eine eindeutige Referenz zu zahlreichen kommunistischen Hymnen, wobei EL SALVADOR als Gesamtwerk jedoch aufgrund der beschriebenen sekundären Lesart keineswegs auf diese Interpretation reduziert werden sollte. Durch geschickte Textkonstruktion verbreitet der Song auf den ersten Blick eine politische Botschaft im Sinne der damaligen politischen Führung, er kann jedoch auch als genaues Gegenteil dessen gelesen werden.

Musikalisch stellt der Titel im Repertoire von Stern Meißen ein gemäßigtes Experiment dar: Zusätzlich zur [illegible]ardbesetzung (Gitarre, Bass, Schlagzeug, Keyboard) spielt mit Norbert Jäger ein zusätzlicher [illegible]ssionist mit. Wie zu Beginn der 1980er Jahre üblich, tauchen Synthesizerklänge auf, die klassischen

Instrumente überwiegen jedoch eindeutig. Die Komposition weist Einflüsse aus Pop (Arrangement, Textzeilen mit Refraincharakter), Rock (verzerrtes Gitarrensolo), Jazz-Funk (prominente Slap-Bassline) und karibischer Musik (Steel-Drum-Imitation auf Synthesizer, Cowbells, diverse Perkussionsinstrumente) auf. Genretechnisch bewegt sich der Titel zwischen Pop, Rock und Fusion. Elemente der traditionellen Musik El Salvadors sind nicht enthalten, was jedoch dem damaligen Hörer nicht aufgefallen sein dürfte. Ganz im Gegenteil dürfte das Lied beim Hörer aus der DDR eine Karibisierung des El-Salvador-Bildes ausgelöst haben. Ob die Musiker sich des Konfliktes zwischen Titel und musikalischen Einflüssen bewusst waren, ist unbekannt. Der Titel endet in einem perkussionslastigen Part mit einem Fade-out, dessen Ursprung (künstlerisch, technisch oder zensorisch) ebenfalls nicht ermittelt werden kann.

IV. Rezeption

Der Musikmarkt in der DDR war durch die Planwirtschaft nur bedingt nachfrageorientiert. Der Titel EL SALVADOR wurde nie als Single veröffentlicht und das dazugehörige Album nicht nachgepresst. Im Veröffentlichungsjahr 1982 schafften es drei Songs des Albums *Stundenschlag* in die Jahreshitparade der DDR, EL SALVADOR befand sich jedoch nicht darunter. 2008 ist die Live-Version auf einem CD-Sampler namens *Die Amiga Hit Collection II* unter der Überschrift “Die Live-Hits” enthalten. 2011 ist die Studioversion im Rahmen einer Wiederveröffentlichung der kompletten Amiga-Alben von Stern Meißen erneut auf CD erschienen. Weitere Verwendungen des Liedes sind nicht bekannt.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Komposition: Peter Rasym
Arrangement: Stern Meißen
Text: Kurt Demmler
Tasteninstrumente – Thomas Kurzhals
Perkussion: Norbert Jäger
Schlagzeug: Michael Behm
Bass: Peter Rasym
Gesang: Reinhard Fißler
Gitarre: Uwe Haßbecker
Gitarre: Martin Schreier
Veröffentlichung: 1982
Länge: 4:52 (Albumversion)

Recordings

- Stern Meißen. “El Salvador”. On: *Stundenschlag*, 1982, Amiga, 855959, GDR (LP/Album).
- Stern Meißen. “El Salvador”. On: *Rock für den Frieden*, 1982, Amiga, 855863, GDR (LP/Comp.).
- Stern Meißen. “El Salvador”. On: *Die Amiga Hit-Collection II*, 2008, Sony BMG, 88697276652, DE (3xCD/Comp.).
- Stern Meissen. “El Salvador”. On: *Stern Meissen – Die Original Amiga Alben*, 2011, Sechzehnzehn Musikproduktion, BF 06392, DE (7xCD, Box).

References

- Bernecker, Walther L.: *Handbuch der Geschichte Lateinamerikas*. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.
- Kenzler, Marcus: *Der Blick in die andere Welt: Einflüsse Lateinamerikas Auf Die Bildende Kunst Der DDR*. Berlin, Münster: LIT 2012.
- “Kurt Demmler”. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Demmler [13.07.2015].
- “Rock für den Frieden”. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Rock_für_den_Frieden [27.09.2015].
- Winkler, Thomas: “Zum Freitod Kurt Demmlers: Ich glaube nicht, dass ein Mensch immer gut ist”. In: *Spiegel Online,* 3 February 2009. URL: http://www.spiegel.de/panorama/zum-freitod-kurt-demmlers-ich-glaube-nicht-dass-ein-mensch-immer-gut-ist-a-605258.html [30.09.2015].

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “El Salvador (Stern Meißen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/elsalvador, 06/2017.

Print

Sting **1987**

Englishman in New York

Der Song ist einer der bekanntesten Titel von Sting und reflektiert seine Begegnung mit Quentin Crisp, einem exzentrischen Engländer, der seit Beginn der 80er Jahre in New York lebte.

I. Entstehungsgeschichte

Nachdem Sting (mit bürgerlichem Namen Gordon Matthew Sumner) als Sänger und kreativer Kopf der Band The Police zu einem Superstar der frühen achtziger Jahre aufgestiegen war, setzte er seine Karriere ab 1985 als Solokünstler fort. Zunächst erschien das Studioalbum *The Dream Of The Blue Turtles*. 1986 schloss sich das Live-Doppelalbum *Bring On The Night* an, und ein Jahr später folgte *… Nothing Like The Sun*, Stings zweites Studioalbum als Solist.

1987 lebte Sting für mehrere Monate in New York. Er hatte in Manhattan ein luxuriöses Apartment erworben und arbeitete dort intensiv an den Songs für *… Nothing Like The Sun*. In dieser Zeit traf er sich mehrfach mit Quentin Crisp (1908-1999), den er 1985 bei den Dreharbeiten zu dem Frankenstein-Film *The Bride* kennen gelernt hatte. Der gebürtige Engländer Crisp, der vor allem als Autor und Schauspieler bekannt geworden war, lebte seit 1981 in New York. Schon in den 50er Jahren hatte er sich offen zu seiner Homosexualität bekannt und war dadurch vielen Anfeindungen ausgesetzt. Bis ins hohe Alter trat er, stets geschminkt und sich feminin gebärdend, mit der Attitüde eines Dandys auf. Sting und Crisp verstanden sich glänzend. Persönlichkeit und Lebensweg des Exzentrikers faszinierten Sting offenkundig sehr. Niederschlag fand dies in dem Song ENGLISHMAN IN NEW YORK, zu dem sich Sting von Crisp inspirieren ließ, dessen lyrisches Ich aber ebenso autobiografische Züge trägt, wie Stings Kommentar in der Buchausgabe seiner Songtexte verdeutlicht (vgl. Sting 2010: 128).

II. Kontext

Mitte der 1980er Jahre bezogen viele Rockmusiker zu politischen und gesellschaftlichen Themen Stellung. Zahlreiche Wohltätigkeitskonzerte prägten die Zeit (vgl. Jahl 2003: 80-83). Sting wies beispielsweise in dem Song “They Dance Alone” von dem Album *… Nothing Like The Sun* eindrucksvoll auf das Schicksal der unter der Militärherrschaft in Argentinien und Chile spurlos verschwundenen Menschen hin.

ENGLISHMAN IN NEW YORK thematisiert die Situation eines Ausländers in einem Umfeld, dem er und das ihm zum guten Teil fremd bleibt. Obwohl er die gleiche Sprache spricht, verrät ihn sein Akzent als Engländer. Er zeigt typische Marotten, verfügt aber auch über besondere charakterliche Stärken. Wer, wie en distinguierten Lebensstil pflegt, muss Ignoranz und Spott mannhaft erdulden können. Der Song plädiert für die Akzeptanz unterschiedlicher Lebensentwürfe, aber auch unterschiedlicher

Männlichkeitsbilder. Nicht der Kampfanzug oder die Waffe zeichnen einen Mann aus, sondern die Fähigkeit, seinen Feinden möglichst auszuweichen. Derjenige, der gute Manieren besitzt, ist “the hero of the day”. Bei all dem hat fraglos der feinsinnige Gentleman Quentin Crisp Pate gestanden; in dem Videoclip zu ENGLISHMAN IN NEW YORK ist er mehrfach zu sehen. “Be yourself, no matter what they say”, lautet die zentrale Botschaft des Songs – ein Plädoyer dafür, sich treu zu bleiben, seine Identität zu wahren, auch wenn die Widerstände von außen noch so heftig sind.

III. Analyse

ENGLISHMAN IN NEW YORK wird wesentlich geprägt vom Klang eines Sopransaxofons, gespielt vom renommierten Jazzmusiker Branford Marsalis. Das Saxofon führt einen Dialog mit dem Gesang, umspielt die Vokallinie, tritt aber auch solistisch in Erscheinung, zunächst in der instrumentalen Einleitung des Stückes. Auch wenn im Videoclip Tracy Wormworth, die Stings Band bei der Nothing Like The Sun-Tour 1987/88 als Bassistin angehörte, am Kontrabass zu sehen ist, hat Sting den Bass für das Studio-Album selbst eingespielt. Sein markanter Bassriff und die in einem Pizzicato-Effekt nachschlagenden Achtelakkorde des Keyboards lehnen sich unverkennbar an musikalische Stereotype aus dem Reggae an. Dies ist ein Erbe der New Wave, zu deren Protagonisten Stings Band The Police, die insbesondere Elemente des Reggae in ihre Musik eingeschmolzen hat, gehörte.

Harmonisch basiert der Song auf einer ungewöhnlichen Akkordfolge (E-moll – A-Dur – H-moll), die am ehesten wohl als so genannte dorische Kadenz zu interpretieren ist: Der Tonika in Moll folgen quasi die Subdominante in Dur und die Dominante in Moll. Dieses zweitaktige harmonische Modell wird in Strophe und Refrain, der aus zwei textlich und musikalisch identischen Hälften besteht, ostinat wiederholt.

Formal liegt ENGLISHMAN IN NEW YORK folgende Struktur zugrunde:

Intro (Sopran-Saxofon) 8 Takte – Strophe I 8 Takte – Strophe II 8 Takte – Refrain 8 Takte – Strophe III 8 Takte – Refrain 8 Takte – Bridge 8 Takte – Jazz-Solo (Sopran-Saxofon) 8 Takte – Rockrhythmus (Schlagzeug) 4 Takte – Strophe IV 8 Takte – Strophe III 8 Takte – Coda (mit Fadeout)

In dem Song findet sich ein Paradebeispiel für einen formalen Abschnitt, der als Bridge bezeichnet werden kann. Nachdem sich das gemeinsame Begleitmodell von Strophe und Refrain langsam abzunutzen droht, erscheint in den acht Takten der Bridge ein neuer musikalischer Gedanke. Es werden gänzlich andere harmonische Bezirke angesteuert, die Tonalität lichtet sich nach D-Dur auf. Zudem verbindet diese Passage tatsächlich im Sinne einer “Brücke” zwei unterschiedliche Formteile miteinander. Es schließt sich unvermutet ein achttaktiger Instrumentalpart über die Akkordfolge von Strophe und Refrain an: Marsalis bläst ein Solo über einen swingenden Jazzrhythmus und die durchlaufende Bewegung eines Walking Bass. In einem krassen akustischen Schnitt folgt sodann ein viertaktiges Rockschlagzeugpattern von geradezu brutaler Härte. Damit prallen denkbar große musikalische Kontraste aufeinander. Man könnte mutmaßen, dass die elegant swingende Jazzsphäre dem kultivierten “Englishman” zuzuordnen sei, der harte Rockrhythmus hingegen der modernen Metropole New York. Dies durch die Visualisierung im Videoclip durchaus Bestätigung. Hier werden Bilder der im halbwegs gen Innenraum musizierenden Band und rasch geschnittene, verschwommene Einstellungen einer

unwirtlichen Großstadtszenerie mit belebten Straßen scharf gegeneinander gesetzt. Für Christopher Gable symbolisieren die beiden disparaten Instrumentalepisoden wiederum “various expressions of masculinity” (Gable 2009: 44). Sting selbst erläutert, er habe einen Effekt erzeugen wollen, als schaue der Hörer in die Türen von Nightclubs hinein, während er die Straße hinunter spaziert (vgl. Gable 2009: 44).

Aufmerksamkeit verdient schließlich der als Coda bezeichnete letzte Abschnitt des Stückes: Die Maxime “Be yourself, no matter what they say” wird in einer fortwährenden Schleife wiederholt und simultan gekoppelt mit dem Refrain. Die gemeinsame harmonische Grundlage erlaubt, beide Motive synchron miteinander zu kombinieren. Eine derartige polyphone Schichtung mehrerer Melodien war im Übrigen bereits in Stücken wie “God Only Knows” (1966) von den Beach Boys oder “Silly Love Songs” (1976) von den Wings zu hören. Während der Gesang und die sonstigen Instrumente ausgeblendet werden, bleibt das Saxofon allein zurück. Dies mag als Klangbild für die Einsamkeit, ja für die Isolation des Englishman in New York verstanden werden. Christopher Sandford erklärt die Sympathie, die Sting für Crisp empfand, dadurch, dass es Sting zu jenen hinzog, “die er – wie Crisp – als ebenso einsam ansah.” (2000, S. 176) In dieser Hinsicht erhärtet sich also die These, dass im ENGLISHMAN IN NEW YORK Wesenszüge sowohl von Sting als auch von Crisp zusammenfließen.

IV. Rezeption

Am 3. Oktober 1987 erschien das Album *… Nothing Like The Sun*. Es wurde zu einem großen kommerziellen Erfolg und mit zahlreichen Grammys und Platinplatten ausgezeichnet (vgl. Sandford 2000: 215, 217). Die noch im gleichen Jahr publizierte Singleauskoppelung von “We’ll Be Together” geriet zu einem “Smash-Hit” (Sandford 2000: 210). 1988 wurde auch ENGLISHMAN IN NEW YORK als Single veröffentlicht. Der große Erfolg in den Charts blieb allerdings aus. In den USA reichte es nur zu Platz 84, in Großbritannien zu Platz 51 der Hitlisten. Dass der Song im Jahr nach der Veröffentlichung des überaus erfolgreichen Albums nicht mehr die Toppositionen der Charts stürmte, verwundert nicht. Dennoch ist ENGLISHMAN IN NEW YORK zu einem der bekanntesten Titel von Sting geworden. 1990 produzierte der niederländische DJ Ben Liebrand einen Remix, der sich in den Charts wesentlich besser platzieren konnte als Stings Original.

1993 veröffentlichte der in England geborene Jamaikaner Shinehead eine Reggae-Adaption mit dem Titel “Jamaican In New York”, der beträchtlicher Erfolg beschieden war. Textlich wird die Situation eines Engländers umgemünzt auf die eines Jamaikaners in New York. Beispielsweise heißt es statt “You can hear it in my accent when I talk, I’m an Englishman in New York” nun “You can see it in my motions when I walk, I’m a Jamaican in New York.” Musikalisch werden die im Original angelegten Reggae-Elemente hervorgekehrt und verstärkt.

ENGLISHMAN IN NEW YORK wurde häufig gecovert. Zwei deutschsprachige Beispiele dokumentieren, dass der Song immer wieder regionalen Besonderheiten angepasst wurde. Der Starkomiker Otto Waalkes – bekannt für seine witzigen Verballhornungen bekannter Popsongs – hat seit den frühen 90er Jahren eine Version mit dem Titel “Friesenjung” im Programm. Und auf der 1994 aufgenommenen Debüt-CD *Dut-dah!* der Kölner A-Cappella-Gruppe Wise Guys, die inzwischen weit über die Grenzen ihrer Heimatstadt hinaus Kultstatus erworben hat, ist vom “Kölsche Jung in New York” zu hören. Eine Gitarre

begleitet hier noch den Gesang, und zum Abschluss wird die rheinische Hymne “Ich möch zo Foß noch Kölle jon” angestimmt. Weit entfernt von der Originalität und Souveränität späterer Jahre, ist dieses frühe Stück der Wise Guys aber eher in die Rubrik der Kuriositäten einzuordnen.

2010 hat Sting selbst die Reihe der Bearbeitungen durch eine weitere Fassung fortgesetzt. Er präsentierte das Album *Symphonicities*, dessen Titel fraglos auf *Synchronicity*, das letzte und erfolgreichste Album (1983) von The Police, anspielt. Sting besitzt eine ausgeprägte Neigung zur abendländischen Kunstmusik (vgl. Custodis 2009). So vermag es nicht zu überraschen, dass er mit *Symphonicities* ein Projekt realisiert hat, das seine Songs mit den Klängen des klassisch-romantischen Symphonieorchesters verbindet. Während “Roxanne”, ein auf Police-Tage zurückgehender Hit, zum Beispiel in gänzlich ungewohntem Klanggewand erscheint, verändert sich der Grundcharakter von ENGLISHMAN IN NEW YORK kaum. Die nachschlagenden Pizzicato-Akkorde werden hier nun tatsächlich von Streichinstrumenten erzeugt; das im Symphonieorchester kaum beheimatete Sopransaxofon wird durch eine Klarinette ersetzt.

Völlig anders fällt allerdings der Schluss in dem von Rob Mathes erstellten Orchesterarrangement aus. Es gibt kein Fadeout. Stattdessen führen großflächige Akkorde zu einem gemeinsamen Ausklang. Dieser ENGLISHMAN IN NEW YORK wirkt wie ein “akustischer Remix” unter Beteiligung eines symphonischen Orchesters.

Sowohl *I’m An Englishman in New York*, ein 2003 erschienenes Buch mit gesammelten Texten Crisps in deutscher Übersetzung, als auch der 2009 von dem Regisseur Richard Laxter gedrehte biografische Film *An Englishman in New York* entlehnen ihre Titel dem bekannten Song von Sting. Auch nach dem Tode Crisps unterstreichen sie damit die gegenseitige Faszination, die beide Künstler aufeinander ausgeübt haben. Zumindest wird aber deutlich, wie maßgeblich das heutige Image von Crisp durch Stings ENGLISHMAN IN NEW YORK mitgeprägt wurde.

HANS-JOACHIM ERWE

Credits

Gesang, Bass: Sting
Sopransaxofon: Branford Marsalis
Keyboards: Kenny Kirkland
Drums: Manu Katché
Autor: Sting (Gordon Matthew Sumner)
Produzent: Neil Dorfsman, Sting
Label: A&M Records
Aufnahmedatum: 1987
Länge: 4:25

Recordings

- Sting. “Englishman in New York”. On: “Englishman in New York”, 1987, A&M Records, AM-1200, US (7”, Single).
- Sting. “Englishman in New York”. On: “Englishman in New York”, 1988, A&M Records, 392 276-2, Germany (CD, Maxi, Car).

References

- Crisp, Quentin: *I’m An Englishman in New York. Selbstporträt eines Außenseiters*. Ed. by Richard Connolly. Aus dem Englischen von Michael Hein. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 2003.
- Custodis, Michael: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik.* Bielefeld: transcript 2009, 193-222.
- Gable, Christopher: *The Words And Music Of Sting*. Westport Conn.: Praeger Publishers 2009.
- Jahl, Christian: *Sting. Die Musik eines Rockstars.* Stuttgart: ibidem-Verlag 2003.
- Sandford, Christopher: *Sting. Die definitive Biografie*. Höfen: Hannibal 2000.
- Sting: *Die Songs.* Aus dem Englischen von Manfred Allié. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010.
- Welch, Chris: *The Police und Sting. Story und Songs kompakt.* Berlin: Bosworth Music GmbH 2007.

About the Author

Hans-Joachim Erwe (1956-2014) was a professor of music education at the University of Wuppertal.
All contributions by Hans-Joachim Erwe

Citation

Hans-Joachim Erwe: “Englishman in New York (Sting)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/englishmaninnewyork, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

Wolf Biermann **1968**

Ermutigung (Du, lass dich nicht verhärten)

Der Liedermacher Wolf Biermann (*1936) schrieb die ERMUTIGUNG (1966) ursprünglich für einen Freund. In der Folgezeit schöpften er selbst und ein Publikum auf beiden Seiten des geteilten Deutschlands Kraft aus dem bekannten Appell „Du, lass dich nicht verhärten“, unter dem der Song auch bekannt ist. Auch außerhalb des deutschen Sprachraums wurde die ERMUTIGUNG zu einem regelrechten Volkslied, das auch heute noch, oft gemeinschaftlich, gesungen wird.

I. Entstehungsgeschichte

Die ERMUTIGUNG (auch: DU, LASS DICH NICHT VERHÄRTEN) widmete Biermann seinem Freund und Schriftstellerkollegen Peter Huchel. Dieser war in der DDR wie Biermann Repressionen ausgesetzt und schließlich ab 1963 mit einem Publikations- und Ausreiseverbot belegt worden – Huchel „litt wie ein Hund darunter“, beschrieb Biermann rückblickend (Biermann 2016: 182) und konstatierte: „Er [Huchel] war verbraucht, verbittert, verhärtet“ (Biermann 1997: 112). Bei einem Besuch im Frühjahr 1966 – Huchel war Biermanns „poetische Gütekontrolle“ (Biermann 2016: 182) und so nutzte er die Aufenthalte in Huchels Haus auch zum (Neu-)Schreiben seiner Gedichte – entstand die ERMUTIGUNG: „Ich dichtete für ihn und mit leichter Hand, als wäre es schon immer da gewesen, ein neues Lied“ (ebd.: 182–183). Dieses „neue Lied“ ist im Grunde eine Bearbeitung, denn als Vorlage diente Biermann Bertolt Brechts Gedicht „Gegen Verführung“, das am Ende der „Hauspostille“ steht. Beide Gedichte entsprechen sich formal und auch inhaltlich orientiert sich Biermann an Brecht, wenn er den wiederkehrenden Appell zu Beginn jeder Strophe, z.B. „Laßt euch nicht verführen!“, ähnlich lautend aufgreift (Brecht 1988: 116, Lermen 1987: 356). Rückblickend erkannte Biermann, dass er mit der ERMUTIGUNG nicht nur seinem Freund, sondern auch sich „selber nur Mut zusprach“ (Biermann 1997: 112), denn: „Mein Leben war durchgeschüttelt“ (Biermann 2016: 183), in persönlicher wie beruflicher Hinsicht. Biermann hatte sich in diesem Jahr von Brigitte Soubeyran, seiner langjährigen Partnerin und Mutter eines angenommenen und seines leiblichen Sohnes, getrennt (ebd.: 183–184). Im Jahr zuvor hatte er in der DDR bereits Berufsverbot erhalten und durfte weder auftreten noch publizieren. Die besondere Stellung der ERMUTIGUNG, die Biermann selbst seinem Lied zuschreibt, wird an seiner Autobiografie augenfällig. Eine Abschrift von Melodie und Text ist in den Innenseiten der Buchdeckel abgedruckt (ebd.: o.S.). In seinem Band *Mit Marx- und Engelszungen* und auf der LP *Aah-ja!* platziert Biermann die ERMUTIGUNG zwischen zwei korrespondierende Gedichte bzw. Lieder. Ihr Zusammenhang besteht weniger formal oder inhaltlich, sondern wird über den Titel und die Anordnung hergestellt: die „kleine Ermutigung“ (1963) und die „Große Ermutigung“ (Biermann 1968: 59–63).

II. Kontext

Unter den deutschen Liedermachern nimmt Biermann eine Sonderstellung ein, denn er ist als Person wie als Künstler wie kein anderer nicht nur vom geteilten Deutschland geprägt, sondern war auch als Liedermacher für ein Publikum beider deutschen Staaten bedeutsam. Als Jugendlicher siedelte Biermann, der einer kommunistischen Hamburger Familie entstammte und dessen Vater in Auschwitz ermordet worden war, in die DDR über und zog „aus der Vaterstadt in sein rosarotes Vaterland“ (Biermann o.J.), wie er es selbst ausdrückt. Ab den 1960er Jahren schrieb Biermann erste Gedichte und Lieder, sein Vorbild war der Komponist Hanns Eisler. Doch der begeisterte Anhänger der DDR wurde zum scharfen Kritiker, der nicht zögerte, die Distanz zwischen Utopie und Realität in seiner Wahlheimat anzuprangern. Schon zu Beginn seiner Karriere eckte Biermann an und aus vorübergehenden Auftrittsverboten und Verboten einzelner Lieder in der DDR wurde schließlich ab 1965 ein dauerhaftes Berufsverbot, das bis zu Biermanns Ausbürgerung 1976 aufrechterhalten wurde. Seiner Beliebtheit in der DDR tat dies keinen Abbruch, seine Lieder und Gedichte wurden unter der Hand mittels Abschriften und Tonbandkopien weitergegeben. „Für unsere ganze Generation“, resümierte die ostdeutsche Liedermacherkollegin Bettina Wegner, „war der ganze Biermann mit all’ seinen Liedern existenziell wichtig, weil, ja, da war einer, der hat gesungen, was keiner gesagt hat“ (Kranz 2023 (Soldat, Soldat): TC 02:36–02:48). Spätestens seit seinem Auftritt bei einer Friedenskundgebung in Frankfurt am Main war Biermann auch in Westdeutschland populär geworden, viele Konzerte bestritt er in der Folgezeit hier. In der Bundesrepublik konnte er während seines Auftritts- und Publikationsverbots – über Umwege – weiterhin veröffentlichen. Aber auch hier wurde er ein unbequemer, wenn auch akzeptierter Kritiker (vgl. Holler 2007: 134–135). Biermann war damit bereits zu Zeiten des geteilten Deutschlands „ein gesamtdeutscher Liedermacher“ (Rothschild 1980: 26), der sowohl als Literat als auch als Musiker nicht nur in, sondern auch außerhalb Deutschlands Anerkennung genoss. Der Begriff ‚Liedermacher‘ wurde 1963 gar durch Biermann neu belebt und diente fortan als Bezeichnung vor allem für all diejenigen dieser Generation, die selbst dichteten, komponierten, sangen und sich dabei selbst auf der Gitarre begleiteten. In Bezug auf das politische Lied setzte Biermann Maßstäbe, und zwar hinsichtlich Text, Musik und Interpretation (ebd.). An ihm „kommt keiner vorbei, der heute in deutscher Sprache Lieder schreibt“ (ebd.). Die künstlerische Qualität der Biermann-Lieder mag die Isolation während seines Berufsverbots in der DDR, in der er sozusagen in seiner Unfreiheit frei war, sogar befördert haben (Götsch 2007: 117), und tatsächlich entstanden die berühmtesten Lieder während dieser Zeit. Der Musik seiner Lieder misst Biermann eine hohe Bedeutung bei, sie ist der Prüfstein für die Qualität seines Texts: „Meistens [schreibe ich] zuerst den Text, und wenn ich dann mit der Musik gegen ihn angehe, stellt sich schnell heraus, ob er überhaupt etwas taugt. Wenn der Text selber keine Substanz hat, läuft die Musik durch ihn durch, er hält dem Widerspruch nicht stand.“ (Biermann, zitiert nach: Rosellini 1992: 32). Musik und Text bilden eine einander auch im Widerspruch ergänzende „dialektische Einheit“ (Rothschild 1980: 32).

III. Analyse

Die ERMUTIGUNG hebt sich von Biermanns anderen Lieder insofern ab, als er dieses Lied ausdrücklich [illegible]uppenlied verstand. Eigentlich sah er vor, dass die letzte Strophe der ERMUTIGUNG eine Quarte [illegible], in d-Moll statt in a-Moll gesungen werden sollte. „Wenn aber viele Leute das Lied zusammen

singen, was ich mir wünsche“, notierte Biermann, „kann die letzte Strophe auch in Am [a-Moll] bleiben, ist einfacher“ (Biermann 1968: 61). Einfach ist die ERMUTIGUNG in dem Sinne auch formal gehalten: Die fünf Strophen bestehen aus jeweils fünf Versen, das Reimschema (abaab) bleibt ebenfalls gleich. Charakteristisch ist der wiederkehrende Strophenbeginn mit der direkten Anrede und Aufforderung „Du, laß dich nicht“. Der zentrale Begriff ist die Zeit (hart, bitter und dann erschreckend), die aber den Menschen eben nicht brechen oder verhärten, verbittern und erschrecken soll. Denn Resignation, Selbstmitleid und Angst machen handlungsunfähig („und brechen ab sogleich“), spielen der Unterdrückung in die Hand („Die Herrschenden erzittern / […] / doch nicht vor deinem Leid“) und führen schlussendlich zur (Selbst-)Aufgabe („daß wir die Waffen strecken“). In der vierten Strophe wird ausdrücklich dazu aufgerufen, sich diesen Widrigkeiten aktiv entgegenzustellen („gebrauche deine Zeit“) – und zwar trotz der Repressionen am gegenwärtigen Ort. Flucht und Exil sind ausdrücklich keine Option: „Du kannst nicht untertauchen“. Innere Stärke entsteht nicht aus einer negativen Einstellung, sondern speist sich ausdrücklich aus einer positiven Haltung: „Du brauchst uns, und wir brauchen / Grad deine Heiterkeit“. Appelliert wird hier auch an den gemeinschaftlichen Zusammenhalt, der im „Wir“ der letzten Strophe schließlich konkret artikuliert wird: „Wir wolln es nicht verschweigen / […] / Wir wolln das allen zeigen.“ Der Resignation wird hier die Hoffnung gegenübergestellt, dem dunklen Jetzt eine helle Zukunft, dem metaphorischen Winter ein Frühling: „Das Grün bricht aus den Zweigen“. Der Entmutigung durch eine ausweglose Situation wird hier die titelgebende ERMUTIGUNG gegenübergestellt. Trotz der deutlichen Bezüge zur politischen Situation der DDR lässt sich die ERMUTIGUNG deshalb auf andere allgemeine oder individuelle Lebenslagen übertragen. Als für jeden singbares Lied eignet sie sich insofern auch, als die Melodie in Sekundschritten gehalten ist, der Rhythmus trotz der Wechsel zwischen 4/4- und 2/4-Takt und der komponierten Verschnellerung der letzten zwei Verse leicht nachzuvollziehen und auch harmonisch „die vorgeschlagene Gitarrenbegleitung frei von größeren Schwierigkeiten“ ist (Hornig 1974: 81).

IV. Rezeption

Biermanns ERMUTIGUNG ist wohl sein populärstes Lied, dessen Botschaft das Publikum damals wie heute in besonderer Weise anspricht. Oft wird sie als heimliche Nationalhymne der DDR bezeichnet und auch in Westdeutschland gehörte die ERMUTIGUNG bald zu einem verbreiteten Liedrepertoire. 2014, ein halbes Jahrhundert später, sang Biermann anlässlich des 25. Jahrestags des Mauerfalls auf Einladung des damaligen Bundestagspräsidenten Norbert Lammert die ERMUTIGUNG im Deutschen Bundestag und resümierte begeistert: „Ich weiß, dass manche, die im Gefängnis saßen […], mit diesem Lied in der Zelle überlebt haben und ich find’ es wunderbar, dass dieses Lied aus den Gefängnissen der DDR heute im Parlament der deutschen Demokratie gesungen werden kann. Ist das nicht toll?“ (Kranz 2023: TC 05:35–06:05). Besondere Resonanz erfuhr die ERMUTIGUNG in Schweden durch die Schauspielerin und Sängerin Lena Granhagen. Ihre Version der ERMUTIGUNG auf Schwedisch („Uppmuntran“) machte das Lied in ihrem Heimatland bekannt (ebd.: TC 02:49–03:22), mehr noch, zu einem Volks- und sogar Kirchenlied. In einem Interview berichtet Biermann, wie er die ERMUTIGUNG, derer er als Lied schon überdrüssig geworden war, bei einem Konzert in Schweden sang und nach wenigen Takten etwas für ihn Erschütterndes passierte: „Diese Leute stehen alle auf und singen mir das Lied auf Schwedisch vor!“ (ebd.: TC 02:42–02:48). Biermanns ERMUTIGUNG wurde darüber hinaus in das schwedische

Kirchengesangsbuch übernommen (ebd.: TC 03:44–03:58), ganz im Sinne Biermanns, der die ERMUTIGUNG als Gruppenlied begriff. In Deutschland wird die ERMUTIGUNG nicht nur inhaltlich, sondern auch literarisch geschätzt. So verglich Lammert Biermann mit Bob Dylan und betonte Biermanns Bedeutung auch für die Literaturgeschichte (ebd.: 04:06–04:15). Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki nahm die ERMUTIGUNG – neben anderen Gedichten Biermanns – in seine persönliche Anthologie deutschsprachiger Literatur auf (Biermann 2005: 158–159).

UTE ELENA HAMM

Credits

Music and lyrics, guitar and vocals: Wolf Biermann
Label: Klaus Wagenbach
Published: 1968
Length: 2:42 min

Recordings

- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *4 neue Lieder,* 1968, Klaus Wagenbach, T 76 038, Germany (EP/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Aah-ja!,* 1974, CBS, CBS 80 188, Germany (LP/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Aah-ja!,* 1974, CBS, 40-80188, Germany (Cassette/Album).
- Wolf Biermann. „Du, laß’ dich nicht verhärten“. On: *Das geht sein*’ *sozialistischen Gang*, 1977, CBS, CBS 88 224, Germany (2x LP/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *L’Icare Prussien – Ses grandes Chansons,* 1979, CBS, CMS 83987, France (LP/Compilation).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Und als ich von Deutschland nach Deutschland,* 1980, SR International, 40 023 4, Germany (LP/Compilation).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Eins in die Fresse, mein Herzblatt,* 1980, CBS, CBS 88502, Germany (2xLP/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Eins in die Fresse, mein Herzblatt,* 1980, CBS, 40-88502, Germany (2xCassette/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Aa-ja!,* 1996, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (CD/Album/Reissue).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Eins in die Fresse, mein Herzblatt,* 1998, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (2xCD/Album).
- Wolf Biermann. „Du, laß’ dich nicht verhärten“. On: *Das geht sein*’ *sozialistischen Gang*, 1999, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (2xCD/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Ermutigung im Steinbruch der Zeit,* 2001, Wolf Biermann Lieder

Produktion Altona, Germany (2xCD/Album).

- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Hänschen-klein ging allein – Konzert in der Gedenkstätte Bautzener Straße am 5.12. 2004,* 2005, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (2xCD/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *… paar eckige Runden drehn!,* 2016, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (CD/Album).
- Wolf Biermann. „Ermutigung“. On: *Das geht sein' sozialistischen Gang,* 2023, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Indigo (2), 962358, Germany (2xDVD/Album).

Covers

- Pfadfinderbund Nordbaden, Pforzheim. „Ermutigung“. On: *Mädchentrucht Hamburg, Pfadfinderbund Nordbaden, Pforzheim – Ermutigung*, 1969, Thorofon, TH 36, Germany (7'').
- Lena Granhagen. „Uppmuntran“. On: *Lena Granhagen sjunger Theodorakis & Biermann,* 1972, Proprius, PROP 7718, Sweden (LP/Album).
- Björn Ehrling. „Uppmuntran“. On: *Utan Gräns*, 1976, YTF, YTF-50260, Sweden (LP).
- „Uppmuntran“. On: *Selma, Världserövrare*, 1977, Metronome, MLP15619, Sweden (LP/Album).
- Erika Pluhar. „Ermutigung“. On: *Vom Himmel auf die Erden falln sich die Engel tot – Pluhar singt Biermann,* 1979, Telefunken, 6.24090 AT, Germany (LP/Album).
- Erika Pluhar. „Ermutigung“. On: *Vom Himmel auf die Erden falln sich die Engel tot – Pluhar singt Biermann,* 1979, Telefunken, 30 153 1, Germany (LP/Album).
- Pigor & Drängar. „Uppmuntran“. On: *Om Frihet*, 1981, Phontastic, PHONT 7531, Sweden (LP/Album).
- Erika Pluhar. „Ermutigung“. On: *Trotz alledem*, 1982, Vorwärts Edition/Marifon, 296 069/73, 296 069, 296 070, 296 071, 296 072, 296 073, Germany (5xLP/Compilation).
- Urs Stieger. „Du lass dich nicht verhärten“. On: *S'war grosse Hungersnot, Lieder gegen Krieg und Elend)*, 1982, For Friends Only, ffo 02, Switzerland (LP).
- Klaus Lage Band. „Ermutigung“. On: *Amtlich,* 1987, *Musikant,* CDP 566-7 48224 2, EMI Electrola, CDP 566-7 48224 2, Germany (CD).
- Friedrich Baunack. „Du, laß dich nicht verhärten“. On: *Endlich frei … Lieder aus brauner Nacht,* 2002, Germany (CD/Album).
- Lasse Tennander. „Uppmuntran“. On: *Fortsättning Följer …,* 2007, Gazell, GAFCD-1096, Sweden (CD/Album).
- Ekkehard Jost Oktett. „Ermutigung“. On: *Gesänge gegen den Gleichschritt – Politische Musik aus 5 Jahrhunderten,* 2010, Fish Music, FM 012 CD, Germany (CD/Album).
- Nina Hagen. „Ermutigung“. On: *Volksbeat,* 2011, Polydor München, 06025 2786070 1, Europe (CD/Album).
- Chamber Choir of Europe. „Ermutigung“. On: *In diesem Lande leben wir …,* 2011, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (CD/Album).
- Bobo Stenson Trio. „Ermutigung“. On: *Indicum*, 2012, ECM Records, ECM 2233/279 4575, Germany (CD/Album).
- Johannes Kieckbusch. „Ermutigung für Klavier“. On: *C-Deformationen*, 2022 (Album).

- „Ermutigung“. On: *Zephyrus,* 2024, gpArts, 018, Germany (CD/Album).
- Bonaparte. „Ermutigung“. On: *Wolf Biermann: Re:imagined – Lieder für jetzt!,* 2024, Clouds Hill, Germany (CD/Album).

References

- Biermann, Wolf: *Ausführliche Vita von Wolf Biermann,* https://www.wolf-biermann.de/vita [14.09.2024].
- Biermann, Wolf: Ermutigung. In: *Der Kanon. Die Deutsche Literatur. Gedichte,* 7: Erich Fried bis Durs Grünbein. Ed. by Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt: Insel 2005, 158–159.
- Biermann, Wolf: Ermutigung. In: *Mit Marx- und Engelszungen. Gedichte, Balladen, Lieder.* Berlin: Wagenbach 1968, 60–61.
- Biermann, Wolf: *Warte nicht auf bessre Zeiten! Die Autobiographie.* Berlin: Propyläen 2016.
- Biermann, Wolf: *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.
- Brecht, Bertolt: Gegen Verführung. In: *Bertolt Brecht. Werke Bd. 11: Gedichte I (Sammlungen 1981–1938).* by Werner Hecht u.a. Berlin und Weimar: Aufbau und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, 116.
- Götsch, Katharina: *Linke Liedermacher. Das politische Lied der sechziger und siebziger Jahre in Deutschland*. Innsbruck: Limbus 2007.
- Holler, Eckhard: The Folk and *Liedermacher* Scene in the Federal Republic in the 1970s and 1980s. In: *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Ed. by David Robb. Rochester, NY: Camden House 2007, 133–167.
- Hornig, Michael: *Die Liedermacher und das zeitkritische Lied der 60er Jahre.* Bochum, Univ. 1974.
- Kranz, Oliver: *Wolf Biermann – sein Leben in Liedern, Folge 1: Soldat Soldat* [05:56]. Podcast. Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) 2023. https://www.rbb-online.de/podcasts/biermann/episoden/biermann_ep_01.html [14.09.2024].
- Kranz, Oliver: *Wolf Biermann – sein Leben in Liedern, Folge 4: Ermutigung* [08:04]. Podcast. Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) 2023. https://www.rbb-online.de/podcasts/biermann/episoden/biermann_ep_04.html [14.09.2024].
- Lermen, Birgit und Matthias Loewen: Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen. Paderborn u.a.: Schöningh 1987, 354–358.
- Rosellini, Jay: *Wolf Biermann.* München: C.H. Beck 1992.
- Rothschild, Thomas: *23 Porträts.* Frankfurt/Main: Fischer 1980, 26–35.

- Lermen, Birgit und Matthias Loewen: Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen. Paderborn u.a.: Schöningh 1987, 354–358.

Links

- www.wolf-biermann.de [09.04.2025].

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Ermutigung (Du, lass dich nicht verhärten) (Wolf Biermann)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/ermutigung-du-lass-dich-nicht-verhärten, 04/2025.

Print

Michel Conte / Isabelle Pierre **1971**

Évangéline

ÉVANGÉLINE ist ein kanadisches Chanson, welches Akadien, das ehemalige französische Kolonialgebiet in Nordamerika, besingt, das insbesondere im frankophonen Teil Kanadas zu einem mythischen Ort geworden ist, analog zum griechischen Arkadien, von dem es vermutlich seinen Namen hat.

I. Entstehungsgeschichte

1971 schrieb Michel Conte, ein nach Québec ausgewanderter französischer Choreograph und Komponist, das von Isabelle Pierre intonierte Chanson, das den akadischen Mythos schlechthin aufgreift, wie er in der Lyrik 1847 seinen Ausdruck durch Henry Wadsworth Longfellows berühmtes episches Gedicht *Evangeline, A Ttale of Acadia*, ein wahrer Bestseller seiner Zeit, fand. Dabei baut das Chanson von Michel Conte auf dem an die Übersetzung des Epos durch Léon-Pamphile Le May (1865/1912) anschließenden Évangéline-Kult im frankophonen Nordamerika auf, der als akadischer Nationalmythos gelten kann und sich seit Mitte des 19.Jahrhunderts vielfältig verdichtet hat (siehe Kolboom 2005: 167ff. bzw. 204ff.).

II. Kontext

Das Chanson auf die unglückliche Jungfrau schließt an ähnliche Verarbeitungen des tragischen Stoffes aus dem akadischen Grand Dérangement an, z.B. von André-Thaddée Bourque 1910. Michel Conte allerdings vereinnahmt für sich die Wiederentdeckung der Acadie im Bewusstsein Québecs und setzt dies auch in seinen weiteren Chansons um. Die Beliebtheit des Liedes “Évangéline” als heimliche Nationalhymne der Frankokanadier und -amerikaner bezeugt eine sehr breite Rezeptionsgeschichte und die obligatorische Aufführung bei einschlägigen Feiern und Jubiläen im Gedenken an die Historie des frankophonen Nordamerikas.

III. Analyse

Das sechsstrophige Chanson von Michel Conte ist eine geschichtserzählende Ballade, die ganz im Stile des ‚story telling’ diese moderne Form des mittelalterlichen Bänkelsangs fortführt. Entsprechend dem Grundprinzip der Ballade sind die Strophen identisch aufgebaut und kulminieren im wiederholten Refrain “Évangéline”, der der Tragik des Schicksals der jungen Akadierin Ausdruck verleiht. Nach den ersten fünf Strophen, die die Geschichte der Protagonistin wiedergeben, stellt eine Geleitstrophe, einem Epimythium den Bezug zur Lebenswelt und Allgemeingültigkeit der Aussagen her. Indem sowohl von Michel C[illegible], der dem Typus des beliebten Chansonniers der 1960er Jahre entspricht und stimmlich Jean-

Claude Pascal ähnelt, als auch von Isabelle Pierre, die sehr dramatisch akzentuiert singt, das Hauptaugenmerk auf die Geschichte gelegt wird, dient die Instrumentierung (Gitarre) vor allem der Dramatisierung. Die deutlich theatralischeren und emotional aufgeladenen Versionen im nationalrepräsentativen Kontext, etwa von Marie-Jo Thiero anlässlich der Gedenkfeier in Québec 2005 arbeiten hingegen mit Klavier und Chor.

ÉVANGÉLINE beginnt mit der romantischen Grundstimmung eines klaren, sonntäglichen herbstlichen Nachthimmels (“Les étoiles étaient dans le ciel”) und der Idealität einer erfüllten Liebe. Das Ich spricht zur Protagonistin Évangéline und evoziert mit ihr zusammen deren Glück mit Gabriel (“Toi dans les bras de Gabriel”). Deren gemeinsame Hochzeit steht unmittelbar bevor (“Tu allais te marier”) und nichts scheint das Glück zu trüben. Während die erste Strophe somit Naturvollkommenheit, Gottvertrauen und Idylle aufbaut, erfolgt der Bruch mit dem Auftakt der zweiten Strophe recht abrupt: “Mais les Anglais sont arrivés”.

Die Ankunft der Engländer verortet die Geschichte an dem neuralgischen Zeitpunkt der akadischen Vergangenheit im Jahr 1755. Im Konflikt mit den Franzosen ließen die Engländer in Nordamerika mehr als zehntausend Akadier zusammentreiben, verschiffen und irgendwo in Kanada verstreuen, wobei wohl fast ein Drittel diese Aktion nicht überlebte (vgl. Kolboom/Mann 2005: XXI). Genau diesen (historisch nicht ganz unumstrittenen) Vorgang beschreibt das Gedicht detailliert: Die Männer werden in die Kirche gesperrt, die Frauen und Kinder werden am Hafen versammelt. Schließlich wird Gabriel – hier kehrt die Perspektive zurück zur Geschichte der Protagonistin Évangéline – auf ein Segelboot verladen – “Sans un adieu, sans un sourire”. Der Schock ist so groß, dass der Geliebten selbst der Trost im Gebet versagt bleibt.

Die Folgestrophe schildert die weitere Lebens- und Leidensgeschichte Évangélines, bestimmt durch die jahrzehntelange ergebnislose Suche nach ihrem Geliebten (“À travers toute l’Amérique”). Ihr ganzes unstetes Leben wird nur noch von den Gedanken an die verlorene Liebe geleitet: “Il était toutes tes pensées”. Den Alltag, so erfahren wir in der vierten Strophe, bestimmt ihre Ablenkung versprechende Aufopferung für ihre Mitmenschen, für “Ceux qui souffraient plus que toi-même”, die Évangéline als altruistisch, treu und herzensgut ausweist. Eines Sonntagmorgens glaubt sie, deren Gedanken immer noch nur von Gabriel gelenkt werden, die Glocken ihres Dorfes wieder zu hören und begreift, dass ihr Leiden nun ein Ende hat. Vor ihr, so die fünfte Strophe, liegt in einem Krankenbett ein Sterbender. Es ist wohl der lang vermisste Gabriel, der schließlich in ihren Armen stirbt.

Im Geleitteil der Ballade wird die epische Wendung des Erzählers hin zum Allgemeinen und zur Bedeutung der Heimat ausgedrückt: “Il existe encore aujourd’hui / Des gens qui vivent dans ton pays”. In der Heimat erinnert man sich auch noch heute an einen: Évangéline kann sich ihres Andenkens sicher sei. Die Erinnerung verharrt in den Weiten des Ozeans, in Wind und Wald. Évangéline ist im kulturellen Gedächtnis verankert, über Akadien hinaus, als Symbol für “tous ceux Qui, malgré qu’ils soient malheureux, Croient en l’amour et qui espèrent”. Das Lied endet mit der mehrfachen Wiederholung des Namens von Évangéline, der als solcher bereits zum Symbol der Tragik und der Hoffnung zugleich geworden ist.

och recht schlichte Schwarz-Weiß-Malerei und die konkrete räumlich-zeitliche Verortung der

Eposvorlage wird also gekonnt durch die Verallgemeinerung getilgt, schon ersichtlich in der Streichung der sprechenden Nachnamen Évangéline Bellefontaine und Gabriel Lajeunesse. Die langen Jahre der Suche führen erst im hohen Alter, als sie sich schließlich in Philadelphia niederlässt und in der Armenfürsorge tätig wird, zum Erfolg: Gabriel, todkrank, erliegt in ihren Armen einer Epidemie. Die Tragik allerdings erhält einen nationalen Stolz zur Seite bzw. ein trotziges Pathos: Gefühle, Erinnerung und der stille Triumph des Sentimentalen vor dem Tode stärken das Selbstbewusstsein der Acadie, die sich im Mythos der Évangéline ein wichtiges Versatzstück der Hobsbawmschen “Invention of tradition” gefunden hat. Die Popularität ergibt sich somit als kongeniales Zusammenspiel eines pathosreichen Inhalts mit einer musikalisch ansprechenden Umsetzung.

IV. Rezeption

ÉVANGÉLINE ist eines der meistinterpretiertesten französischen Chansons in Nordamerika. Die erste Fassung wurde von Isabelle Pierre aufgenommen und später vom Komponisten und Texter Michel Conte selbst gesunden. Die bekanntesten Cover-Versionen stammen von Marie-Jo Thério, Rosemarie Landry, Lyne Lapierre, Annie Blanchard, Isabelle Roy, Marie Williams, Carolyne Jomphe oder Les Muses.

Dass ÉVANGÉLINE bis heute als nationaler Mythos fungieren kann, ist durchaus (auch) auf die Popularität des Chansons zurückzuführen. Denkmäler finden sich etwa in Grand-Pré / Nova Scotia sowie in St. Martinville / Louisiana. Musikalisch wird das Thema “Évangéline” auch im anglophonen Raum v.a. durch Emmylou Harris und Robbie Robertson/The Band (Film: *The Last Waltz 1977*) und in anderen Versuchen der Kreation heimlicher frankokanadischer Nationalhymnen wie in “O Evangeline” (Emmylou Harris 2003) wieder aufgegriffen. 1998 entstand ein Musical. 2006 ist das Lied in der Version von Michel Conte und gesungen von Annie Blanchard erneut als das beste des Jahres in Québec mit dem ADISQ Award ausgezeichnet und damit als Evergreen kanonisiert worden.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Vocals: Isabelle Pierre (Michel Conte)
Arrangement: Marc Fortier, Stéphane Venne
Autor: Michel Conte
Label: Barclay
Aufnahme: 1971
Spieldauer: 5:05

Recordings

- Isabelle Pierre. “Évangéline”, *Heureuse*, 1971, Barcley, 80089, Canada (Vinyl, LP, Album).
- Michel Conte.”Évangéline”, *Comme un grand cri d’amour*, 1998, Éditions Guzzi, EG998-4, Canada.

Covers

- Rosemarie Landry: *Chansons d’Acadie et de France*, 1983, Fanfare, DFL-6005 Canda (LP).
- Isabelle Roy: *Pays de Barbarie*, 1999/2000, Distribution Plages, BSCD 2579.
- Marie Williams: *Tout un monde*, 2001, MJ Musique, B000065GZX.
- Les Muses: *Plus grand que les mots*, 2003, Blue Sky Media, Canada, Bbc001 (CD).
- Marie-Jo Thério. “Evangeline”, *Les matins habitables*, 2005, GSI Musique, GSIC-895, Canada (CD/Album).
- Annie Blanchard. “Évangéline”, *Sur l’autre rive*, 2007, Musicor, MQMCD2384, Canada (CD/Album).
- Caroline Jomphe: *De l’Acadie à la Côte-Nord*, 2008, Productions Acadie Max, B001T4JW46.

References

- Conte, Michel: *Évangéline, ou, L’amour en exil : chansons et récits.* Montréal: Éditions VLB 2007.
- Kolboom, Ingo/Mann, Robert: *Akadien: ein französischer Traum in Amerika. Vier Jahrhunderte Geschichte und Literatur der Akadier.* Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren/ Synchron Publishers 2005.
- McKay, Ian / Robin Bates: *In the Province of History: The Making of the Public Past in Twentieth-Century Nova Scotia.* McGill-Queen’s University Press 2010.

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “Évangéline (Michel Conte / Isabelle Pierre)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/evangeline, 11/2013 [revised 03/2014].

Print

The Police **1983**

Every Breath You Take

Der Song EVERY BREATH YOU TAKE wurde kurz vor der Auflösung der Band The Police von dem Bassisten und Lead-Sänger Sting komponiert. Aufgrund der zahlreichen Deutungen des Titels als Liebeslied gehört er wohl zu den am häufigsten fehlinterpretierten Songs aller Zeiten. Tatsächlich handelt der Text von der Obsession eines unglücklich Liebenden.

I. Entstehungsgeschichte

EVERY BREATH YOU TAKE erschien als siebter Titel auf dem fünften und letzten Studioalbum *Synchronicity*, das von The Police zwischen Dezember 1982 und Februar 1983 in den AIR-Studios auf der karibischen Insel Montserrat aufgenommen und produziert wurde. Sting, der Sänger und Bassist der Band, komponierte den Song im Dezember 1982. Einem Interview zufolge setzte er sich nach einem Traum mitten in der Nacht ans Klavier und schrieb den Song innerhalb einer halben Stunde. Im Gegensatz zu den anderen Stücken des Albums, die jeweils innerhalb eines Tages aufgenommen wurden, dauerte der Aufnahmeprozess von EVERY BREATH YOU TAKE jedoch eine ganze Woche (vgl. Buskin 2004).

Erste Entwürfe und eine Demoversion, in der Sting sich nur an einer Hammondorgel begleitete, waren im Londoner Studio Utopia entstanden. Im Studio Morin Heights in der kanadischen Provinz Québec fand schließlich die Endabmischung statt.

Produziert wurde der Titel von The Police selbst und Hugh Padgham, mit dem die Band schon 1981 am Album *Ghost in the Machine* zusammengearbeitet hatte. Veröffentlicht wurde zunächst die Single am 20. Mai 1983; am 1. Juni des gleichen Jahres folgte das Album *Synchronicity*, beide unter dem Label A&M.

Während der Aufnahmen für das Album kam es immer wieder zu Auseinandersetzungen zwischen den Musikern. Sting, der die meisten Songs des Albums komponiert hatte, akzeptierte in keiner Weise Veränderungsvorschläge der anderen beiden Bandmitglieder Andy Summers (Gitarre) und Stewart Copeland (Schlagzeug). Vor allem die Unstimmigkeiten zwischen ihm und Copeland waren so stark, dass Padgham sich gezwungen fühlte einzuschreiten (vgl. ebd.). Nach diesem Album und der dazugehörigen Tour beendete Sting die Zusammenarbeit mit der Band und produzierte von 1984 bis 1985 sein erstes Solo-Album *The Dream Of The Blue Turtles*. 1986 löste sich die Band offiziell auf und alle drei Musiker konzentrierten sich von da an auf ihre Solokarrieren (vgl. Schmidt-Joos/Kampmann 2009: 1361).

II. Kontext

. ›ordon Summer alias Sting immer mehr Berühmtheit erlangte, war der wachsende Erfolg der

Auslöser für Probleme zwischen ihm und seiner damaligen Ehefrau Frances Tomelty. Der musikalische Durchbruch führte 1982 schließlich zur endgültigen Trennung, und Sting reiste, um Abstand zu gewinnen, im selben Jahr nach Jamaika. Dort entstand seine Komposition EVERY BREATH YOU TAKE, in der Sting über seine Gefühle und das Ende seiner Beziehung singt. Der Song handelt von der zwanghaften Kontrolle und Überwachung des Partners. Obwohl der Begriff nicht fällt, offenbart der Text die Perspektive eines Stalkers und seiner Obsession, die ihn zur vollkommenen Observation des geliebten Menschen antreibt (vgl. Bruder 2006: 16). Frances Tomelty äußerte sich nur kurz über den Song und erwähnte gegenüber der Presse, wie geschmacklos sie dieses Thema fände. Infolgedessen war es für Sting sehr überraschend, als die überwiegende Mehrzahl der Hörer den Titel positiv interpretierte, ihn für ein Liebeslied hielt und er sogar zu einem beliebten Titel für Hochzeitsfeiern wurde (vgl. ebd.). Zurückführen lässt sich dieser Irrtum sowohl auf den Text als auch auf die Musik: Die Worte lassen sich auf den ersten Blick als Ausdruck liebevoller Verbundenheit deuten, und auch die Musik zwingt dem Hörer kein düsteres Bild auf. EVERY BREATH YOU TAKE wird von verschiedenen Musikzeitschriften und Internetforen (u.a. Rolling Stone Magazine) zu den am meisten missverstandenen Songs aller Zeiten gezählt (vgl. ebd.).

Für das dazugehörige Musikvideo, bei dem Kevin Godley und Lol Creme Regie führten, wurde die Band in einer Halle mit zu Beginn abgedunkelten deckenhohen Fenstern in Szene gesetzt, wobei Sting mit seinem Kontrabass deutlich im Mittelpunkt steht. Um die finstre Aussage des Songs zu unterstreichen, wurde in schwarzweiß gedreht.

III. Analyse

Der Song EVERY BREATH YOU TAKE, der in Ab-Dur und einem 4/4 Takt komponiert wurde, beginnt mit einem achttaktigen Intro und den Akkorden Ab | Fm | Db – Eb | Ab |. Bei all diesen Akkorden wurde eine große None hinzugefügt, die dem Song seine charakteristische Harmonik gibt. Die drei überwiegend beteiligten Instrumente Gitarre, Bass und Schlagzeug setzen gemeinsam ein, wobei der durchgehende Achtelrhythmus im Bass und die Umspielungen der Gitarre besonders prägnant sind und in den folgenden Strophen beibehalten werden. Bei EVERY BREATH YOU TAKE handelt es sich um eine Variante der American Song Form AABA. Die genaue Grundstruktur des Songs ist AABA – C – AABA.

Im letzten Takt des Intros wird mit dem Auftakt der Gesangsstimme in die ersten beiden A-Teile eingeleitet. Bis auf einen Unterschied in den letzten zwei Takten (F-Moll statt Ab-Dur) haben die A-Teile die gleiche Akkordstruktur wie das Intro. Lediglich wenn in den darauffolgenden B-Part übergegangen wird, erklingt der Akkord Ab-Dur in den letzten beiden Takten.

Ab Minute 00:49 beginnt der achttaktige B-Part, welcher auf der Subdominante Db-Dur einsetzt und, bis auf die hinzugefügte Doppeldominante Bb7, auf die Grundharmonien von Ab-Dur zurückgreift. Durch den Einsatz des Keyboards, welches nachträglich von Andy Summers eingespielt wurde, ist an dieser Stelle eine kleine dynamische Steigerung hörbar.

Nach dem darauf folgenden dritten A-Teil schließt sich bei 01:22 ein zehntaktiger Mittelteil (C-Part) an, er den Höhepunkt des Songs beginnen lässt und in dem sich die Akkorde E- und F#-Dur zweitaktig chseln. Dieser Akkordwechsel wird mit Hilfe des Schlagzeugers zusätzlich jedes Mal erneut betont.

Die folgenden zwei A-Teile bilden einen Instrumentalpart, in dem auf den Zählzeiten zwei und vier die Akkorde zusätzlich vom Keyboard unterstützt werden. Außerdem ist ab Minute 02:00 ein leiser Background-Gesang von Sting zu hören.

Im Anschluss startet der zweite B-Part mit einer hinzugefügten zweiten Gitarren-Stimme. Obwohl die Gitarre nur einen einzigen Ton stetig repetiert, wird die musikalische Energie auf diese Weise erhöht und der B-Part setzt sich infolgedessen vom vorherigen ab.

Der folgende letzte A-Part unterscheidet sich aufgrund einer Wiederholung der letzten vier Takte und einer Erweiterung durch zwei zusätzliche Takte mit den Harmonien Em und D7sus von den vorangegangen Abschnitten.

Ab 03:00 beginnt das achttaktige Outro, welches auf den Gebrauch der Dominante Eb-Dur verzichtet und anstatt dessen auf den Harmoniewechsel Ab | Fm | Db zurückgreift. Über die Instrumentalbegleitung und einen ebenfalls von ihm stammenden Backgroundgesang singt Sting die immer wiederkehrenden Worte “I’ll be watching you”. Die acht Takte des Outros werden mehrfach wiederholt, wobei sich nur noch der Text der Hintergrundstimmen verändert und der Song langsam ausgeblendet wird.

IV. Rezeption

1983 wurde EVERY BREATH YOU TAKE zum erfolgreichsten Song des Jahres. Der Titel erreichte am 4. Juni 1983 die amerikanischen US-Charts und hielt sich über acht Wochen auf Platz 1. In Großbritannien wurde er ebenfalls zu einem Nummer-Eins-Hit und blieb elf Wochen an der Spitze. Obwohl EVERY BREATH YOU TAKE in Deutschland nur den achten Platz erreichte, konnte er hier 19 Wochen überdauern.

Bei den ersten *MTV Video Music Awards* 1983 gewann das Video den Preis für die beste Photographie. Ein Jahr später bei den *Grammy Awards* wurde der Song in den Kategorien “Song of the Year” und “Best Pop Performance by Duo or Group with Vocal” ausgezeichnet. EVERY BREATH YOU TAKE war u.a. neben “Beat It” von Michael Jackson und “All Night Long” von Lionel Richie ebenfalls in der Kategorie “Record of the Year” nominiert, allerdings ging dieser Preis an Michael Jackson (vgl. Schmidt-Joos; Kampmann 2009: 1361). Das Musikmagazin *Rolling Stone* platzierte den Song in “500 Greatest Songs of All Time” auf Platz 84. Neben den Auszeichnungen für die Komposition erhielt auch das Musikvideo von den amerikanischen Musik-TV-Sendern *MTV* und *VH1* viel Anerkennung und Lob. So erhielt der Kameramann Daniel Pearl seinen ersten *MTV Cinematography Award* für seine Arbeit an dem Song.

Der amerikanische Rapper Sean Combs, besser bekannt als Puff Daddy, sampelte EVERY BREATH YOU TAKE in seinem Song “I’ll Be Missing You”. Sting erfuhr erst zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von dieser Verwendung und bekam alle Rechte zugesprochen. “I’ll Be Missing You” schaffte es 1997 in die US-Charts und hielt sich wie das Original für mehrere Wochen auf Platz 1 (vgl. Sting 2010: 135).

Noch im gleichen Jahr der Veröffentlichung von EVERY BREATH YOU TAKE entstand das erste Cover [illegible]ongs von der US-amerikanischen Band Mason Dixon. Es folgten weitere Coverversionen u.a. vom [illegible]on Symphony Orchestra und von Jack Jones. 1992 nahm Sting den Song in sein Live-Repertoire auf

und verwendete ihn in seinem Live-Album *…All This Time*.

1999 fand der Titel auf dem Soundtrack des Filmes *Runaway Bride* mit Julia Roberts Verwendung; 2001 spielte Sting ihn in einer Folge der US-amerikanischen Sitcom *Ally McBeal*.

Am 7. August 2008 gaben die seit 2007 wiedervereinigten The Police in New York City ihr letztes Konzert und beendeten mit EVERY BREATH YOU TAKE als letztem Titel der Tour auch ihre Zusammenarbeit (vgl. Schmidt-Joos/Kampmann 2009: 1362).

LUKAS KARSTEN

Credits

Vocals: Sting
Guitar: Andy Summers
Keyboards: Andy Summer
Bass: Sting
Drums: Stewart Copeland
Music/ Writer/ Songwriting: Sting
Producer: Hugh Padgham, The Police
Label: A&M
Recorded: Dezember 1982 – Februar 1983
Published: 1983
Length: 04:13 (Video-Version: 03:58)

Recordings

- Police, The. *Every Breath You Take*, 1983, A&M Records, 2542, US (Vinyl/7”-Single).
- Police, The. “Every Breath You Take”, *Synchronicity*, 1983, A&M Records, SP-3735, US (Vinyl/LP/Album).
- Police, The. “Every Breath You Take”, *Greatest Hits*, 1992, A&M Records, 540 030-2, UK (CD/Compilation).
- Sting. “Every Breath You Take”, *…All This Time*, 2001, A&M Records, 069 493 169-2, US (CD/Album).
- >Sting & Police, The. “Every Breath You Take”, *The Very Best Of Sting & The Police*, 2002, A&M Records, 069 493 252-2, US (CD).
- Sting. “Every Breath You Take”, *Live in Berlin*, 2010, Deutsche Grammophon, 275 3097, Europe (CD/Album/DVD).

Runaway Bride. Regie: Marshall, Garry. Drehbuch: Mc Gibbon, Josann; Parriott, Sara. Paramount ctures, 1999 (DVD).

Covers

- Mason Dixon. *“Every Breath You Take”*, 1983, Texas Records, TX-5502, US (Vinyl/7”-Single).
- Jack Jones. “Every Breath You Take”, *New Jack Swing*, 1997, Linn Records, AKD 078, UK (CD/Abum).
- Puff Daddy & Faith Evans. “I’ll Be Missing You”, *Tribute To The Notorious B.I.G.* (Various), 1997, Bad Boy Entertainment, 78612-79097-2, US (CD/Single).
- London Symphony Orchestra, The. “Every Breath You Take”, *The London Symphony Orchestra Performs The Music Of Sting*, 2007, Ark 21 Records, 186 810 094 2, UK (CD/Album).

References

- Bruder, Frank: *Pop-Splits Vol. 2: Legendäre Songs und ihre Geschichten*. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2006.
- Gable, Christopher: *The Words And Music Of Sting*. Westport Conn.: Praeger Publishers 2009.
- Schmidt-Joos, Siegfried; Kampmann, Wolf: *Rock-Lexikon 2*. Reinbek: Rowohlt-Taschenbuch-Verl. 2009.
- Sting; Allié, Manfred: *Die Songs*. Frankfurt am Main: Fischer 2010.

Links

- Buskin, Richard: *Classical Tracks: The Police’s “Every Breath You Take”.* URL: http://www.soundonsound.com/sos/mar04/articles/classictracks.htm, [16.10.2014].

About the Author

Lukas Karsten studies Musicology at the Hanover University of Music, Drama and Media. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiß.
All contributions by Lukas Karsten

Citation

Lukas Karsten: “Every Breath You Take (The Police)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/everybreathyoutake, 10/2014 [revised 02/2015].

Print

Radiohead **2000**

Everything in Its Right Place

EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE ist der Eröffnungstrack von Radioheads viertem Studioalbum *Kid A* und zählt zu den bekanntesten Werken der Band. Mit dem Song und seiner Abkehr von konventioneller Rockmusik vollzog sich ein klangästhetischer Wandel in der Bandgeschichte.

I. Entstehungsgeschichte

Zwischen Januar 1999 und April 2000 arbeiteten Radiohead an ihrem vierten Longplayer *Kid A*. Im Zuge dieser Arbeit entstand der Song EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE. Komponiert wurde der Titel vom Leadsänger der Band Thom Yorke: “I bought a piano for my house […]. And that was the first thing I wrote on it. And I’m such a shit piano player. I remember this Tom Waits quote from years ago, that what keeps him going as a songwriter is his complete ignorance of the instruments he’s using. So everything’s a novelty.” (Yorke in Fricke 2000). Dem zu dieser Zeit bei den Bandmitgliedern vorherrschenden Drang zur Neuerung blieb die Band bei der klanglichen Weiterverarbeitung von EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE treu. Besonders auffällig ist, dass beim Arrangement keine Gitarren zum Einsatz kamen, obwohl Radiohead zu diesem Zeitpunkt ihrer Karriere klar dem Gitarrenrock-Genre zugeschrieben wurden. Neben dem E-Piano und der durch Effekte manipulierten Stimme wurden bei EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE Synthesizer und Drumcomputer verwendet.

II. Kontext

Das Album *Kid A*, veröffentlicht im Jahr 2000, stellt einen Bruch in der klangästhetischen Ausrichtung der Band dar. Nach dem Erfolg von *OK Computer* und dem steigenden Druck fühlte sich Thom Yorke von der bisherigen künstlerischen Arbeitsweise eingeengt (vgl. ebd.). Der Fokus verschob sich auf die Aushebelung der gebräuchlichen popmusikalischen Parameter und auf das Experimentieren mit bisher wenig oder nicht verwendeten Instrumenten. Das Augenmerk verlagerte sich von melodischen und pop-formalen Strukturen auf rhythmische Patterns von verschwommenen und synthetischen Klangbildern. Dadurch rutschten die Gitarre und andere Konventionalitäten des Rockband-Instrumentariums in den Hintergrund. Stattdessen kamen Instrumente wie Synthesizer, Drumcomputer, Streich- und Blasinstrumente oder das Ondes Martenot (ein monophones elektronisches Musikinstrument) vermehrt zum Einsatz.

III. Analyse

Der Eröffnungstrack von *Kid A* offenbart EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE gleich von Beginn an den

ästhetischen Paradigmenwechsel, der das musikalische Schaffen der Band von nun an bestimmen sollte. Der Song kann dabei als exemplarisch für das verstärkte Abrücken Radioheads vom klassisch etablierten Rockinstrumentarium und für die klangliche Erweiterung durch elektronisch generierte Klangerzeugung und Verfremdungseffekte betrachtet werden.

In formaler Hinsicht folgt der Song dabei weitgehend einem konventionellen Verse-Chorus-Schema, wenngleich er auf die wesentlich seltenere Variante mit beginnendem Chorus und darauffolgendem Verse zurückgreift. Darüber hinaus erweckt die formale Struktur von EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE mit seiner Abfolge von Intro – Chorus – Verse – Chorus – Verse – Coda ungeachtet seiner formalen Untergliederung jedoch den Eindruck einer einzigen durchgehenden musikalischen Passage mit nahtlos ineinander übergehenden Teilpassagen, was nicht zuletzt dem geringen klanglichen und harmonischen Kontrast zwischen den einzelnen Formteilen geschuldet ist.

Nicht nur aus formaler Sicht weicht der Eröffnungstrack von bestehenden Konventionen des Rockgenres ab, auch das dem Song zugrunde liegende Metrum spiegelt diesen Bruch in besonderer Weise wider. Ein 10/4 Takt bildet die metrische Grundlage, über die sich die drei harmonischen Motive (über die Grundtöne C-Des-Es, F-C-Des-Es und Des-C-Es) des E-Pianos in abwechselnder Aneinanderreihung erstrecken. Das perkussive Element des Songs übernimmt in diesem Zusammenhang jedoch keine wesentliche Gliederungsfunktion, sondern beschränkt sich auf den durchgehenden Viertel-Puls-Rhythmus einer elektronisch generierten Bassdrum, die sich in einem zeitlich ausgedehnten Intro unmerklich unter das harmonische Gerüst des dominierenden E-Pianos zu schieben beginnt.

Über diese musikalisch-rhythmische Basis erhebt sich in starker klanglicher Verfremdung das elektronische Stimmengemurmel Thom Yorkes. Dieses ästhetisch zentrale Songelement einer instrumental verwendeten Gesangsstimme beschreibt der Sänger mit folgenden Worten: “[I] got really into the idea of my voice being another one of the instruments, rather than this precious, focus thing all the time” (Hansen 2005: 124). Erst mit Beginn des Chorus wandelt sich Yorkes Stimme wieder in das gewohnt melodiehafte Gestaltungselement, während er in kurzen Abständen die Textzeile “Everything in its right place” zu repetieren beginnt. Mit dem erneut hinzukommenden elektronisch-instrumentalen Stimmklang beginnen die einzelnen vokalen Elemente schließlich zu einem ästhetischen Ganzen zu verschmelzen, das einem gesanglichen Mantra gleichkommt und sich harmonisch in den Gesamtklang einfügt, ohne Gefahr zu laufen, zu sehr in den Vordergrund zu treten. Abgelöst werden diese beiden Chorus-Passagen von den jeweils darauffolgenden Verse-Abschnitten, denen die Textzeilen “Yesterday I woke up sucking a lemon” und “There are two colors in my head. What was that you tried to say” zugrunde liegen. In einer mehr als einminütigen Coda erklingt schließlich eine motivisch wie klanglich abgewandelte Form des E-Piano-Patterns, während vereinzelt stark verzerrte vokale Elemente in der Weite des akustischen Raumes verschwimmen.

IV. Rezeption

Wenngleich Radioheads musikalischer Wandlungsprozess mit der Veröffentlichung von *Kid A* die ungen mancher Fans und Musikkritiker enttäuscht haben mag, so lässt sich der grundlegende Tenor in der Rezeption des Albums als überwiegend positiv beschreiben. Zahlreiche Musikmagazine

würdigten die künstlerische Relevanz der neuen Platte; nicht wenige, darunter auch einflussreiche Publikationen wie *Spin*, *NME*, *Times*, *Pitchfork* oder *Wire,* erklärten es gleichermaßen zu einem der besten Alben des Jahres 2000. Ungeachtet einiger weniger Stimmen, die dem Album einen Mangel an Eingängigkeit und Songhaftigkeit attestierten, eroberte *Kid A* die Spitzenposition unzähliger nationaler Charts, darunter auch jene in Großbritannien und den USA. Darüber hinaus sollte die musikalische Neuerfindung Radioheads auch mit international renommierten Preisen, unter ihnen eine Grammy Award Nominierung für das Album of the Year und ein Grammy Award für das Best Alternative Music Album, ausgezeichnet werden.

Neben Titeln wie “Idioteque” und “Motion Picture Soundtrack” ist EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE einer der am stärksten rezipierten Songs des Albums. Dies schlägt sich beispielsweise in der Verwendung des Titels als Soundtrack in Filmen wie *Vanilla Sky*, *Veronika Decides to Die* und in Serien wie *Nip/Tuck*, vor allem aber in den zahlreichen musikalischen Bearbeitungen, Coverversionen und Remixes des Songs nieder. Ein bemerkenswert hoher Anteil an musikalischen Bearbeitungen von EVERYTHING IN ITS RIGHT PLACE lässt sich dabei vor allem im Bereich des Jazz und der sogenannten Klassischen Musik verorten. Hier sind es insbesondere die charakteristischen Interpretationen Brad Mehldaus, Michael Wolfs und Christopher O’Rileys, die sich durch einen nennenswerten Bekanntheitsgrad auszeichnen. Aber auch Künstler wie Osunlade oder der englische Produzent elektronischer Musik SBTRKT arbeiteten sich an dem Titel mit eigenen Coverversionen und Remixes ab. Nicht zuletzt zollte mit Steve Reich auch einer der Hauptvertreter der amerikanischen Minimal Music dem Song Tribut, indem er ihn neben einem weiteren Song Radioheads (“Jigsaw Falling into Place”) zur kompositorischen Ausgangsbasis seines Werkes *Radio Rewrite* erklärte.

DANIEL HOCHREITER und DANIEL KRANAWITTER

Credits

Gesang, Keyboard, Synthesizer: Thom Yorke
Sampling, Programming: Jonny Greenwood
Programming: Phillip Selway
Produktion: Nigel Godrich, Radiohead
Veröffentlichung: 2. Oktober 2000
Länge: 4:11

Recordings

- Radiohead. “Everything in Its Right Place”. On: *Kid A*, 2000, Parlophone, 7243 5 27753 2 3, Europe ℃D/Album).
  .adiohead. “Everything in Its Right Place”. On: *The Best of*, 2008, Parlophone, 50999 227588 2 8,

Europe (2xCD/Compilation).
- Radiohead. “Everything in Its Right Place”. On: *Music from Vanilla Sky*, 2001, Reprise Records, 9362-48109-2, Europe (CD/Compilation).

References

- Fricke, David: People of the Year. Thom Yorke of Radiohead. In: *Rolling Stone*, 14 December 2000. URL: http://www.rollingstone.com/music/news/people-of-the-year-thom-yorke-of-radiohead-20001214 [04.04.2017].
- Hansen, Mark B. N.: Deforming Rock: Radiohead’s Plunge into the Sonic Continuum. In: *The Music and Art of Radiohead* (= Ashgate Popular and Folk Music Series). Ed. by Joseph Tate. Farnham: Ashgate 2005, 118-138.
- Randall, Mac: *Exit Music – Die Radiohead Story*. Berlin: Bosworth Music 2006.
- Moore, Allan F.: *Song Means – Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate 2012.
- Letts, Marianne Tatom: *Radiohead and the Resistant Concept Album*. *How to Disappear Completely* (= Profiles in Popular Music). Bloomington: University Press 2010.
- Lin, Marvin: *Radiohead’s Kid A (33 1/3)*. New York: Bloomsbury 2010.

Links

- en.wikipedia.org/wiki/Kid_A [22.01.2016].
- en.wikipedia.org/wiki/Everything_in_Its_Right_Place [22.01.2016].
- en.wikipedia.org/wiki/Radiohead_discorgraphy [22.01.2016].
- www.greenplastic.com/coldstorage/articles/edsdiary/index.php [22.01.2016].
- www.popmatters.com/special/section/all-things-reconsidered-the-10th-anniversary-of-radioheads-kid-a/ [22.01.2016].
- radiohead1.tripod.com/songs/album/everything [22.01.2016].

About the Authors

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Daniel Hochreiter

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Daniel Kranawitter

ɔn

Daniel Hochreiter and Daniel Kranawitter: “Everything in Its Right Place (Radiohead)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/everythinginitsrightplace, 04/2017.

Print

Gorillaz **2005**

Feel Good Inc.

Mit sieben Millionen verkauften Platten ihres gleichnamigen Debutalbums gelten die Gorillaz als weltweit erfolgreichste virtuelle Band. Das 2005 erschienene zweite Album *Demon Days* verzeichnete mit der ersten Singleauskopplung FEEL GOOD INC., neben etlichen Auszeichnungen, ihren bisher größten Charterfolg. Hinter der “Cartoon-Supergroup” (Grether 2001) verbergen sich Damon Albarn und Jamie Hewlett sowie zahlreiche Gastmusiker.

I. Entstehungsgeschichte

FEEL GOOD INC. stammt vom zweiten Studioalbum *Demon Days* der im Jahr 1997 von Blur-Frontmann Damon Albarn und Tank-Girl Zeichner Jamie Hewlett gegründeten Band Gorillaz. Der Song ist der sechste Track auf dem Album und wurde in den eigenen Kong-Studios im englischen Sussex aufgenommen (vgl. Tigchelaar 2005). Neben verschiedenen Versionen, u. a. “Noodles-Demo” oder “Stanton Warriors Remix” auf dem Album *D-Sides*, bezieht sich der vorliegende Artikel auf den Song vom o. g. Album *Demon Days*. Als Produzent wurde Danger Mouse (Brian Burton) engagiert (vgl. Montgomery 2006). FEEL GOOD INC. ist in Folge hoher Internetdownloads als erste Singleauskopplung am 9. Mai 2005 veröffentlicht worden (vgl. Richardson 2011: 228 sowie Grether 2001). Nach der Veröffentlichung der Single wurde der Song zur Bewerbung der Apple-Angebote iPod und iTunes verwendet (vgl. Paoletta/Brandle 2005: 6).

Jamie Hewlett ist Zeichner der an den japanischen Anime angelehnten “Comicmusiker” (N.N. 2001), welche jeweils eigene Charakterzüge und detaillierte Biographien aufweisen. Sänger und Pianist Stuart Pot, kurz 2D, Bassist Murdoc Faust Niccals, Gitarristin Noodle und Schlagzeuger und Rapper Russel Hobbs bilden dabei die Kernbesetzung der Gorillaz. Hinter den einzelnen Figuren verbergen sich keine festen, sondern immer wieder wechselnde Musiker. 2Ds Stimme wird jedoch vorwiegend von Damon Albarn verliehen (vgl. Richardson 2011: 210). Für das Album *Demon Days*haben die Gorillaz mit Musikern und Künstlern wie Ike Turner, Dennis Hopper, Neneh Cherry und De La Soul zusammengearbeitet. Letztere sind bei FEEL GOOD INC. im Sprechgesang-Teil zu hören bzw. im Musikvideo zu sehen.

Bei Live-Auftritten sieht der Zuschauer die Band entweder als aufwändiges Visual auf eine Leinwand projiziert, während die Musiker live hinter einer Leinwand spielen, oder sie erscheinen als Hologramme, wie z. B. bei den MTV EMA Awards 2005 (vgl. Richardson 2011: 226). Musikvideos, Videos oder Interviews im Internet dienen als Kommunikationsrohr und Inszenierungsmittel, durch das die Charaktereigenschaften der einzelnen Bandmitglieder sichtbar werden.

Die Produktion von FEEL GOOD INC. sei laut Albarn und Danger Mouse weniger systematisch als vielmehr “very instinctive” (Montgomery 2006) erfolgt: “It was sort of a no-brainer: We were just trying out, and the whole project kind of handled itself. We were just kind of making sure it was going to [illegible] right fit, because I had just done *The Grey Album* and that wasn’t anything like making the Gorillaz

album. Nothing I had done really prepared me for doing this." (ebd.).

II. Kontext

Die Gründung der Band Gorillaz erfolgte als Reaktion auf die mit Castingshows und Realitysoaps durchzogene Popindustrie bzw. TV-Landschaft. Mit den Gorillaz verfolgen Albarn und Hewlett eine Art Gegenentwurf zum "manufactured pop" (Richardson 2011: 203), indem sie sich als physisch reale Künstler aus der Öffentlichkeit zurückziehen und damit einem "cult of personality" (ebd.) bzw. "pop stardom" (ebd.), den beispielsweise *Pop Idol* oder *American Idol* postulieren, ausweichen (vgl. Grether 2001 sowie Stitch 2001). Gleichzeitig werden Auswüchse solcher TV-Formate aufgegriffen und in überzeichneter Weise widergespiegelt (siehe z. B. Murdoc bei MTV Cribs): "Interviews and other promotional paraphernalia tell of the band's wish to resist pop commodification by denying access to the real musicians while exaggeration traits associated with pop stardom." (Richardson 2011: 203).

III. Analyse

Wie auf dem ersten Album *Gorillaz* treffen auch bei *Demon Days* Damon Albarn's "song-form elements" auf "dance, rap and remix elements" (ebd.: 226) verschiedener Gastmusiker. Für FEEL GOOD INC. steuerte das Hip Hop-Trio De La Soul den Sprechgesang bei. Der Song weist einen Stilmix aus Hip Hop, Elektronik und Pop/Rock auf. Seine Dauer beträgt 3:41 Minuten; er steht im 4/4-Takt und sein Tempo liegt bei 139 bpm.

FEEL GOOD INC. beginnt mit einem Intro gefolgt von einer Strophe und dem Refrain. Anschließend folgt der erste von insgesamt zwei Sprechgesangs-Teilen, der in das Thema des Intros leitet, welches wiederum zur Bridge führt. Es folgt der Refrain, anknüpfend der zweite Rap-Part, der im Outro ausklingt. Der Beginn des Intros ist durch anfängliches Gelächter gekennzeichnet, das bei 0:05 durch den zweisilbigen Ausdruck "feel good", welcher in einer absteigenden großen Sekunde von 2D bzw. Albarn gesungen wird, und durch das gleichzeitige Einsetzen der Hauptinstrumente Gitarre, Bass und Schlagzeug abgelöst wird. Der Bassriff basiert auf der Akkordfolge Esm / Bm / Asm / Bm. Das Thema des Intros wird sowohl nach dem ersten Rap-Part als auch am Schluss wieder aufgegriffen, hier jedoch mit einem verstärkten, hysterischer klingenden und sich über die ganze Länge des Themas streckenden Lachen. Insgesamt erklingt der mechanisch und nüchtern vorgetragene Ausdruck "feel good" im ganzen Song 21 Mal (vgl. ebd.: 231).

In der ersten Strophe spricht 2D den Songtext durch ein Megaphon, dessen Signal durch einen Hochpassfilter geleitet wird, welcher die Höhen verstärkt und die Stimme zugleich verzerrt (vgl. ebd.: 233). Im Refrain hingegen klingt die Stimme ohne Megaphon natürlicher, wobei auch hier Höhen betont werden. Die Melodie des Refrains zeigt eine aufsteigende Bewegung in Sekunden, einen Sprung von einer reinen Quarte, um mit einem Quartsprung zurück anschließend in Sekundabständen wieder abzusteigen. In den ersten acht Takten des Refrains sind vordergründig akustische Gitarren mit der Akkordfolge Esm / Bm / Bm zu hören, anschließend setzt das Schlagzeug mit dem Beat wieder ein. Der Rap in der zweiten

und dritten Strophe wird vom Thema des Intros begleitet und wirkt im Gegensatz zum Gesang im Refrain sehr energiegeladen. Die Bridge (ab 2:19) umfasst 12 Takte: Vier Takte lang wird durch Synthesizer eine Klangfolge erzeugt, die ab Takt fünf durch die Gitarre aufgegriffen wird, welche erneut die Akkorde der Dis-Moll-Kadenz spielt und in den Refrain einleitet.

Das aus CGI (Computer Generated Imagery), Realfilm und Animation bestehende Musikvideo zeigt zum einen die Band Gorillaz beim Performen des Songs, zum anderen weist es eine narrative Ebene auf, welche sich aber immer wieder mit der performativen Ebene überschneidet. Darüber hinaus spiegelt die Bildebene stellenweise den Text wider (vgl. ebd.: 229). Zu Beginn des Videos führt die Kamera über eine große Stadt, Sirenen und Verkehrslärm sind zu vernehmen, hinauf über dunkle Wolken und zoomt zu einem industriellen Turm mit der Aufschrift *Feel Good Inc*. In diesem Turm befinden sich drei der Mitglieder der Gorillaz: 2D, Murdoc Niccals und Russel Hobbs “plus a whole host of liggers and burnouts” (ebd.). Das Intro setzt ein, 2D singt “feel good” mit einem teilnahmslosen Gesichtsausdruck, während Murdoc zwischen weiblichen Figuren liegend den Bassriff spielt. Russel spielt dabei Schlagzeug. In der ersten Strophe spricht 2D durch ein Megaphon. Am Ende steht er an einem Fenster und blickt hinauf zu einer in der Luft schwebenden, von Hayao Miyazakis *Castle in the Sky* inspirierten, hellerleuchteten Insel, auf der sich eine Windmühle befindet (vgl. ebd.: 228). Ab dieser Szene setzt der Refrain ein, dessen Text “Windmill, windmill for the land, turn forever hand in hand” mit der Videosequenz korrespondiert. Mit Einsetzen des Rap-Parts schwenkt die Kamera wieder zum Turm, in dem auf mehreren Monitoren De La Soul zu sehen sind, die 2D mit ihrem Rap und hysterischem Gelächter verspotten. In der Bridge wird wieder zur schwebenden Insel übergeleitet. Auf dieser befindet sich Noodle, dem Refrain entsprechend, Gitarre spielend. In einer Großaufnahme sind sowohl die Insel als auch der Turm in einem Bild zu sehen, was den Gegensatz dieser Welten verdeutlicht. Dunkle Wolken ziehen zum Schluss des Songs auf, durch die schwarze Helikopter zur Insel fliegen.

Das Video zeigt zwei unterschiedliche Szenerien, die einerseits vom Feel Good Inc.-Tower und andererseits von der schwebenden Insel repräsentiert werden. Auf der einen Seite verspricht das städtische, industrielle Leben, in dem sich die drei Bandmitglieder befinden, Vergnügen und Genuss sinnlicher Art. Dies scheint im Feel Good Inc.-Tower ausgelebt bzw. produziert zu werden. Murdoc scheint sich vor allem den körperlichen Freuden hinzugeben, während Russel seine Lebenssituation unkommentiert annimmt und man ihn lediglich Schlagzeug spielen sieht. 2D hingegen sieht diese sinnliche, hedonistische Welt vor sich auseinanderbrechen (“City’s breaking down on a camel’s back”). Man könnte dieser entkommen, wenn man gehen wollte. Die Einwohner, “they”, unternehmen aber keinen Versuch, da sie sich frei fühlen (“They just have to go ’cause they don’t know whack”; “You won’t get out the county, ’cause you’re bad and free”) und ihrem flüchtigen Lebensstil nachgehen (“You’ve got a new horizon it’s ephemeral style”). In dieser als hedonistisch dargestellten Gesellschaft liegt der Sinn des Lebens in körperlicher Lust und kurzfristigen Genüssen; eine Freiheit, die sich für 2D als falsch herausstellt. Das Bild der Feel Good Inc. steht für eine unüberwindbare Fassade einer (Unterhaltungs-)Industrie, hinter der in Wirklichkeit niemand richtig glücklich ist (“A melancholy town where we never smile”).

Durch das Megaphon sprechend klagt 2D diesen Zustand an und wartet zugleich auf eine Wende, die derung bringen soll (“And all I wanna hear is the message beep”), weil er in dem Turm keine Ruhe mehr finden kann (“Because I don’t get sleep, no”). Freiheit, Glück und Lebenssinn liegen für ihn

außerhalb von “Feel Good Inc.”.

Der Kontrast beider Welten wird durch den “nostalgic and utopian tone” (ebd.: 229) des ‘akustisch’ gespielten Refrains musikalisch unterstrichen. Noodle befindet sich abseits der Welt von Feel Good Inc., konnte ihr entweder entfliehen oder hat sich den Versuchungen erst gar nicht hingegeben. Die Windmühle auf der Insel tritt besonders in den Vordergrund. Im Refrain wird “windmill” wiederholt. Sie solle sich für immer drehen (“turn forever hand in hand”). Damit wird die Windmühle als antreibendes und erzeugendes Objekt einerseits zum Symbol der Wende in der Welt von Feel Good Inc., in der neue Werte erschaffen werden können. Andererseits kann die Windmühle ein Symbol für Kontinuität sein, wie etwa die wahre, ewige Liebe (“Love forever, love is free”; “Let’s turn forever you and me”), welche in der Welt des Towers, wenn diese überhaupt existiert, nur flüchtig zu sein scheint. 2D erfragt mit dem Schluss des Refrains, “Is erverbody in?”, ob diejenigen im Tower diesen Schritt der Werteveränderung zu wagen bereit sind. Die Rap-Parts finden wieder im Feel Good Inc.-Tower statt.

De La Soul sind als realgefilmte Personen auf im ganzen Raum verteilten Monitoren zu sehen. Mit schnellen Schnittfolgen, Gelächter und kraftvollen Raps wird eine bedrohliche, einengende Atmosphäre geschaffen. Die Monitore wirken als Kontrollinstanz (“Now watch the way I navigate”). Die Lyrics greifen Thematiken “of captivitiy and psychological torment” (ebd.: 230) auf. Schließlich ist 2D paralysiert und wiederholt selbstbeteuernd die Worte “feel good” aus dem Intro. Im Musikvideo erscheinen Helikopter der Feel Good Inc., welche die Insel umfliegen und jede (falsche) Handlung beobachten.

Die Feel Good Inc. entpuppt sich als eine industrielle, gesellschaftliche Kraft, aus deren Fängen 2D sich und seine Bandkollegen lösen will, was ihm aber nicht zu gelingen scheint. In diesem Sinn fungiert der Song, so Richardson, als Gesellschaftskritik. In ihm werden Diskurse von modernen bis postmodernen Theorien angedeutet, wie z. B. “Adorno’s term, suggesting the pseudo-industrialized production of pleasures that are designed to intoxicate the masses and thus to reproduce the socioeconomic status quo” (ebd.).

IV. Rezeption

Vier Jahre nach der Veröffentlichung des Debutalbums *Gorillaz* hat FEEL GOOD INC. Platz 2 in den UK Single Charts erreicht sowie den Grammy Award 2006 für “Best Pop Collaboration With Vocals” gewonnen. Das Album *Demon Days*erzielte insgesamt Doppelplatin in den USA, Dreifachplatin in Großbritannien und fünf Grammy-Nominierungen (vgl. Montgomery 2006). Das Video zu FEEL GOOD INC. gewann den MTV Video Music Award 2005 für “Breakthrough Video” und “Best Visual Effects”. Von Kritikern wurde der Song FEEL GOOD INC. vorwiegend positiv bewertet. So wurde er beispielsweise im Rolling Stone auf Platz 99 der “100 Best Songs of the 2000s” gelistet. Der NME vergab *Demon Days*mit seiner “splendid lead single” (Robinson 2005) FEEL GOOD INC. 8 von 10 Punkten.

Die Bekanntheit von FEEL GOOD INC. wurde weltweit durch den Werbespot von Apples iPod bzw. iTunes gesteigert. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Coverversionen, u. a. von Weird Al Yankovic, Reuben und ’ on Three Burners, und Remixe, deren bekanntester wohl jener von James Blake sein dürfte (vgl. 2014). Der Song kommt sowohl in Videospielen wie beispielsweise *Guitar Hero 5* oder *Sing Star*

Pop als auch in TV-Serien wie z. B. *Dr. House*, *Torchwood*und *Las Vegas* sowie in Filmen, etwa *Stormbreaker* oder *Perfect Stranger*, vor. Über Entstehung und Hintergründe der Band Gorillaz informiert der Dokumentarfilm *Bananaz*, der auch Videoausschnitte von FEEL GOOD INC. enthält.

LAURINA BLEIER

Credits

Guitar: Noodle (Simon Tong)
Vocals: 2D (Damon Albarn)
Rap vocals: De La Soul
Bass guitar: Murdoc Niccals
Drums: Russel Hobbs
Music/Songwriting: 2D, Murdoc Niccals, D. Jolicoeur
Artwork: J. C. Hewlett, Zombie Flesh Eaters
Producer: Danger Mouse, Gorillaz
Mastering: Howie Weinberg
Label: Parlophone, Virgin
Recorded: 2004
Published: 2005
Length: 3:41

Recordings

- Danger Mouse. *The Grey Album*, 2004, Not on Label (Danger Mouse Self-released), –, US, (CD/Album, Promo, Unofficial).
- Gorillaz. *Gorillaz*, 2001, Parlophone, 7243 5 32093 0 8, UK (CD/Album, Ltd, Enh, Dig).
- Gorillaz. “Feel Good Inc.”. 2005, Parlophone, 7243 869882 2, UK (CD/Single).
- Gorillaz. “Feel Good Inc.”, 2005, Parlophone, 7243 8 69545 2 7, Europe (CD/Maxi-Single, Enh).
- Gorillaz. “Feel Good Inc.”. 2005, Parlophone, TOCP-61100, Japan (CD, Enh).
- Gorillaz. “Feel Good Inc.” On: *Demon Days*, 2005, Parlophone, 07243 873838 1 4, UK (2xLP/Album, Ltd).
- Gorillaz. “Feel Good Inc.”. On: *Demon Days*, 2005, Parlophone 7243 8 69545 2 7, Australia (CD/Maxi-Single).
- Gorillaz. “Feel Good Inc.” (Noodles Demo), 2006, EMI, none, US (2xFile, AAC, Single, 128).
- Gorillaz. “Feel Good Inc. (Stanton Warriors Remix)”. On: *D-Sides*, 2007, Virgin, 50999 510545 2 6, US (2xCD/Comp).

ıe Kinks. “Sunny Afternoon”, Pye-Records, 7N.17125, UK (Vinyl/Single).

Covers

- Cookin' on Three Burners. "Feel Good Inc.". On: *Baked, Broiled and Fried*, 2007, Free Style Records, FSR CD026, UK (CD, Album).
- Dillon Hodges. "Feel Good Inc.". On: *Bullet for a Broken Heart*, 2013, Not On Label (Self-released), –, US (Free Download).
- Josie Charlwood. "Feel Good Inc.". On: *Pieces of Me*. Live Album, 2012, Not On Label (Self-released), –, UK (Download, Album).
- Kidz Bop Kids. "Feel Good Inc.". On: *Kidz Bop 9*, 2006, Kidz Bop, –, US (CD, Album).
- Reuben. "Feel Good Inc.". On: *We Should Have Gone To University*, 2009, Xtra Mile Recordings, XMRCDDVD002, UK (2xCD, Album, DVD).
- The Dear Abbeys. "Feel Good Inc.". On: *Sincerely, Lost in Boston*. Not On Label (Self-released), –, US (Download, Album).
- "Weird Al" Yankovic. "Polkarama!". On: *Straight Outta Lynwood*, 2006, Sony/BMG Music Entertainment, 88697 00617 2, Australia (CD/Album + DVD, PAL).

Films

- *Bananaz*. Director: Ceri Levi. Screen International, 2008 (DVD/ 5099996501092).
- *Dr. House*. Director: Paul Attansio, Katie Jacobs, Bryan Singer, David Shore. Universal Television, 2006, Television series episode: Meaning, (DVD/5050582564723).
- *Entourage*. Director: Doug Ellen. HBO, 2006, Television series episode: Dominated, (DVD/9325336033449).
- *Perfect Stranger*. Director: James Foley, Todd Komarnicki. Columbia Pictures, 2007 (DVD/0043396183841).
- *Las Vegas*. Director: Gary Scott Thompson. Fox, 2005, Television series episode: The Real McCoy, (DVD/4006408472506).
- *Stormbreaker*. Director: Geoffrey Sax. Entertainment Film Distributors, 2006 (DVD/4030521529540).
- *The Inbetweeners – Unsere jungfräulichen Jahre*. Directors: Ben Palmer, Gordon Anderson, Taika Waititi. Bwark Productions, 2008, Television series episode: Bunk Off (DVD/0887254065098).
- *Torchwood*. Director: Russel T Davies. BBC Worldwide, Konami, 2008, Television series episode: Reset, (DVD/4006448756819).

Computer games

- *Guitar Hero 5*. Activision 2009.
- *SingStar Pop*. Sony Computer Entertainment 2007.

References

ɜmp, Zoey: "James Blake Remixes Gorillaz's 'Feel Good Inc.' as Harmonimix". In: Pitchfork, 26 .ɴovember 2014 URL: http://pitchfork.com/news/57613-james-blake-remixes-gorillazs-feel-good-inc-

as-harmonimix/ [15.03.2015].
- Grether, Kerstin: “Gorillaz”. In: *Intro,* 1 June 2001. URL http://www.intro.de/popmusik/gorillaz-13 [15.03.2015].
- Montgomery, James: “Road To The Grammys: The Story Behind Gorillaz’s ‘Feel Good Inc.’ Record of the Year Nominee Was Written by People Who Barely Knew Each Other”. In: MTV, 30 June 2006. URL: http://www.mtv.com/news/1522776/road-to-the-grammys-the-story-behind-gorillazs-feel-good-inc/ [15.03.2015].
- N.N.: “Damon Albarn als Gast bei mysteriöser Band. Gorillaz verlegen das Morgen auf heute”. In: *Intro*, 5 January 2001. URL: http://www.intro.de/popmusik/gorillaz-verlegen-das-morgen-auf-heute [15.03.2015].
- “100 Best Songs of the 2000s”. In: *Rolling Stone,* 17 June 2011. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/100-best-songs-of-the-aughts-20110617/gorillaz-feel-good-inc-20110617 [15.03.2015].
- N.N.: “20 Reasons To Be Excited For The Return Of Murdoc And Co”. In: *NME,* 4 November 2010. URL http://www.nme.com/photos/gorillaz-20-reasons-to-be-excited-for-the-return-of-murdoc-and-co/369428 [16.03.2015].
- Paoletta, Michael/Brandle, Lars: Gorillaz Hope to Ape Best-Selling Debut. In: *Billboard* 21 (2005), 5-6.
- Richardson, John: *An Eye for Music. Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York, Oxford: University Press Inc 2011.
- Robinson, Peter: “Gorillaz: Demon Days. Pretty clever…”. In: NME, 12 September 2005. URL: http://www.nme.com/reviews/gorillaz/7653 [15.03.2015].
- Stitch: “Clint Eastwood. Gorillaz”. In: *Intro*, 5 April 2001. URL: http://www.intro.de/archiv/gorillaz [15.03.2015].
- Tigchelaar, Klaas: “Die Gorillaz mit neuem Album. Konzeptband, die Zweite”. In: *Intro,* 16 February 2005. URL: http://www.intro.de/popmusik/konzeptband-die-zweite [15.03.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Laurina Bleier

Citation

Laurina Bleier: “Feel Good Inc. (Gorillaz)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/feelgoodinc, 06/2017.

Print

ABBA **1976**

Fernando

FERNANDO ist ein Song der schwedischen Pop-Gruppe ABBA aus dem Jahr 1976.

I. Entstehungsgeschichte

FERNANDO wurde im Sommer 1975 von Benny Andersson (*1946) und Björn Ulvaeus (*1945), der männlichen Hälfte des Pop-Quartetts ABBA, auf einen schwedischen Text des Managers der Gruppe, Stig Anderson (1931–1997), geschrieben. Der Song trug zunächst den Arbeitstitel „Tango“ und entstand ursprünglich für das zweite Solo-Album von ABBA-Sängerin Anni-Frid Lyngstad (*1945), *Frida ensam* (1975). Sie hatte schon vor ihrer Zeit mit ABBA eine erfolgreiche Solo-Karriere begonnen und führte diese auch weiter, als sie gemeinsam mit ihrem Freund und späteren Ehemann Benny Andersson und dessen Freund Björn Ulvaeus sowie seiner Ehefrau Agnetha Fältskog (*1959) das Unternehmen ABBA, ein Akronym der Vornamen der vier, startete. Bei der Aufnahme wurde schnell klar, dass FERNANDO ein enormes Hit-Potenzial besaß, sodass es nahelag, den Song für das 1976 geplante Kompilationsalbum *Greatest Hits* des Pop-Quartetts noch einmal in einer englischen Version aufzunehmen. Da Ulvaeus der etwas kitschige schwedische Text des Songs über den Verlust einer großen Liebe missfiel, schrieb er für die englische Fassung einen neuen, in dem Fernando zum lateinamerikanischen Freiheitskämpfer wurde.

Die Aufnahme sowohl der schwedischen wie der englischen Version des Songs erfolgte im Kontext der Produktion des vierten Studio-Albums von ABBA *Arrival* (1976). Die Aufnahme lag in den Händen des schwedischen Produzenten und Toningenieurs Bo Michael Tretow (*1944). Ein erster Versuch am 5. August 1975 im Glenstudio, dem Studio der schwedischen Rock- und Popsängerin Karin Glenmark (*1952) in Stocksund, wurde verworfen, da er von der Gruppe vor allem in rhythmischer Hinsicht als zu schwerfällig befunden worden war. Ein einminütiger Ausschnitt dieses Takes fand erst 1994 in der Kompilation *ABBA Undeleted*, die als Teil einer 4-CD-Box mit ABBA-Songs erschien, einen Weg in die Öffentlichkeit. Der zweite Anlauf am 3. September 1975 im Stockholmer Metronome Studio ihrer Plattenfirma Polar fand dann die Zustimmung aller Beteiligten. Am 12. September wurden die Streicher-Overdubs eingespielt. Der Vokalpart der Lyngstadt-Version mit dem schwedischen Text entstand am 4. September 1975 im Studio der Königlichen Musikhochschule Schweden, dem KMH Studio in Stockholm. Hier sind am 21. und 29. September weitere Overdubs hinzugefügt worden, darunter die Trommel am Beginn des Songs mit dem Schlagerzeuger Robert Palm (*1949) und die Background Vocals. Mit der Aufnahme der Flötenparts von Jan Kling (*1949) am 10. Oktober 1975 wieder im Metronome Studio ist die Aufnahme der Instrumentaltracks dann abgeschlossen worden. Sie fanden sowohl für die ebenfalls von Lyngstad gesungene englische Version als auch für die ABBA-Version Verwendung. Nur der Gesang ist in beiden Versionen etwas anders abgemischt. Die Abmischung der Lyngstad-Version erfolgte am 10. Oktober im Anschluss an die Aufnahme der Overdubs durch Janne Hannson (*1949), einem Inhouse-Ingenieur von Metronome. Die englische Version ist am 3. Dezember mit Unterstützung von Andersson

und Ulvaeus ebenfalls im Metronome Studio von Polar abgemischt worden. Im Februar 1976 entstanden dann noch ein Mono- und ein Stereo-Mix ohne Vocals für Playback-Aufführungen auf der Bühne und im Fernsehen.

Die schwedische Lyngstad-Version erschien im Rahmen ihres Albums *Frida ensam* am 10. November 1975, die Singleauskopplung am 17. November. Eine separate Single-Veröffentlichung der englischsprachigen ABBA-Version war zunächst nicht vorgesehen, um Lyngstad kein konkurrierendes Produkt an die Seite zu stellen. Die Erstveröffentlichung von ABBAs FERNANDO wurde stattdessen der norwegischen und dänischen Version ihres Kompilationsalbum *ABBA*, das ebenfalls am 17. November 1975 erschien, als Eröffnungstrack hinzugefügt. Das je nach Veröffentlichungsland entweder als *Greatest Hits* oder *Best of ABBA* bezeichnete Kompilationsalbum, für das die englische Version produziert worden war, erschien ab Frühjahr 1976 sukzessive in fast 70 Ländern mit leicht variierter Titelliste, aber immer mit FERNANDO darunter. Eine Single mit FERNANDO und „Hey Helen“ von ihrem 1975er Album *ABBA* als B-Seite wurde am 3. März 1976 dann aber doch veröffentlicht. Nicht nur war nach „Mamma Mia“ (1975) für eine neue Single die Zeit reif, laut Andersson stand FERNANDO mit seinem melancholischen Ton auch im reizvollen Kontrast zu „Mamma Mia“und bot damit die Chance, das Quartett von einer neuen Seite zu zeigen (Palm 2007: 81).

Obwohl nicht als Single geplant, sollte es die erfolgreichste Single-Veröffentlichung ihrer gesamten Karriere werden. Allerdings erfolgte die Erstveröffentlichung nicht in Schweden, sondern in Norwegen, bevor die Scheibe mit unterschiedlichen B-Seiten dann sukzessive in mehr als 50 Ländern auf fast allen Kontinenten erschien. In Deutschland und einem großen Teil Europas enthielt die B-Seite der Single „Tropical Loveland“(1975), in den USA „Rock Me“ (1975), in Mexiko und einer Reihe spanischsprachiger Länder „Mamma Mia“, alle vom gleichen Album wie die B-Seite der Erstveröffentlichung. In Frankreich und einer Reihe französischsprachiger Länder war FERNANDO mit „Dance (While The Music Still Goes On)“ vom Vorgänger-Album *Waterloo* (1973) gekoppelt.

1980 ist FERNANDO sind die Vokaltracks für das spanischsprachige Album *Gracias Por La Música*(1980) noch einmal neu aufgenommen worden und wurden für die Veröffentlichung in spanischer Sprache ausgetauscht. Der Song findet sich auf insgesamt 18 Kompilationsalben von ABBA.

Für FERNANDO drehte der renommierte schwedische Filmregisseur Lasse Hallström (*1946) rechtzeitig vor dem Single-Start am 3. und 4. Februar 1976 ein Musikvideo. Dabei handelte es sich um eine Low-Budget-Produktion, die die Gruppe am Lagerfeuer vor einer aus einer Zeitung abfotografierten Landschaft und unter einem Sternen-Himmel zeigt, der aus einem schwarzem Schirm mit eingestochenen Sternen bestand.

II. Kontext

FERNANDO trägt deutliche Spuren des schwedischen Kontextes, in dem der Song entstand. Das relativ dünn besiedelte Land mit einer geografisch weit verstreuten Bevölkerung macht es schwierig, ein genes Publikum aufzubauen, das es Musikerinnen und Musikern ermöglicht, mit einer spezialisierten richtung ein Auskommen zu finden. Schweden hat deshalb eine lange Tradition, Musikstile zu

mischen, die anderswo für unvereinbar gehalten werden. Auch der musikalische Background der ABBA-Mitglieder, der sich in ihrer Musik wiederfindet, ist ausgesprochen divers. Agnetha Fältskog wuchs in Jönköping (Småland) auf, einer Region mit starker Volks- und Kirchenliedtradition, und begann schon als Teenager ihre Karriere als Sängerin einer Band, deren Tanzmusik-Stil in den musikalischen Traditionen der Region verwurzelt war. Ab 1965 bewegte sie sich dann in Schweden und Deutschland im Schlagergenre, wobei ihr hymnischer Intonationsstil auf die Kirchenliedtradition ihrer Heimat verwies. Anni-Frid Lyngstad, die ihre Karriere als Sängerin ebenfalls schon im frühen Teenager-Alter begonnen hatte, war im Swing und Mainstream-Jazz musikalisch sozialisiert worden. Björn Ulvaeus gehörte in den 1960er Jahren als Gitarrist der in Schweden sehr populären Folkgruppe Hootenany Singers an, die zunächst mit internationaler Folk Music angloamerikanischer Prägung in der Art von Pete Seeger und den Almanac Singers unterwegs war, dann aber in die kommerziellere Richtung des Kingston Trio umschwenkte. Benny Andersson spielte in den 1960er Jahren Keyboards in einer lokalen schwedischen Rockband, war aber auch mit der schwedischen Volksmusik sehr vertraut, da sein Vater als Amateur-Akkordeonist in einer Volksmusikgruppe mitwirkte. Ulvaeus und Andersson begannen schon in den 1960er Jahren als Songschreiber zusammenzuarbeiten, wenn auch nicht auf einer regulären Basis. Das brachte sie in Kontakt mit der Musik der politischen Alternativbewegung in Schweden, denn in dieser Zeit war das der einzige Platz für schwedische Musik in schwedischer Sprache. Die Popmusik bestand damals, wie in vielen anderen Ländern auch, aus einem rein anglo-amerikanischen Repertoire. Dagegen mobilisierte sich gegen Ende der 1960er Jahre eine politisch-kulturelle Bewegung, die die aktuellen Popmusikstile in einen explizit schwedischen musikalischen Kontext zu integrieren suchte.

Damit sind zugleich die Ingredienzien benannt, die in ABBAs Musikstil zusammenkamen und die es angesichts ihrer Heterogenität ermöglichten, dass ABBAs Musik sowohl in Schweden als auch international als eine Musik von ausgeprägter Anschlussfähigkeit gehört werden konnte. Der Eklektizismus ihrer Musik machte sie mit den Kulturen nahezu überall auf der Welt kompatibel und entsprechend sensationell war ihr Erfolg. Hinzu kommt, dass in der Zeit eines tiefgehenden Generationskonfliktes die Musik von ABBA eine All-Generationen-Musik war, ein ausgesprochenes Novum in der damaligen Zeit. Auch das hat mit dem schwedischen Kontext zu tun, denn in dem vergleichsweise reichen und sozialdemokratisch regierten Schweden besaß der Konflikt zwischen den Generationen nie das Ausmaß wie anderswo.

FERNANDO steht mit seinen lateinamerikanischen Anklängen noch mit einem weiteren Aspekt der Zeitgeschichte in Zusammenhang. Die Welt befand sich Mitte der 1970er Jahre noch immer in Aufruhr über den Militärputsch in Chile am 11. September 1973 gegen die Regierung der Unidad Popular von Salvadore Allende, die sich eines großen Zuspruches vor allem seitens der Jugend in vielen Ländern der Welt erfreut hatte. Im Zusammenhang damit tauchten auch in den Charts immer häufiger lateinamerikanische Songs auf. Erinnert sei nur an das zum Evergreen gewordene „El Condor Pasa (If I Could)“ (1970), die englischsprachige Version eines peruanischen Volksliedes von Simon and Garfunkel. Der Putsch, der ungefiltert über die Fernsehschirme in aller Welt flimmerte, löste eine weltweite Solidaritätsbewegung aus, zumal das Pinochet-Regime besonders brutal gegen die Kulturschaffenden des Landes vorgegangen war. Insbesondere der Sänger und Musiker Victor Jara (1932–1973), einer der
n Vertreter des Nueva Canción (Neuen Liedes) in Lateinamerika, wurde nach seiner Ermordung
die Putschisten am 16. September 1973 im Fußball-Stadion von Santiago de Chile mit seinen

Liedern zum Symbol der weltweiten Solidaritätsbewegung, die durch fast alle politischen Lager ging. Und auch wenn Pop-Songs keine politischen Statements sind und von allzu direkten politischen Aussagen in der Regel frei bleiben, so ist es doch kaum ein Zufall, dass ausgerechnet zu dieser Zeit ein Song entstand und derart populär wurde, der deutliche musikalische Anklänge an eine Musik aufwies, die durch Gruppen chilenischer Exilmusikerinnen und -musiker auf den Straßen und Plätzen der Großstädte des Westens überall präsent war. Andersson erklärte damals, dass er mit dem Freiheitskampf, den der Text anspricht, nichts Bestimmtes gemeint habe: „We just want to create the atmosphere to have [people's] own imagination going, which is better" (Palm 2017: 169). Später behauptete er, der Text beziehe sich auf den mexikanisch-amerikanischen Krieg von 1846–1848, in dem die USA ihr Territorium nach Südwesten ausdehnten (ebd.), wohl um eine allzu platte Lesart des Textes als Kommentar zu den Ereignissen in Chile auszuschließen.

III. Analyse

FERNANDO ist eine Ballade, das heißt ein eher langsames, melancholisches Musikstück erzählenden Charakters. Allerdings hat der Begriff in der Rock- und Popmusik mit der Ballade als Charakterstück in der Musik des 19. Jahrhunderts ebenso wenig etwas zu tun wie mit der Ballade als Literaturgattung. Hier bezieht er sich ausschließlich auf die Dominanz des Narrativen in einem Song, die an eine meist nach außen verlagerte Erzählerperspektive gebunden ist.

FERNANDO ist die Geschichte eines nicht näher bestimmten Freiheitskämpfers, eben jenes Fernando, erzählt aus der Perspektive eines Erzählers, der sie aus seiner Erinnerung jenem, nun alt gewordenen, Fernando berichtet. Diese indirekte Erzählerperspektive gibt dem Song seinen balladesken Charakter, denn die Erzählung adressiert nicht die Hörenden, sondern die lyrische Figur des Fernando.

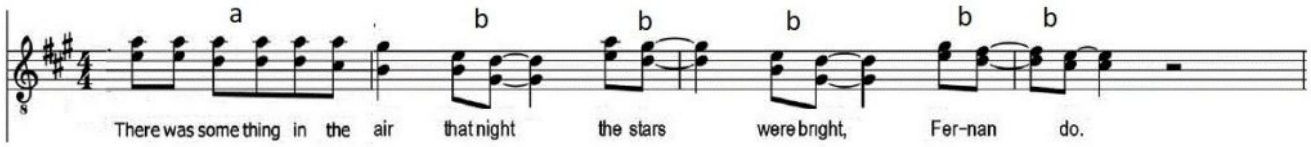
Musikalisch gehört der Titel in einen stilistischen Kontext, der als Middle of the Road bekannt war, und musikalisch ebenso unspezifisch wie seine Bezeichnung ist. Gemeint war damit ein musikalisches Erscheinungsbild, das die Popmusik über ihre identitätsstiftenden Bindungen an bestimmte soziale und kulturelle Milieus hinweg für einen möglichst unbegrenzten Massenmarkt kompatibel macht. Und so ist auch dieser Song in einem schwer definierten Zwischenfeld zwischen Schlager, Disco Music und Ethno Pop angesiedelt.

Das Lied weist eine Zweiteilung auf. Nach der 16-taktigen Einleitung (Intro) folgt ein erster Abschnitt mit dem Aufbau AAB, wobei der wiederholte zwölftaktige Teil A den ersten beiden Textstrophen zugeordnet ist, während der 16-taktige Teil B mit dem Refrain des Textes verbunden ist. Der zweite Abschnitt, der sich nach der modifizierten und auf fünfeinhalb Takte verkürzten Wiederholung der Einleitung als Bridge anschließt, besteht aus denselben Elementen, jetzt aber in der Abfolge ABB, also dritte Textstrophe und zweimal wiederholter Refrain. Die abschließende Coda wiederholt den 16-taktigen Refrain ein drittes Mal, der aber nun nach acht Takten ausgeblendet wird. Insgesamt ergibt das folgenden Aufbau: Intro A A B Bridge A B B Coda. Diese an sich simple und scheinbar auch recht redundante Songarchitektur erhält durch das kunstvolle Arrangement eine innere Spannung, die einerseits darüber hinwegträgt, dass die

des Songs, 56 von 114 Takten, aus dem wiederholten Refrain besteht, der seinerseits aus einer

mehrfach wiederholten melodischen Figur zusammengesetzt ist. Diese ihn tragende Figur wird so oft

wiederholt, insgesamt 14-mal in den vier Minuten des Songs, dass sie sich in das Gehör der Hörerin und des Hörers förmlich einbrennt. Ein genauerer Blick auf den Refrain offenbart das Erfolgsgeheimnis des Songs. Die viertaktige melodische Figur besteht aus zwei unterschiedlichen Motiven, ein auf Tonrepetitionen basierendem Motiv (a) und ein aus einem Sekundschritt abwärts gebildeten Motiv (b).



Obwohl die melodischen Konturen dieses motivischen Materials bei jeder Wiederholung die gleichen bleiben, sind sie im Arrangement und in der Harmonisierung modifiziert und zwar so, dass ein Drive mit einem starken Vorwärtsimpuls entsteht. Beim ersten Auftreten dieser dreitaktigen melodischen Figur („There was something in the air that night the stars were bright, Fernando“) erscheinen diese Motive zweistimmig gesungen und harmonisiert mit den Grundakkorden A E7 A, wobei der wiederholte und nach Auflösung drängende Dominantseptakkord des in A-Dur stehenden Songs für diesen vorwärtsdrängenden Impuls zum Auslöser wird. Die Harmonisierung wird mit einer Synthesizerfläche gestützt, die jeden Takt mit dem entsprechenden Akkord grundiert. Für die Instrumentalbegleitung sorgen ansonsten eine Flötenfigur, die sich durch den Song hindurchzieht und zu der eine Violinstimme parallel geführt ist, die akkordisch gespielte E-Gitarre, eine akkordisch gespielte Akustik-Gitarre sowie das Schlagzeug mit einer synkopiert gespielten Bass Drum. Die erste Wiederholung erfolgt lediglich mit verändertem Text („They were shining there for you and me, for liberty, Fernando“). Die zweite Wiederholung („Though we never thought that we could lose, there’s no regret“) ist auf zwei Takte verkürzt und einstimmig unisono gesungen, harmonisiert in der Paralleltonart e-Moll, wobei die Melodietöne hier die Grundakkorde mit der Sexte und Septime, letztere aber nicht den Dominantakkord, sondern die Doppeldominante, also den Dreiklang über fis ergänzen. Über die Vokalstimme wird so Spannung und eine zusätzlich Farbe hineingebracht. Die dritte Wiederholung („If I had to do the same again I would, my friend, Fernando“) setzt mit dem Septakkord der Mollparalle über h ein, die aber nicht zu e-Moll zurückgeführt wird, sondern zur Dominante der Grundtonart E-Dur, aber mit hinzugefügter Septime. Dies erzeugt einen harmonischen Schwebezustand, der dann in die Grundtonart aufgelöst wird. Die vierte Wiederholung schließlich scheint den Kreis zu schließen, indem sie der Anfangsfigur entspricht. Allerdings wird diese nicht, wie zu Beginn, in die Grundtonart nach A-Dur, sondern in die Subdominante der Grundtonart nach D-Dur aufgelöst. Das ergibt ein offenes Ende, das erst durch zwei angehängte Überleitungstakte, die melodisch von der Flöte und den Violinen bestritten werden, mit dem Dreiklang der Grundtonart, der Tonika, geschlossen wird. „Das Gleiche immer wieder anders“ – so lässt sich das Gestaltungsprinzip des Songs beschreiben. Auch die Abschnitte der Strophen des Liedes folgen dem gleichen Muster. Hier ist es ein zweitaktiges Motiv, das durch die Verwendung von Triolen allerdings zusätzlich noch rhythmisch modifiziert wird.

Der Song wird von einem Bolero-Rhythmus in der Snare Drum durchzogen, der lediglich im Refrain aussetzt und ihm den treibenden Charakter gibt, zugleich einen militärischen, kämpferischen Hintergrund assoziiert, der die Lesart des Textes lenkt. Das klangliche Signum des Songs liefern jedoch die zwei Blockflöten, die den Sound einer Quena, einer Andenflöte, imitieren. Sie ziehen sich girlandenartig durch [illegible]Song, in den Refrains einstimmig, sonst zweistimmig, und geben dem Lied nicht nur das unverwechselbare Lateinamerika-Kolorit, sondern bilden sein zentrales Erkennungsmerkmal.

IV. Rezeption

Als FERNANDO im März 1976 veröffentlicht wurde, befand sich die Begeisterung für ABBA und deren Musik auf einem Höhepunkt. Die Vorgänger „Mamma Mia“ (1975) und „SOS“ (1975) waren sensationelle internationale Erfolge geworden und FERNANDO erfüllte die Erwartung nach einer Fortsetzung der Erfolgskurve. Die Single stieg in 23 Ländern sofort in die Charts ein. In Deutschland, Österreich, Schweiz, Großbritannien, Irland, Belgien, Niederlanden, Australien, Neuseeland, Portugal, Mexiko und Südafrika war der Song ein Nummer-eins-Hit. In allen Ländern, in denen die Single veröffentlicht wurde, platzierte sie sich unter den Top Ten. Schon im Erscheinungsjahr wurden sie mehr als sechs Millionen Mal verkauft und sollte zur meistverkauften ABBA-Single werden. Bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung überstieg der Verkauf die Zehn-Millionen-Grenze. In Deutschland belegte FERNANDO insgesamt sieben Wochen die Spitzenposition der Singlecharts und wurde mit mehr als 600.000 verkauften Einheiten zur einzigen ABBA-Single, die in Deutschland Gold-Status erreichte. Auch in Frankreich und Großbritannien wurde ihr der Gold-Status zuteil, in Portugal, Kanada und Neuseeland erreichte sie Platin. In der Schweiz, in Belgien, Portugal und Neuseeland behauptete sich FERNANDO zudem jeweils als erfolgreichste Single des Jahres. In Australien belegte sie 14 Wochen Platz eins der Charts und stellte mit 40 Wochen in den Single-Charts einen Rekord auf, der erst 2017 durch Ed Sheeran gebrochen wurde. FERNANDO erzielte dort 25-fach Gold. Ebenfalls in Australien wurde der Song im Sommer 1976 für eine Werbekampagne von Panasonic benutzt. Auch wenn das zu dem beispiellosen Erfolg des Songs dort beigetragen hat, gab ABBA danach keinen ihren Songs mehr für Werbezwecken frei.

Unter dem Titel „Fernando (… und der Himmel war zum Greifen nah)“ erschien im Sommer 1976 eine deutsche Cover-Version mit der schwedischen Schlagersängerin Lena Andersson (*1955). Weitere Cover-Versionen wurden 1997 vom deutschen Dancefloor-Projekt E-rotik, 2006 von der neuseeländische Sängerin Wing (*1960) und 2018 von der amerikanischen Sängerin Cher (*1946) veröffentlicht. Ihre Version entstammte dem Soundtrack des britisch-amerikanischen Film-Musicals *Mamma Mia! Here We Go Again* (Regie: Ole Parker 2018), dessen Handlung entlang diverser ABBA-Songs gestrickt war.

PETER WICKE

Credits

Music: Benny Andersson
Text: Björn Ulvaeus
Vocals: Anni-Frid Lyngstad, Agnetha Fältskog, Benny Andersson, Björn Ulvaeus
Acoustic guitar: Björn Ulvaeus, Michael Areklew
Electric guitar: Lasse Wellander
ards: Benny Andersson
Bass: Rutger Gunnarsson

Drums: Ola Brunkert, Roger Palm
Flute: Jan Kling
Producers: Benny Andersson & Björn Ulvaeus
Engineer: Bo Michael Tretow
Mixing: Janne Hansson
Label: Polar
Published: 1976
Length: 4:15

Recordings

- „Fernando“/„Hey Helenv, 1976, Polar, POS 1224, Norway (7’’/Single).
- „Fernando [ABBA Undeleted (Medley Of Outtakes)]“. On: *Thank You For The Music*, 1994, Polar/ Polydor, 523 472-2, EU (4xCD/Box-Set).
- Anni-Frid Lyngstad. „Fernando“/„Ett Liv I Solen (Anima Mia)“, 1975, Polar, POS 1221, Norway, (7’’/ Single).

Covers

- Lena Andersson. „Fernando (… und der Himmel war zum Greifen nah)“/ „Kaliforniens Gold“, 1976, Polydor, 2001 661, BRD (7″/Single).
- E-rotik. „Fernando“. On: *Thank You For The Music*, 1997, Intercord, INT 8 22606 2, BRD (CD/Album).
- „Fernando“. On: *Dancing Queen,* 2006, WING / CD Baby – 47941213, New Zealand (CD/Album).
- Cher, „Fernando“. On: *Dancing Queen*, 2018, Warner Bros., 573237-2, US (CD/Album).

References

- Charley, Peter: *The ABBA Album*. Hongkong: Horwitz Publications 1977.
- Palm, Carl Magnus: ABBA − The Complete Recording Sessions. Revised and Expanded Edition: Stockholm: CMP / CPI Group 2017.
- Palm, Carl Magnus: ABBA. Story und Songs kompakt. Berlin: Bosworth Music 2007.
- Palm, Carl Magnus: *Licht und Schatten. ABBA − Die wahre Geschichte*. Berlin: Bosworth Edition 2006.
- Tagg, Philip: Fernando the Flute. Fourth Edition. Larchmont, NY: Mass Media Music Scholars’ Press 2019.

- ABBA – Fernando (Official Music Video). URL: https://www.youtube.com/watch?v=dQsjAbZDx-4 [06.03.2022].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Print

Johnny Cash **1957**

Folsom Prison Blues

FOLSOM PRISON BLUES ist ein Countrysong des Künstlers Johnny Cash, der den Song erstmalig am 30. Juli 1955 mit den Tennessee Two aufnahm und diesen auf seinem Debüt-Album *With His Hot and Blue Guitar* (1957) veröffentlichte. Bekanntheit erlangte der Song vor allem durch die Live-Aufnahme aus dem Jahr 1968 im gleichnamigen Folsom State Prison.

I. Entstehungsgeschichte

Johnny Cash schrieb den Song 1953, als er sich in Deutschland als US-Soldat aufhielt. Die Inspiration kam ihm durch den Film *Inside The Walls of Folsom Prison* (vgl. Leim 2018). Die Dokumentation handelt von einer der härtesten Strafvollzugsanstalten im US-Bundesstaat Kalifornien. Während seiner Zeit als Soldat verbrachte Cash viel Zeit damit, Stücke mithilfe einer Mundharmonika zu komponieren. Geleitet durch die aus dem Film gewonnenen Eindrücke komponierte er so auch den Titel FOLSOM PRISON BLUES (vgl. Hauke 2018).

Allerdings stammen die Melodie sowie große Teile des Textes ursprünglich aus dem Song “Crescent City Blues” von Gordon Jenkins (1953). Cash machte sich diesen in leicht abgewandelter Form und kleinen Veränderungen am Text zu eigen. Nach dem Erfolg des Songs kam es so zu einem Rechtsstreit und Cash musste 75.000 US-Dollar an Jenkins zahlen, um ihn weiterhin spielen zu dürfen (vgl. Wikipedia – Folsom Prison Blues).

Zum ersten Mal erschien der Song auf dem Album *With His Hot and Blue Guitar* aus dem Jahr 1957. Aufgenommen wurde er mit den Tennessee Two (Luther Perkins an der Gitarre und Marshall Grant am Bass) und Cashs damaligem Produzenten Sam Philipps. Zu einem “Signature”-Song Cashs wurde er jedoch erst, als er 1968 auf dem Konzert-Album *At Folsom Prison* erschien. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Band bereits erweitert und trat nun mit W.S. Holland am Schlagzeug als die Tennessee Three auf. Als weiterer Gitarrist wurde Carl Perkins für das Gefängniskonzert hinzugeholt (vgl. Leim 2018).

Jahrelang plante Cash, ein Gefängniskonzert aufzunehmen und als Live-Platte rauszubringen, doch seine Plattenfirma lehnte dies ab. Nie zuvor hatte sich jemand an ein derartiges Live-Album gewagt – und Johnny Cash wollte der Erste sein. Als Cash im Jahr 1967 anfing, zusammen mit seinem neuen Produzent Bob Johnston von der Plattenfirma Columbia zu arbeiten, änderte sich dies. Das Konzert im Folsom State Prison wurde zu einem der wichtigsten Ereignisse in der Karriere des Künstlers und seiner Band (vgl. Wohlrab 2018).

ıtext

Johnny Cash gehört zu den wenigen Musikern, die bislang Konzerte in Gefängnissen gaben. Das erste dieser Art fand bereits am 1. Januar 1958 im Hochsicherheitsgefängnis St. Quentin im US-Bundestaat Kalifornien statt. Seine Plattenfirma konnte er erst spät überzeugen, eine solche Darbietung aufzunehmen. Das erste Gefängniskonzert, welches dann auch live aufgenommen wurde, spielte er am 13. Januar 1968 im Folsom Prison. Durch diesen Auftritt gelang dem Song der Durchbruch und erreichte erst dann die heutige Popularität. Der Song gilt als eines seiner größten Werke und die damit direkt in Verbindung gebrachten Gefängniskonzerte stellen einen Wendepunkt in der Karriere des “Man in Black” dar. Die Jahre vor diesen Aufnahmen waren bestimmt von Drogenkonsum und Medikamentenmissbrauch des Musikers (vgl. Wohlrab 2018). Erst kurze Zeit zuvor begab sich Cash in Entzug. Das Konzert sollte live komplett mitgeschnitten werden, da nicht abschätzbar war, wie gut die Aufnahme des gerade erst wieder stabil wirkenden Musikers funktionieren würde. Es wurden zwei identische Konzerte angesetzt – eins am Vormittag um 9:40 Uhr und eins am Nachmittag um 12:40 Uhr. Zu jedem dieser Konzerte wurden rund tausend Häftlinge als Publikum zugelassen, unter ihnen Schwerstverbrecher wie Mörder und Bankräuber (vgl. Hauke 2018). Die Konzerte fanden im Speisesaal statt. Während des Auftritts standen an den Seiten des Saals die Wärter mit geladenen Gewehren, um bei möglichen Übergriffen bereit zu stehen und sofort einschreiten zu können. Die Stimmung war durchweg aufgeheizt, aber friedlich. Die Aufnahmen verliefen letztendlich so gut, dass auf der Live-Platte fast ausschließlich das Material der ersten Session verwendet wurde (17 von 19 Songs) (vgl. Wohlrab 2018).

Johnny Cash galt schon zu jener Zeit als Person, die für die “Ausgestoßenen” Partei ergriff. In den 1970er-Jahren setzte er sich für eine Reform des Strafvollzugs ein. Auf den Konzerten im Hochsicherheitstrakt stellte er sich mit den Gefangenen auf eine Ebene, fluchte mit ihnen über die geltenden Bedingungen im Gefängnis und verurteilte das herrschende soziale Gefälle. Er ging sozusagen auf die Insassen zu und wurde bei jedem seiner Konzerte dieser Art von ihnen vollständig akzeptiert. Seine Intention war dabei folgende: “Wenn wir bessere Menschen aus den Gefangenen machen, wird es weniger Verbrechen auf den Straßen geben. Dann werden unsere Familien sicherer sein, wenn diese Menschen aus den Gefängnissen entlassen werden” (Wohlrab: 2018).

Generell bezog er immer wieder kritisch Stellung zu den verschiedensten gesellschaftlichen Themen, so setzte er sich unter anderem für die Rechte der *First Americans* ein, äußerte Kritik am Vietnamkrieg und kritisierte die soziale Ungleichheit (vgl. Neumayer 2018). Mit seinen rebellischen Texten wird Johnny Cash Ende der 1960er-Jahre zu einer Schlüsselfigur der Outlaw-Bewegung im Country-Genre, die sich vor allem gegen das Nashville-Establishment stellte (vgl. Wikipedia – Outlaw Bewegung). Seine Musik wird daher auch häufig als Outlaw-Country bezeichnet.

III. Analyse

Der Song ist in einer sogenannten Strophen-Songform aufgebaut, sodass er keinen Refrain beinhaltet. Nach einem kurzen Intro beginnt das Stück mit den ersten beiden Strophen, gefolgt von einem Gitarrensolo. Nach der dritten Strophe folgt wieder ein kurzes Solo, welches letztlich in die vierte und letzte Strophe einleitet.

Wie bereits erwähnt, orientiert sich der Song sehr stark an dem zuvor geschriebenen Jenkins-Song,

sowohl textlich als auch musikalisch. Dennoch drückt Johnny Cash ihm durch seine tiefe unverkennbare Stimme und die prägnanten zusätzlichen Textpassagen seinen Stempel auf.

Thematisch handelt der Song von einem Gefängnisinsassen, der nach einem begangenen Mord über sein Leben nachdenkt. Dieses Thema der sogenannten *prison songs* ist häufiger in der Country-Musik zu finden. Johnny Cash fühlt sich in diesen Insassen hinein und liefert mit der Textzeile “I shot a man in Reno / Just to watch him die” (Cash 1953: 8) nach eigenen Aussagen den schlimmsten Beweggrund für einen Mord (vgl. Vensky 2012). Zuvor erinnert sich der Protagonist noch an seine Kindheit und seine Mutter, die er jetzt enttäuscht hat: “When I was just a baby / My Mama told me, Son / Always be a good boy / Don’t ever play with guns” (Cash 1953: 6-7). Der Insasse weiß, dass er zurecht im Gefängnis sitzt und ärgert sich dennoch über die reichen Leute, die Kaffee trinkend und Zigarre rauchend in den Zügen sitzen: “I bet there’s rich folks eatin’ / In a fancy dining car / They’re probably drinkin’ coffee / And smokin’ big cigars” (Cash 1953: 10-11) und sehnt sich danach, ebenfalls in Freiheit in diesem Zug zu fahren (vgl. Stack 2014). Der Song wird somit mit einem weiteren typischen Motiv aus der Folkmusik ergänzt, dem sogenannten *train song*.

Neben der textlichen Referenz auf den Zug und bewegungsbeschreibenden Wörtern wie “rolling” und “moving”, orientiert sich die musikalische Umsetzung ebenfalls an diesem Motiv. Der Rhythmus ist eingängig gehalten und mit einem für Johnny Cash typischen einfachen Akkord- und Zupfschema der Gitarre untermalt, das sich in vielen seiner Songs wiederfindet. Im treibenden Bass wird, gleichsam klangsymbolisch, das Motiv des fahrenden Zuges aufgegriffen. Für den Insassen scheint die Zeit innerhalb seiner Zelle, in der nichts Neues passiert und in der er über sein Leben nachdenkt, nicht zu vergehen: “time keeps draggin’ on” (Cash 1953: 4) und der Zug bildet den drastischen Kontrast zu seinem Dasein: “But that train keeps a-rollin’ on down to San Antone” (Cash 1953: 5). Musikalisch kann der bluesig angehauchte Song auch in die Kategorie des “Twelve Bar Blues” eingeordnet werden. Letzterer besteht typischerweise aus drei Grundakkorden, die sich immer wieder in einem Abschnitt von zwölf Takten wiederholen. Johnny Cash nutzt in seinem Musikstück folglich eine der gängigsten und bekanntesten Akkordfolgen der Musikgeschichte.

Da Cash das Konzert *At Folsom Prison* mit diesem Song beginnt, findet sich am Anfang der Live-Aufnahme seine Begrüßung mit den legendären Worten “Hello, I am Johnny Cash” wieder, mit denen er jedes seiner Konzerte eröffnete. Während des Liedes hört man die durch die Musik aufgeheizte Stimmung der Gefängnisinsassen, welche jubeln und grölen. Die Aufnahme, die hinterher auf der Platte erschien, wurde wenig bearbeitet, sodass diese Klänge alle mit auf der Aufnahme zu hören sind. Das Jubeln, dass nach der Zeile zu dem Mordbeweggrund “I shot a man in Reno / Just to watch him die” zu hören ist, wurde allerdings nachträglich im Studio eingefügt, da sich in diesem Moment die Insassen aus Angst vor Konsequenzen der Wärter verhalten zeigten (vgl. Johnny Cash Trail 2018).

IV. Rezeption

At Folsom Prison war nicht das erste Gefängniskonzert, das Johnny Cash spielte, allerdings das Erste, ɛm eine Live-Aufnahme entstand.

Die Erstaufnahme des Songs erreichte Platz 4 in den US Country Charts, wohingegen die spätere Live-Aufnahme auf den ersten Platz stieg und sich dann über 90 Wochen in den Top 100 hielt. Cash wurde ferner ein Grammy Award in der Kategorie “Beste männliche Gesangsdarbietung – Country” verliehen. In den Hot 100 Charts kletterte der Song bis auf Platz 32 (vgl. Johnny Cash Trail 2018).

Im Juni 2014 wurde der Song vom Musikmagazin *Rolling Stone* auf Platz 51 der 100 besten Country-Songs aller Zeiten gewählt.

Das dazugehörige Live-Album *At Folsom Prison* wurde ebenfalls vom *Rolling Stone* in die Liste der 500 besten Musikalben aller Zeiten auf Platz 88 aufgenommen. Bis heute wurde das Album mehr als sechs Millionen Mal verkauft und erreichte viermal Platin und einmal Gold (vgl. Wikipedia – At Folsom Prison). Generell wird das Album überaus positiv bewertet. Kritiker Patrick Carr äußerte sich wie folgt: “[…] das heutige Äquivalent wäre eine Gangsta-Rap-Scheibe, die bei den Grammy-Awards alles abräumt” (Wohlrab 2018: 19-20).

U2-Sänger Bono betont das Außergewöhnliche von Cash mit den Worten: “Wir sind alle Weicheier im Vergleich zu Johnny Cash” (Wohlrab 2018: 94). Johnny Cash verstand es, Grenzen zu überschreiten und Neues auszuprobieren. Dabei blieb er stets authentisch und man merkte ihm das Bemühen an, sein musikalisches Wirken nicht an Profitinteressen, sondern an seinen Überzeugungen und Ansichten und dem Wunsch nach Veränderungen in der Gesellschaft auszurichten.

In dem biographischen Film *Walk the Line* des Regisseurs James Mangold aus dem Jahr 2005 wird der Titel FOLSOM PRISON BLUES somit zurecht als ein Leitsong durch den gesamten Film hinweg verwendet, der ihn dort zu einem Produzenten und zur Aufnahme eines neuen Albums führt. Da es im Film keine Originalaufnahmen des legendären “Knastkonzertes” gibt, wurden die Szenen mit Joaquin Phoenix in der Rolle des Johnny Cash aufgearbeitet und rekonstruiert. Letztendlich wurde der Film im Jahr 2006 mit einem Oscar für die beste Hauptdarstellerin, Reese Witherspoon in der Rolle der June Carter, und mehreren Golden Globe Awards ausgezeichnet (vgl. Wikipedia – Walk the Line).

PASCAL MICHELS

Credits

Vocals: Johnny Cash
Acoustic Guitar: Johnny Cash
Guitar: Luther Perkins, Carl Perkins
Bass: Marshall Grant
Drums: W.S. Holland
Music/Songwriting: Johnny Cash
Producer: Bob Johnston
Label: Columbia

Recorded: 1968
Published: 1968
Length: 2:43

Recordings

- Johnny Cash. “Folsom Prison Blues”. On: *At Folsom Prison*, 1968, Columbia, CS 9639, US (LP, Album).
- Johnny Cash. “Folsom Prison Blues”. On: *With His Hot And Blue Guitar*, 1957, SUN, LP 1220, US (LP, Album).

References

- Hauke, Chris: “Meilenstein: Johnny Cash”. In: guitar acoustic, 14.09.2018. URL: https://www.guitaracoustic.de/lesen/detail/News/meilenstein-johnny-cash/ [28.01.2019].
- Johnny Cash Trail: “Johnny Cash Live at Folsom Prison: the 50th Anniversary”. In: folsomcasharttrail.com. URL: https://folsomcasharttrail.com/blog/articles/postid/56/johnny-cash-live-at-folsom-prison-the-50th-anniversary [28.01.2019]
- Leim, Christof: “Zeitsprung: Am 13.1.1968 nimmt Johnny Cash sein legendäres Livealbum “At Folsom Prison” auf”. In: UDiscover, 12.01.2018. URL:http://www.udiscover-music.de/popkultur/zeitsprung-13-1-1968-nimmt-johnny-cash-sein-legendares-livealbum-folsom-prison-auf [28.01.2019].
- Neumayer, Ingo: “Unvergessener Man in Black: Johnny Cash”. In: WDR.de, 10.09.2018. URL: https://www1.wdr.de/kultur/musik/johnny-cash-130.html [28.01.2019].
- Stack, Elizabeth: “Folsom Prison Blues”. In: Country Music Project, 11.11.2014. URL:http://sites.dwrl.utexas.edu/countrymusic/music/johnny-cash-at-folsom-prison-1968/folsom-prison-blues/ [28.01.2019].
- Vensky, Hellmuth: “Die Gefängnisse des Mannes in Schwarz”. In: Zeit-Online, 26.02.2012. URL: https://www.zeit.de/kultur/musik/2012-02/johnny-cash-folsom-prison [28.01.2019]
- Wikipedia: Twelve-Bar Blues. In: Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues [28.01.2019].
- Wikipedia: Outlaw Bewegung. In: Wikipedia. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Outlaw-Bewegung [28.01.2019].
- Wikipedia: Folsom Prison Blues. In: Wikipedia. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Folsom_Prison_Blues und https://en.wikipedia.org/wiki/Folsom_Prison_Blues [28.01.2019].
- Wikipedia: Walk the Line. In: Wikipedia. https://de.wikipedia.org/wiki/Walk_the_Line#Auszeichnungen [28.01.2019].
- Wohlrab, Matthias: ” Sternstunde im Speisesaal”. In: Spiegel Online, 10.01.2019. URL: http://www.spiegel.de/einestages/johnny-cash-das-legendaere-knast-konzert-im-folsom-prison-`-1186187.html [28.01.2019].

Films

- *Walk The Line.* Regie: James Mangold. Drehbuch: James Mangold / Gill Dennis. 20th Century Fox, 2005. (DVD/ B000F1II8K).

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

Citation

Pascal Michels: “Folsom Prison Blues (Johnny Cash)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/folsom-prison-blues, 12/2019.

Print

Advanced Chemistry **1992**

Fremd im eigenen Land

Der Song FREMD IM EIGENEN LAND von Advanced Chemistry handelt von Rassismus und Vorurteilen gegen Menschen mit Migrationshintergrund in der Bundesrepublik Deutschland.

I.Entstehungsgeschichte

Der Song nimmt eine wichtige Rolle in der Geschichte des deutschen Hip Hop ein. Advanced Chemistry gehörten zu den ersten Interpreten, die in deutscher Sprache gerappt haben. Außerdem sind sie Vorreiter für sozialkritischen Hip Hop in Deutschland, welcher mit seinen Texten eine Botschaft verkünden will, im Gegensatz zum eher unpolitischen Chart- und Spaßrap.

Deutsche Jugendliche kamen erstmals durch amerikanische Soldaten, welche in Deutschland stationiert waren, mit Hip Hop in Berührung. So wurde Heidelberg als Hauptquartier der U.S. Army zum wichtigsten Zentrum des deutschen Hip Hop in seinem Anfangsstadium. Die ersten Anhänger der neuen Musikrichtung trafen sich Ende der 1980er Jahre regelmäßig bei sogenannten Jams. Jams sind organisierte oder spontane Zusammenkünfte von Hip Hop-Anhängern, bei denen vorrangig gerappt wird, zumeist im Freestyle. Orte des Geschehens waren oftmals Jugendzentren in ärmeren Stadtteilen. Diese Gemeinschaften zogen vor allem Jugendliche mit Migrationshintergrund an. Gerappt wurde allerdings nur auf Englisch und meist zu bekannten Beats aus den USA. Die Jams sorgten dafür, dass sich Netzwerke bildeten und die noch junge deutsche Hip Hop-Gemeinschaft zunehmend größer wurde.

Im Jahr 1987 gründete sich in Heidelberg aus dieser jungen Hip Hop-Gemeinde die Gruppe Advanced Chemistry. Die fünf Gründungsmitglieder waren fast alle Kinder von Migranten. Es waren Torch (Frederik Hahn, Deutsch-Haitianer), Toni L. (Toni Landomini, Deutsch-Italiener), Linguist (Kofi Yakpo, Deutsch-Ghanaer), Gee-One (Gonzales Maldonado, Chilene) und DJ Mike MD (Michael Jean Pierre Dippon, ‘Schwabe’). Advanced Chemistry waren regelmäßig auf Jams vertreten. Überliefert ist, dass das Mitglied Torch als erster auf Jams in deutscher Sprache gerappt hat. Er fing zuerst damit an, das Publikum auf Deutsch zwischen den einzelnen Reimen und Songs anzusprechen und dann auch vermehrt auf Deutsch zu freestylen. Das Publikum reagierte begeistert, da es nun viel besser verstehen konnte, über was gerappt wurde. So machten sich Advanced Chemistry schnell einen Namen in der wachsenden Hip Hop-Szene Deutschlands.

Zum Durchbruch für den deutschen Hip Hop kam es dann im Jahr 1992 durch das Erscheinen von zwei ähnlich prägenden, aber auch gegensätzlichen Singles. Die erste war “Die Da” von den Fantastischen Vier, ein unpolitischer Song. “Die Da” schafft es als erster deutschsprachiger Hip Hop-Titel in die deutschen Charts und machte so den deutschen Hip Hop erstmals einer breiteren Öffentlichkeit in [illegible]chland bekannt. In der Hip Hop-Szene verfügten die Fantastischen Vier allerdings über wenig [illegible]halt, ganz im Gegensatz zu Advanced Chemistry, welche kurze Zeit später ihre Single FREMD IM

EIGENEN LAND veröffentlichten. Die Gruppe war zu diesem Zeitpunkt schon auf drei Mitglieder geschrumpft (Torch, Toni L. und Linguist). Der Text zum Song stammte aus dem Jahr 1990, wurde damals aber auf Englisch geschrieben. 1992 wurde er dann ins Deutsche übersetzt und auf neue Musik gerappt. Der Song war mit seiner politischen und gesellschaftskritischen Botschaft das Gegenteil von “Die Da”. Dieser Gegensatz von politischem und textlich anspruchsvollem Hip Hop, welcher innerhalb der Szene Anerkennung sucht, und weitgehend unpolitischem Hip Hop, welcher über ein breites Publikum möglichst weit vorne in den Charts landen will, ist bis heute aktuell und sorgt immer wieder für Spannungen in der Szene.

II.Kontext

Die Veröffentlichung des Songs fällt in eine Zeit, in der Fremdenfeindlichkeit in der (neuen) gesamtdeutschen Gesellschaft präsent war. Es kam zu zahlreichen Gewalttaten gegen Ausländer, wie etwa die berüchtigten Krawalle in Rostock-Lichtenhagen im August 1992. Im Jahr 1992 war die Euphorie nach der Wiedervereinigung verflogen. Die Arbeitslosigkeit überschritt erstmals in der Nachkriegszeit die Zahl von drei Millionen und in Ostdeutschland verarmten große Bevölkerungsschichten. Gleichzeitig erreichte auch die Zahl der Asylbewerber 1992 ihren Höhepunkt. Die schlechte wirtschaftliche Lage der Menschen und die Suche nach Schuldigen führten vermehrt zu rassistischen Vorbehalten gegenüber Asylbewerbern und Deutschen mit Migrationshintergrund. Parteien des rechten Spektrums erzielten relativ hohe Wahlerfolge und auch die großen Volksparteien schwenkten auf diese Linie ein und griffen Themen wie Asylbetrug auf, was der Entstehung von Ressentiments weiter Vorschub leistete. Im Zuge dieser Entwicklungen und der angespannten Atmosphäre attackierten, wie oben erwähnt, Neonazis in Rostock-Lichtenhagen eine zentrale Aufnahmestelle für Asylbewerber. Das Ganze geschah unter Beifall von Anwohnern. Advanced Chemistry erfuhren von den Krawallen als sie im Studio waren. Diese Ausschreitungen sind trauriger Höhepunkt von zahlreichen rassistischen Übergriffen von Neonazis auf Ausländer in Deutschland im Jahr 1992. Insgesamt werden in diesem Jahr 27 Menschen von Neonazis getötet. Die Bundesregierung sieht sich gezwungen zu handeln und beschließt noch im Dezember 1992 eine Verschärfung des Asylrechts, wodurch die Zahl der Asylbewerber in der Zukunft wieder stark abnehmen sollte. Die Mitglieder von Advanced Chemistry verarbeiteten ihre Erfahrungen und Emotionen aufgrund der Umstände in dieser Zeit in FREMD IM EIGENEN LAND.

III. Analyse

FREMD IM EIGENEN LAND besteht aus drei Strophen, die von den Interpreten abwechselnd gerappt werden. Der Refrain zwischen den Strophen enthält nur gesampelte Melodien. Die Interpreten rappen über eigene Erfahrungen in der Erzählform der ersten Person Singular. Aus der Perspektive der Interpreten thematisiert der Song die Lebensumstände einer Generation von Migrantenkindern in Deutschland. Auf Textebene werden die Erfahrungen dieser Generation präzise wiedergegeben und die damalige Situation, die von Rassismus, Ausgrenzung und Vorurteilen gegen Menschen mit ionshintergrund geprägt ist, beschrieben. Kernthemen sind das äußere Erscheinungsbild, die

Einseitigkeit der Medien, Migrations-, Identitäts- und Gastarbeiterproblematik sowie Gewalt. Advanced Chemistry versuchten, diese Themen auf allen drei Ebenen, Text, Klang und Video, darzustellen.

Die erste Zeile jeder Strophe lautet “Ich hab‘ ‘nen grünen Pass mit ’nem goldenen Adler drauf”. Mit ihr soll darauf hingewiesen werden, dass die Interpreten trotz “Migrationshintergrund“ deutsche Staatsbürger sind und sich trotzdem ausgegrenzt fühlen. Hier steht der “goldene Adler” als Symbol für das Deutschsein. Das “Ich” im Satz steht nicht nur für einen einzelnen, sondern für viele, wie man später im Text erfährt, als es heißt: “Denn ich bin kein Einzelfall, sondern einer von vielen”. Dadurch soll angezeigt werden, dass es sich um ein breites gesellschaftliches Phänomen handelt.

Andere Textpassagen beziehen sich auf die Politik und die Einstellung der Menschen, z.B. “Politiker und Medien berichten ob früh oder spät von einer überschrittenen Aufnahmekapazität”, “Kaum einer ist da, der überlegt, auf das Wissen Wert legt, warum es diesem Land so gut geht / Dass der Gastarbeiter seit den Fünfzigern unentwegt zum Wirtschaftsaufbau, der sich blühend bewegt, mit Nutzen beitrug und noch beiträgt / Klar, Asylbewerber müssen raus”. Diese Zeilen nehmen Bezug zur politischen und gesellschaftlichen Ausgangslage, wonach Gastarbeiter einst im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs nach (West-)Deutschland geholt wurden. Der Beitrag der Gastarbeiter zum Wohlstand wird Advanced Chemistry zufolge von der öffentlichen Meinung nicht genügend gewürdigt. Als Ursache dafür sehen sie rassistische Ressentiments in der Gesellschaft. Den Interpreten gelingt es, politische Aussagen und Hip Hop in differenzierter Weise zu kombinieren. Die Zeile “Gewalt in Gestalt einer Faust, die geballt / Oder ’nem blitzenden Messer, ’ner Waffe, die knallt” bezieht sich dabei direkt auf die Übergriffe in Rostock.

Eine weitere wichtige Botschaft von FREMD IM EIGENEN LAND ist, dass sich die Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland zwar als deutsche Staatsbürger fühlen, aber nicht als solche anerkannt werden, da sie nicht dem vermeintlichen Idealbild eines Deutschen entsprechen (“Nicht anerkannt, fremd im eigenen Land, kein Ausländer doch ein Fremder”). Jenes Idealbild wird in Rekurs auf die Zeit des Nationalsozialismus thematisiert: “Gab’s da nicht ‘ne Zeit, wo’s schon mal so war”, “Blass im Gesicht”, “Blaue Augen, blondes Haar”. Mit solchen Aussagen sollen die Zuhörer aufgerüttelt und motiviert werden, sich gegen Rassismus zu stellen. Die Band macht deutlich, dass sie sich ein anderes Deutschland wünscht. Folgende Textpassagen unterstreichen dies: “Dies ist nicht meine Welt, in der nur die Hautfarbe und Herkunft zählt”, “Hinter Fassaden blicken, Zusammenhänge verstehen”, “Mit Respekt en direct zu jedem Menschen stehen” und “Ethische Werte, die über nationale Grenzen gehen”.

Zusätzlich bekommt der Song einen repräsentativen Charakter durch Einspielungen von Fragen, welche Vorurteile gegen Menschen mit Migrationshintergrund verdeutlichen sollen – hierunter: “Gehst du später zurück in deine Heimat?” und “Ey, bist du Amerikaner oder kommste aus Afrika?”. Sie verdeutlichen, wie sich die Interpreten von Außenstehenden wahrgenommen fühlen. Obwohl sie sich als Deutsche begreifen, werden sie nicht als solche anerkannt (“Ach, du bist Deutscher, komm’, erzähl’ kein’ Scheiß”). Advanced Chemistry beschreiben auf diese Weise die Verhältnisse im Land. Ihre Raps bilden gleichzeitig die Antworten auf diese Fragen, wodurch sie das Gefühl der Migranten im Hinblick auf diese Vorurteile stellvertretend wiedergeben (vgl. Wiegel 2010: 24)

Die auffälligsten Merkmale auf der Klangebene sind die damalige markante Titelmelodie der Sendung Kanal TV im instrumentalen Teil und der gleichermaßen in Intro und Schluss eingebaute

Nachrichtensprecher, welcher von den Krawallen in Rostock-Lichtenhagen berichtet. Durch den Nachrichtensprecher versuchen die Interpreten, den Song und die Situation gleichsam realer und aktueller wirken zu lassen. Die Titelmelodie von Spiegel TV, welche für den Refrain gesampelt wurde, beruht ihrerseits wieder auf der Elektropop-Nummer “Mobile Unit” von George Fenton & Ken Freeman aus den 1980er Jahren. Über die Hintergründe, diese Melodie als Sample zu verwenden, sagte Torch in einem Interview mit Funkhaus Europa am 29. September 2011 Folgendes: “Wir sind mit drei Programmen aufgewachsen. Da kanntest du natürlich jede Titelmusik von den paar Sendungen, die gelaufen sind. Spiegel TV hatte damals diese besonders eingängige Melodie. Und wir dachten, wenn wir schon so einen politischen und sozialkritischen Text schreiben, dann sollten wir nicht einfach irgendein Funk-Sample verwenden, sondern es muss etwas sein, das auch musikalisch das Thema transportiert. Witzig ist, dass die Spiegel TV-Melodie genau das macht und gleichzeitig funky ist. Wir haben das Ganze übrigens vom Fernsehgerät auf Kassette aufgenommen” (Funkhaus 2012: o.S.). Mit dem Zusammenwirken von Realitätsbezug auf der Klangebene sowie der textlichen Selbstreflexion geben die Künstler zu verstehen, dass ihnen auch darum geht, die Menschen aufzuklären.

Im dazugehörigen Video rappen die drei Interpreten vor einer Menschenmenge, in der viele Migranten zu erkennen sind. Das soll wiederum zeigen, dass es sich nicht um ein Randphänomen sondern um ein breites gesellschaftliches Problem handelt. Außerdem wird die Angst der Ausländer vor rechter Gewalt durch das Zusammenspiel von Text und Musikvideo realer dargestellt. Bei der Zeile “Komm’, dem hauen wir’s Maul auf!” ist einzig anhand der Textebene kaum erkennbar, dass es sich um Neonazis handelt. Doch in der visuellen Inszenierung sieht man drei bedrohlich wirkende Neonazis in Angriffsstellung – ihr Vorkommen lässt kaum Fragen offen.

IV. Rezeption

Die junge deutsche Hip Hop-Community versuchte FREMD IM EIGENEN LAND zu mehr Bekanntheit zu verhelfen. Es wurden Telefonketten gestartet, um Radiosender zu beeinflussen. Außerdem verkauften Advanced Chemistry die Single auf Partys und Jams. Der Musiksender MTV strahlte das Video zudem in ganz Europa aus, was Advanced Chemistry auch dort zu Anerkennung verhalf. Torch äußerte sich zu den Reaktionen in besagtem Interview mit Funkhaus Europa wie folgt: “Der Song war wirklich polarisierend. Es ist ja überhaupt kein Radiosong – er hat nicht die richtige Länge, ist nicht nett, da passt gar nichts. Aber den Leuten hat das alles aus der Seele gesprochen, sie sind scheinbar so sehr auf den Text angesprungen, dass sie überall bei den Radiosendern angerufen und das Teil in die Hörercharts gewählt haben. So kamen dann auch die Vertriebe auf uns zu, genau so wie MTV und natürlich die dritten Programme, die Dokus über uns gemacht haben. Eine dieser Dokus war die “Lost in Music”-Doku des ZDF, innerhalb der wir das Video gedreht haben, das so erfolgreich wurde”(Funkhaus 2012: o.S.).

Obwohl FREMD IM EIGENEN LAND kommerziell nicht erfolgreich war, inspirierte es viele nachfolgende deutsche Künstler auf verschiedene Weise. Es ist bis heute eine viel genutzte Quelle für Sprachsamples oder Zitate. Das im Song transportierte und explizierte Gefühl, fremd im eigenen Land zu sein, hat zudem [illegible]e Hip Hop-Künstler beeinflusst. Beispiele sind das Album *Fremd im eigenen Land* des Rappers Fler [illegible] oder der Song “Fremd im eigenen Land” des Rappers Nazar (2008). Nazar hat sich der Thematik

in dem Sinn gewidmet, dass er sich weder in seinem Herkunftsland Iran noch in Österreich, wo er lebt, zuhause fühlt. Fler wurde von den ehemaligen Mitgliedern von Advanced Chemistry für die Verwendung des Songtitels scharf kritisiert, da es inhaltlich kaum Überschneidungen zu FREMD IM EIGENEN LAND gibt und Fler mit seinen Texten überdies versucht, im rechten Spektrum Fans zu gewinnen. Weiterhin gilt FREMD IM EIGENEN LAND als Vorreiter für Songs, in denen die Interpreten auf Grundlage eigener Erfahrungen mit sozialkritischen Texten auf Ausländerfeindlichkeit hinweisen und sich für benachteiligte und ausgegrenzte Gruppen einsetzen. Beispiele hierfür sind der Song “Im Ghetto von Soweto” von Joy Denalane sowie die Alben *Daniel X: Eine schwarze deutsche Geschichte* von D-Flame und *Made in Germany* von Afrob (vgl. Alexander 2012: o.S.).

Darüber hinaus wurde auch später wieder in Songs auf reale Geschehnisse Bezug genommen. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist das Zusammenkommen von 90 Künstlern und Künstlerinnen (u.a. Xavier Naidoo, Afrob, Torch, Sammy Deluxe, Seed, Toni-L, D-Flame) in den Projekten “Brothers Keepers” und “Sisters Keepers” als Reaktion auf die Ermordung des Afrikaners Alberto Adriano im Jahr 2000 durch Neonazis. Der Zusammenschluss veröffentlichte die Single “Adriano (Letzte Warnung)”. Die Single erreichte Platz vier in den deutschen Musikcharts und kann ähnlich wie FREMD IM EIGENEN LAND als eine Kampfansage gegen rassistische Zustände angesehen werden (vgl. YPA 2012: o.S.).

AREUM HAN

Credits

Raps und Text: Frederik Hahn, Kofi Yakpo, Toni Landomini
Backing Vocals: Christian Stieber, Claus Casper, Scopemann, Sonja Lübke
Engineer: Scope
Scratching: DJ Pimp Valium
Produzent: Advanced Chemistry
Label: MZEE Records, 360° Records
Veröffentlichung: 1992 (Single-Version), 1996 (Album-Version)
Länge: 4:40 (Single), 4:49 (Album)

Recordings

- Advanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land”, 1992, MZEE Records, AC 01 V 12 92, Germany (Vinyl/12”).
- Advanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land”, 1992, MZEE Records, AC 01 CD 92, Germany (CD/Maxi-Single).
  dvanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land”, *Advanced Chemistry*, 1996, 360° Records, IRS ɔ4.990, Germany, (2 × Vinyl/LP/Album).

- Advanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land”, *Advanced Chemistry*, 1996, 360° Records, IRS 974.990, Germany, (CD/Album).

References

- Wiegel, Martin: *Deutscher Rap – eine Kunstform als Manifestation von Gewalt?* (= Literatur und Medien 6). Marburg: Tectum Verlag 2010.

Links

- YPA : “Protestsong Die Geschichte hinter dem Song »Fremd im eigenen Land« von Advanced Chemistry”. In: *der Freitag*. URL: http://www.freitag.de/autoren/ypa/advanced-chemistry-fremd-im-eigenen-land, [20.09.2012].
- Alexander Weheliye : “Afro-Diasporische Identitäten in der Deutschen Popmusik”. In: *Migration-Integration-Diversity (MID)*. URL: http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_606.asp, [20.09.2012].
- Malte Welding : “Wenn Hiphop böse wird. Richtig böse.”. In: *Spreeblick*. URL: http://www.spreeblick.com/2008/06/17/wenn-hiphop-bose-wird-richtig-bose/, [30.09.2012].
- Kölnischer Kunstverein: “ “Fremd im eigenen Land” Advanced Chemistry”. In: *Projekt Migration*. URL: http://www.projektmigration.de/kuenstlerliste/Advanced.html, [01.10.2011].
- Sebastian Binder: “Deutscher Hiphop: Die Anfänge”. In: *Schattenseher*. URL: http://schattenseher.de/?p=150, [01.10.2011].
- http://www.funkhauseuropa.de/musik/story_behind/2011_09/story_behind_110929.phtml, [31.08.2012].
- http://www.indiepedia.de/index.php?title=Advanced_Chemistry, [11.10.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Areum Han

Citation

Areum Han: “Fremd im eigenen Land (Advanced Chemistry)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/fremdimeigenenland, 03/2015 [revised 04/2015].

Molotov **2003**

Frijolero

Single und Musikvideo FRIJOLERO der Band Molotov thematisieren auf sarkastisch, humorvolle Art Migration und Diskriminierung der mexikanischen Migranten in den Borderlands an der Grenze zwischen Mexiko und den USA.

I. Entstehungsgeschichte

Molotov wurde 1995 in Mexiko-Stadt gegründet und besteht aus vier Mitgliedern, den drei Mexikanern Paco Ayala (Rapper/ Bassist/ Co-Writer), Tito Fuentes (Rapper/ Co-Writer), Micky Huidobro (Rapper/ Bassist) und dem Amerikaner Randy Ebright, genannt “El Gringo Loco” (Rapper/ Drummer/ Co-Writer). Molotov ist eine der bekanntesten Cross-Over-Bands Mexikos, die in ihrer Anfangszeit immer wieder in Konflikt mit der mexikanischen Zensur geriet. Musikalisch ist sie der afroamerikanischen HipHop-Kultur verpflichtet, mischt ihre harten Metal-HipHop-Beats aber mit volkstümlichen Melodien, um ein breiteres latinoamerikanisches Publikum ansprechen zu können. Durch das Album *¿Dónde Jugarán Las Niñas?*, insbesondere den Song “Gimme tha Power”, der für die linke globalisierungskritische Gegenkultur zu einer Art Hymne wurde, erreichte Molotov internationalen Erfolg. Seit Ende der 1990er Jahre tritt die Band weltweit live auf. FRIJOLERO wurde auf dem Album *Dance and Dense Denso* (2003) veröffentlicht, das Musikvideo wurde im gleichen Jahr von Paul Beck und Jason Archer in Austin (Texas) produziert. Den eintägigen Filmaufnahmen folgte eine einmonatige Bearbeitungszeit, bei der die Aufnahmen im Rotoskopverfahren verfremdet und mit traumhaften Einlagen versehen wurden.

II. Kontext

Storytelling ist neben den verschiedenen Formen des Verbal Duelling (vgl. Sokol 2004) die zentrale Ausdruckform des Rap im Allgemeinen. Anhand von I-Stories wird vor allem Identität her- und dargestellt, aber es werden auch hegemoniale Diskurse kommentiert, in Frage gestellt oder deren Fokalisierungen bzw. Ausblendungen sichtbar gemacht (vgl. Kimminich 2004), sodass die Möglichkeiten jenseits einer Machtstruktur in den Blickpunkt rücken. Mit FRIJOLERO kontrastiert Molotov Fremd- und Eigenwahrnehmung der Mexikaner, spielt die verschiedenen rassistischen Zuschreibungen und Stereotypen ebenso gegeneinander aus wie die jeweiligen territorialen Ansprüche. Obwohl die Konstruktivität nationaler Identität und deren jeweilige historische Legitimität in Frage gestellt werden, bleibt der Musikclip jedoch der Diskurstradition des mexikanischen Kulturnationalismus verhaftet (vgl. Thies 2006).

III. Analyse

Der zweisprachige Song umfasst neun Strophen, sechs in spanischer, drei in englischer Sprache sowie einen zweiteiligen zweisprachigen Refrain. Gerappt wird zu einer musikalischen Mischung mit Referenzen auf die música norteña, eine populäre mexikanische Musik. Dabei wird gezielt mit Codeswitching (Wechsel zwischen englischen und spanischen Versen und Codemixing (Sprachwechsel innerhalb eines Satzes/ Verses) gearbeitet. Die Wahl der Sprache und vor allem der Aussprache (Spanisch mit amerikanischem Akzent bzw. Englisch mit spanischem Akzent sowie akzentfreies Englisch) ist für die jeweiligen Aussagen der Strophen bzw. des Refrains relevant.

Die im Video durch Rotoscoping veränderten Filmaufnahmen illustrieren die in den Strophen erzählte Story. Durch diese Verfahren entsteht ein Zwischenraum, in dem sich Realität und Imagination vermischen. Auf diese Weise können Stereotypisierungen aufgebrochen und nicht nur die realen politischen, sondern auch die diskursiven und symbolischen Grenzen überschritten werden. Dazu wird auch mit sexistischen Elementen der HipHop-Kultur gespielt, die sich bereits durch um die Story rahmenden Intro bzw. Outro ankündigen. Zu Beginn des Clips ist eine dem Betrachter zublinzelnde junge Frau in Tank-Top zu sehen, die ihre Jeans herablässt. Auf ihrem Gesäß wird ein Tattoo sichtbar. Es zeigt die zusammen im Bett liegenden Bandmitglieder, die mit Einsetzen des Songs erwachen. Es handelt sich hier keineswegs nur um eine misogyne Ausdrucksform der männlich dominierten HipHop-Kultur, sondern um einen symbolischen Einstieg in die Thematisierung der Grenzüberschreitung und Auflehnung des Subjekts. Die Haut gehört, wie Sebastian Thies ausführt, zu den zentralen metaphorischen Bedeutungsträgern postkolonialer Imaginarien. Als Grenze zwischen Subjekt und Umwelt sind ihr die Spuren der Herrschaft eingeschrieben: “Der weibliche Körper als Projektionsfläche und Bühne eröffnet den zum Leben erwachten Bandmitgliedern nun die Möglichkeit, die subalterne Erfahrungswelt der illegalen Migration performativ zu erschließen und dabei eine Grenzüberschreitung von der Comic-Kunstwelt in den mit sozialer Realität konnotierten Grenzraum zu vollziehen.” (Thies 2006: 267).

Der Plot lässt sich folgendermaßen zusammenfassen. Die als Bandmitglieder zu erkennenden Comicfiguren fahren per Anhalter mit einem Pickup-Truck durch die Borderlands. Durch ihre Kritik an der US-amerikanischen Hegemonie und deren Legitimation geraten sie in Konflikt mit einem Offizier der Grenzpatrouille. Dieser erwidert ihren Rap seinerseits mit einem rassistischen Refrain. Sie ergreifen die Flucht. Nach einer kurzen Verfolgungsjagd werden die Bandmitglieder von der Grenzpolizei gestellt und abgefahren. Es folgen traumhafte Filmkollagen in karnevaleskem Stil. Vor einem Loch im Grenzzaun feiern die Bandmitglieder mit Can Can-Tänzerinnen die Grenzüberschreitung als eine Aufhebung der US-amerikanischen Machtstrukturen.

Song und Clip inszenieren also den Kulturkonflikt zwischen Staatsmacht und “Illegalen”, d.h. zwischen Gringos und Latinos, die mit dem Schimpfwort “frijolero” (Bohnenfresser) – gleichzeitig Titel des Songs – bezeichnet werden. Dieser ihnen hegemonial zugewiesenen negativen Identität wird auf ironische Weise ein performatives Identitätskonzept (vgl. Thies 2006: 265) entgegengesetzt, dass diese Konstruktion entlarvt, indem die traditionell nationale Semantik durchbrochen wird. So erhalten die zunächst nur umrisshaften, mit den mexikanischen Nationalfarben überblendeten und somit anonymen Figuren, erst mit Einsetzen des ersten Sprechgesangs die individuellen Züge der Bandmitglieder. Die drei Rapper fahren also stellvertretend zu den illegalen Arbeitsplätzen in den Norden. Sie sind Medien der eigenen und [illegible]en Lebenswelt und verhandeln die jeweiligen Identitätsmuster und Stereotypen. Gleich der Sänger der ersten Strophe verwehrt sich auf Spanisch mit starkem “Gringo-Akzent” dagegen, dass ihm ein

Sombrero aufgesetzt und er als “frijolero” bezeichnet wird. Dann werden politische Zusammenhänge zwischen der Rückzahlung der Auslandsschulden, den Erdöllieferungen und dem Irakkrieg hergestellt: “Te pagamos con petroleo, le intereses nuestra deuda, mientras tanto no sabemos, quién se queda con la feria.” Der Clip veranschaulicht diese Zusammenhänge allegorisch: zu sehen sind Dollar-Bomben, Erdölfässer und Scherzpistolen mit US-Fahnen, die auf die Grenzgebiete herabregnen, sowie Karikaturen des mexikanischen Präsidenten Vicente Fox, der mit George W. Bush und dem ehemaligen Vizepräsidenten Dick Cheney Geschäfte macht.

Der Grenzpolizist reagiert mit einem in Englisch und aggressivem Tonfall gesungen Refrain: “Don’t call me Gringo, you fucking beaner! Stay on your side of that goddamn’ river”. Er stellt also die Grenzüberschreitung als eine Verletzung der symbolischen Sphäre der Macht heraus und macht seinerseits die territorialen Ansprüche der USA geltend. Dieser sprachlichen und auch gestischen Inszenierung der Staatsgewalt halten die Bandmitglieder in der nächsten Strophe im Stil des verbal duelling, einem für die HipHop-Kultur typischen Beschimpfungsritual, entgegen. In Kombination mit einem phallischen Gestus wird die Drohgebärde des Grenzpolizisten außer Kraft gesetzt, “No me digas frijolero, pinche gringo puñetero”, und in kulturnationalistischer Manier die Legitimität des territorialen Anspruchs der USA in Frage gestellt: “If not for Santa Anna, just to let you know that where your feet are planted would be Mexico. Correcto!”

IV. Rezeption

Die Single FRIJOLERO wurde erstmals im Januar 2003 in Mexiko im Radio übertragen und umgehend zum Hit. Im Februar war der Song bereits so populär, dass er bei der Konzerttour, mit der die Band für ihr neues Album *Dance and Dense Denso* warb, von den Fans reklamiert wurde. Song und CD erreichten Platz 10 in der Latin Pop Album Chart und waren elf Wochen lang unter den Top 20. Auch der Video-Clip hatte großen Erfolg, er stand auf Platz 1 unter den, auf dem lateinamerikanischen MTV gesendeten, Clip-Hits. FRIJOLERO wurde sowohl in Lateinamerika als auch in den USA äußerst erfolgreich vermarktet und erhielt 2003 bereits einen Grammy für das beste Musikvideo.

EVA KIMMINICH

Credits

Song: Juan Francisco Ayala, Miguel Huidrobo, Randy Wideman
Gesang, Gitarre: Tito Fuentes
Bass, Gesang: Mickey “Huidos” Huidobro
Bass, Gesang: Paco Ayala
[illegible]gzeug, Gesang: Randy “El Gringo Loco” Ebright
[illegible]zenten: Gustavo Santaolalla, Anibal Kerpel

Veröffentlichung: 2002
Länge: 3:30 (Albumversion)
3:00 (MusikcVideo)

Recordings

- Molotov. “Frijolero”, *Dance and Dense Denso*, 2002, Surco Records, 066661-2, UK (CD/Album).
- Molotov. “Frijolero”, *Frijolero*, 2002, Surco Records, MOLOCDP1, Europa (CD/Single).
- Molotov. *¿Dónde Jugarán Las Niñas?*, 1997, Surco Records, MCADN 75031, Mexiko (CD/Album).

References

- Kimminich, Eva: (Hi)story, Rapstory und “possible worlds” Erzählstrategien und Körperkommunikation im französischen und senegalesischen Rap. In: *Rap More Than Words* (= Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen 4). Ed. by Eva Kimminich. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York /Paris/Wien: Peter Lang, 233-267.
- Sokol, Monika: Verbal Duelling: Ein universeller Sprachspieltypus und seine Metamorphosen im US-amerikanischen, französischen und deutschen Rap. In: *Rap More Than Words* (= Welt – Körper – Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen 4). Ed. by Eva Kimminich. Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York /Paris/Wien: Peter Lang, 113-160.
- Thies, Sebastian: Imaginarien des (Trans-)Nationalen in den Amerikas. Zur Akkommodation des Nationalen in der transnationalen Kulturindustrie. Transnationale Integrationsprozesse in den Amerikas. In: *Peripherie* 104 (2006). Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 456-477. Als PDF verfügbar unter: www.zeitschrift-peripherie.de/Thies_Imaginarien.pdf [17. Februar 2012].

Links

- Band Homepage: http://www.molotovoficial.com.mx/ [17.02.2012].

About the Author

Eva Kimminich (Prof. Dr.) teaches Romance Studies at the University of Potsdam.
All contributions by Eva Kimminich

Citation

iminich: “Frijolero (Molotov)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/frijolero, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

N.W.A **1988**

Fuck tha Police

FUCK THA POLICE ist ein Song der legendären Gangsta-Rap-Formation N.W.A. und handelt von Polizeigewalt und Racial Profiling. Er ebnete den Weg zum Sub-Genre Gangsta-Rap und beeinflusste die Klangwelten der Popmusik bis ins 21. Jahrhundert.

I. Entstehungsgeschichte

FUCK THA POLICE wurde 1988 auf dem zweiten Album von N.W.A. (N* wit Attitudes oder auch No Whites Allowed), *Straight Outta Compton,* veröffentlicht. 1987 gründete der in Compton, einem Vorort von Los Angeles, lebende Eric “Eazy-E” Whright zusammen mit Jerry Heller, einem Musikmanager, das Label Ruhtless Records und holte O’Shea “Ice Cube” Jackson, Andre “Dr. Dre” Young, Kim “Arabian Prince” Nazel, Antoine “Dj Yella” Carraby und Lorenzo “MC Ren” Patterson dazu. Eazy-E ging zusammen mit Jerry Heller einen Deal mit Priority Record ein, um die musikalischen Erzeugnisse von Ruthless Records zu vertreiben (McCoy 2022: 176). Diese Konstellation von Personen stellte die Weichen für das Hip-Hop-Subgenre Gangsta-Rap und den West-Coast-Rap. In den Texten von N.W.A. geht es überwiegend um Drogenhandel und Gewalt gegenüber feindlichen gesinnten Gruppen. Gleichwohl schuf die Darstellung der durch Rassismus, Polizeigewalt und sozioökonomische Ungleichheit bestimmten Lebensumstände bzw. Missstände einen Raum der Selbstermächtigung und ist in kultureller Hinsicht nicht mehr wegzudenken. N.W.A. kritisiert, dass in “ihrer Welt” jeder Schwarze Teenager verdächtigt werde, mit Drogen zu handeln (Schreiber 2020: 197).

II. Kontext

Die Verbreitung der Droge Crack in den 1980er Jahren in den USA und soziale Ungerechtigkeiten aufgrund des staatlichen Vorgehens gegen den Drogenhandel, brachten Hip-Hop-Künstler wie Public Enemy oder Tupac Shakur dazu, mit ihren Texten gegen die Umstände anzukämpfen. Speziell in Kalifornien zog die Kritik am Handeln der Polizei durch N.W.A. große Aufmerksamkeit nach sich (Mills/ Miller 2023).

Der LAPD-Chef Daryl Gates (LAPD steht für Los Angeles Police Department) führte in Zusammenarbeit mit anderen Institutionen in den späten 1980er Jahren Anti-Gang-Maßnahmen durch. Das Bild des kriminellen, drogendealenden männlichen Afro-Amerikaners wurde seinerzeit verstärkt durch Film- und Fernsehproduktionen in verwahrlosten Stadtkulissen. Maxime Waters, eine damalige Stadträtin von Los Angeles warf Gates vor, er hätte es Schwarzen Bürger:innen erschwert, nach Hilfe zu rufen, ohne willkürliche Polizeigewalt fürchten zu müssen. FUCK THA POLICE basiert auf der Frustration und [illegible]igkeit gegenüber der Polizei (vgl. Viator 2020). Der rechtliche Schutz, den Polizeibeamte bei Strafverfolgungen und Verdachtsannahmen seinerzeit genossen, verengte die Handlungsräume

afroamerikanischer Bürger:innen. So macht FUCK THA POLICE ebenfalls darauf aufmerksam, dass Schwarze keine Möglichkeiten hätten, sich bei Schikane und Missbrauch durch die Polizei zu wehren. Gleiche Ansichten verfolgte die Black Panther Party, die vor allem in den 1960er und 1970er Jahren gegen Rassismus und für Gleichberechtigung eintrat (McCoy 2022).

III. Analyse

Klanglich greift FUCK THA POLICE auf Samples von “Bring The Noise” von Public Enemy (1987), die, wie in vielen Hip-Hop-Tracks, im Loop gespielt, d.h. wiederholt werden. Das Intro wird eingeleitet von Dr. Dre und Turn-Table-Scratching. Der Text, geschrieben von ICE Cube und McRen, lässt eine klare Haltung gegenüber dem Machtmissbrauch der Polizei erkennen. Dr. Dre leitet den Song ein und stellt jeden Rapper vor. Anschließend übernimmt Ice Cube mit “Fuck tha police comin’ straight from the underground” den ersten Part vor dem Refrain. Der Chorus besteht aus drei Wörtern “Fuck tha Police” und wird wiederholt und mit Scratching begleitet.

Ice Cube zufolge sei der Text inspiriert von Rachevorstellungen, ausgelöst durch missbräuchliches Handeln der Polizei. Situationen wie die Verletzung der Privatsphäre (“Search a n* down and grabbin’ his nuts”) oder Racial Profiling (“Searchin’ my car, lookin’ for the product / Thinkin’ every n* is sellin’ narcotics”) werden in FUCK THA POLICE thematisiert (Viator 2020: 302).

Zu Beginn des zugehörigen Musikvideos sind alle Mitglieder von N.W.A. zu sehen. Das Setting hat eine dunkle Beleuchtung, zwischendurch werden Spotlights eingesetzt, die Scheinwerfern oder Handlampen der Polizei ähneln. Letztere wird im weiteren Verlauf durch einen Polizeiwagen visuell in die Erzählwelt eingeführt. Ferner sind Waffen, Gitterstäbe, tiefgelegte Autos mit Hydraulik sowie Turntables zu sehen, die symbolträchtige Gestaltungsmittel sind und in Gangsta-Rap-Musikvideos in gewisser Regelmäßigkeit Verwendung finden. Weitere Darstellungselemente sind das grüne Visier eines Scharfschützengewehrs, Gangs auf den Straßen sowie ein Straßenschild auf dem „Compton“ steht. Am Ende des Musikvideos werden Standbilder eingeblendet, auf denen Opfer von Polizeigewalt zu sehen sind.

IV. Rezeption

In den 500 Greatest Songs of All Time, herausgegeben durch den Rolling Stone, steht FUCK THA POLICE auf Platz 190 (Rolling Stone 2024). Dessen ungeachtet war der Song zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung hochumstritten. Die Band wurde mit Auftrittsverboten in einigen Bundesstaaten belegt. Dennoch wurde das Album über drei Millionen Mal verkauft. Die Geschichte von N.W.A. wird einem breiteren Publikum 2015 durch den Film *Straight Outta Compton*zugänglicher gemacht. In dem Drama sind nur wenige Inhalte fiktional. Überwiegend beruht der Inhalt auf wahren Ereignissen. Von der deutschen Film- und Medienbewertung erhielt der Film die Einschätzung „besonders wertvoll“.

Neben “Fight The Power” von Public Enemy, “This Is America” von Childish Gambino und “Alright” von [illegible]ick Lamar, wurde FUCK THA POLICE ein erneutes öffentliches Interesse im Zuge der Black Lives [illegible]r-Bewegung zuteil, die nach dem Tod des 17-jährigen Schülers Trayvon Martin 2012 in Florida

entstand, der in vermeintlicher Notwehr durch einen Wachmann erschossen wurde; letzterer wurde im Verlauf eines Gerichtsprozesses freigesprochen. Als George Floyd während einer Festnahme in Minnesota 2020 durch die Gewalteinwirkung eines Polizeibeamten verstarb, stieg die Streaming-Rate des Songs um 272 Prozent (ME-Redaktion 2020).

LISA SCHMID

Credits

Rap: Eazy-E, McRen, Dr. Dre, Ice Cube, Arabian Prince & DJ Yella
Text: Mc Ren, Ice Cube and The D.O.C.
Produzent: Dr. Dre & DJ Yella
Label: Priority & Ruthless
Aufnahme: 1988
Veröffentlichung: 9. August 1988
Länge: 5:43 (Albumversion)

Recordings

- N.W.A. ”Fuck tha Police”. On: *Straight Outta Compton*, 1988, Ruthless Records, BRLP 534, UK (Vinyl/LP).
- N.W.A. ”Fuck tha Police”. On: *Greatest Hits*, 1996, Priority Records, US (CD/Compilation).
- N.W.A. ”Fuck tha Police”. On: *Straight Outta Compton* (20th Anniversary Edition), 2007, Priority Records, 509995, Europe (CD/Album, Reissue).

Covers

- Bone Thugs-N-Harmony: “Fuck tha Police”. On: Various: *In Tha Beginning… There Was Rap*, 1997, Priority Records, P2 50639, US (CD/Compilation).
- Dope: “Fuck tha Police”. On: American Apathy, 2013, The Store For Music, SFMVC1217, Europe (Vinyl/LP).
- Jim Sharp: “Fuck tha Police”, 2020, Not on Label, JD620, UK (7”).

References

Harvey, Eric: *Who Got the Camera?: A History of Rap and Reality*. Austin: University of Texas Press 2021.

- McCoy, Austin: NWA – “F- tha Police” (1980). In: *One-Track Mind: Capitalism, Technology, and the Art of the Pop So* Ed. by Asif Siddiqi. Routledge, 2022, 172–189.
- ME-Redaktion: Proteste in den USA: N.W.As „Fuck Tha Police” erlebt Stream-Anstieg von 272 Prozent. In: Musikexpress, 04.06.2020, https://www.musikexpress.de/proteste-in-den-usa-nwas-fuck-tha-police-erlebt-stream-anstieg-von-272-prozent-1563873/ [12.05.2025].
- Mills, John T./Miller, DeMond S.: Contributions of African American Anthems for Social Justice and Equity. In: *Black Popular Culture and Social Justice. Beyond the Culture*. Ed. by Lakeyta M. Bonnette-Bailey and Jonathan I. Gayles. Abingdon: Routledge 2023, 67–82.
- Rolling Stone: The 500 Greatest Songs of All Time, 16.02.2024, https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-songs-of-all-time-1224767/n-w-a-fuck-tha-police-5-1225148/ [12.05.2025].
- Schreiber, Brad: *Music Is Power: Popular Songs, Social Justice, and the Will to Change*. Ithaca: Rutgers University Press 2024, 159–204.
- Viator, Felicia Angeja: Not Only Compton. Gangster Rap, Policing, and Protest. In: *The Routledge History of Police Brutality in America*. Ed. by Thomas Aiello. Abingdon: Routledge 2023, 301–313.
- Viator, Felicia Angeja: *To Live and Defy in LA: How Gangsta Rap Changed America*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2020.

Films

- Straight Outta Compton. F. Gary Gray (Director); Jonathan Herman, Andrea Berloff (Screenplay). New Line Cinema 2015.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Lisa Schmid

Citation

Lisa Schmid: “Fuck tha Police (N.W.A.)”. Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/fuck-tha-police, 05/2025.

Print

Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi **2017**

Gelernt

Der Song GELERNT von Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi konstatiert sowohl in einfachen als auch in einprägsamen Bildern die Machtlosigkeit, in der heutigen konsumorientierten Gesellschaft eine starke, emotional gefestigte Persönlichkeit zu entwickeln.

I. Entstehungsgeschichte

GELERNT erscheint erstmals am 19. Mai 2017 auf dem zweiten Album der Band Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi, *Das nullte Kapitel* (Label: Kreismusik). Mit der Veröffentlichung des Albums startete die Band ihre Tour durch Deutschland und spielte unter anderem in Hamburg, Berlin, Köln und München. Verantwortlich für die Songtexte ist Robert Gwisdek, der als Musiker unter dem Namen Käptn Peng bekannt geworden ist. Vor seiner Musikkarriere war Gwisdek bereits als Schauspieler tätig. Dabei erhielt er zahlreiche Auszeichnungen und gewann zunehmend an Bekanntheit. Seine musikalische Laufbahn beginnt er 2010 mit seinem älteren Bruder Johannes Gwisdek alias Shaban in der Formation Shaban & Käptn Peng. 2012 schließen sich die Geschwister dann mit Moritz Bossmann (Gitarre), Boris Nielsen (Bassist) und Peter Bartz (Percussion) zusammen und werden zu Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi. Neben herkömmlichen Instrumenten verwendet die Gruppe auch Alltagsgegenstände und bietet somit einen individuellen Sound. Um die eigene Musik möglichst frei produzieren zu können, gründete die Band ihr eigenes Label namens Kreismusik (vgl. Gier 2013, Zylka 2013).

Der Song ist im Vergleich zu anderen Songs der alternativen Hip-Hop Band musikalisch einfach gehalten, jedoch textlich vielschichtig. Während Songs wie “Pi” oder “Backpfeifenernte auf dem Alphabeet” auf sprachlicher Ebene eher frei-assoziativ sind und einen feinsinnig-lyrischen Stil offenbaren, sind die Worte in GELERNT eindeutig und klar gewählt, sodass Botschaften unzweideutig vermittelt werden können.

Bei Käptn Peng & Die Tentakel lässt sich eine neue Entwicklung des deutschen Hip-Hop beobachten. Während Deutschrapper wie Capital Bra oder Bushido in die Rubrik “Gangster-Rap” (Gerhardt 2019) fallen, tendenziell Rap-Klischees bedienen und über Drogen, Sex und Luxus texten, singen Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi einerseits über gesellschaftlich relevante Themen, andererseits oft in verrätselter Form über alltagsferne, abwegige Dinge. Zu vermuten ist, dass sie ein anderes Publikum ansprechen wollen als klassische Rapper. Viele ihrer Texte regen zum Nachdenken an und verbinden Poesie mit Rap-Musik.

II. Kontext

n Song werden einige Themen angesprochen, die aktuell in einem breiten gesellschaftlichen Kontext ndelt werden. So wird Kritik geübt an den klassischen Rollenerwartungen, die an junge Frauen

gerichtet werden. Von ihnen werde erwartet, freundlich zu sein, keine Wiederworte zu geben, eine gute Figur zu haben und sich konform zu verhalten. Dabei wird auf Heidi Klum verwiesen, die stellvertretend für die Sendung “Germany’s Next Topmodel” (GNTM) steht. Die Sendung läuft seit 2006 im deutschen Fernsehen und wird pro Jahr drei bis vier Monate lang gesendet. Es gibt verschiedene Studien, die das Selbstbild von Mädchen und jungen Frauen in Bezug auf den Konsum dieser Sendung behandeln. Festgestellt wird, dass der eigene Körper oft als unzulänglich angesehen wird. Das regelmäßige Schauen der Sendung kann demnach sogar Essstörungen zur Folge haben. Im Vordergrund der Sendung steht das Erscheinungsbild der Frau, das als entscheidender Faktor der Persönlichkeit präsentiert wird (vgl. Götz/ Mendel o.J.: 80–93).

Um das Selbstbild aufzuwerten, versuchen viele Menschen, anderen zu gefallen. Sie eifern also Schönheitsidealen nach, versuchen die Meinungen anderer zu bestätigen, bleiben freundlich und zuvorkommend. Dies lässt sich mit dem Begriff der “Fremdbestätigung” umschreiben: Der eigene Wert steigt, sobald von außen ein positives Feedback gegeben bzw. Anerkennung suggeriert wird. Dem gegenüber steht die Selbstbestätigung. Dabei schreibt man sich selbst einen bestimmten Wert zu und ist somit nicht auf äußere Anerkennung angewiesen (vgl. Depner o.J.). Besonders Frauen neigen aufgrund eines Zusammenspiels von Erziehung resp. Sozialisation und evolutionsbiologischen Faktoren dazu, beziehungsorientiert zu handeln und somit stark von der Meinung anderer abhängig zu sein (vgl. Urstof o.J.). Im Song wird daran appelliert, sich wieder mehr auf die eigene Meinung und die eigene Persönlichkeit zu beziehen und sich eben nicht für andere zu verstellen und nach Fremdbestätigung zu suchen.

Außerdem wird im Song kritisch auf den Aspekt der Konsumorientierung eingegangen. Viele Menschen versuchen, sich ihr Glück oder ihre Zufriedenheit gleichsam zu kaufen und scheinen immer öfter in neue Produkte zu investieren. Dass dies auf Dauer nicht glücklich macht, ist zwar bekannt, wird jedoch in Kauf genommen bzw. in Anbetracht der Fülle an oft individualisierter Werbung in den sozialen Medien verdrängt. Gwisdek erkennt Ähnlichkeiten zwischen den Menschen mit ebendiesen Produkten: Der Mensch hat in der konsumorientierten Gesellschaft zu funktionieren, Profit zu erbringen und die ihm vorgeschlagenen Artikel zu kaufen. Sich selbst und das eigene Verhalten dabei zu reflektieren, wird – aus wirtschaftlicher Perspektive – weder erwartet noch gewünscht.

III. Analyse

Der Song GELERNT lässt sich in drei Abschnitte unterteilen und ist eher einfach gehalten. Auffallend ist, dass der Song keinen Refrain aufweist, sondern sich vielmehr durch eine stetige Steigerung auszeichnet. Zu Beginn wirkt die Stimme noch ruhig und wird sanft von den Instrumenten begleitet, zunächst durch eine Gitarre mit starkem Tremolo. Im weiteren Verlauf kommt dann das Schlagzeug hinzu und die Tonlage des Sprechgesangs entwickelt sich nach und nach von einer entspannten Teilnahmslosigkeit zu einer vorwurfsvollen Entrüstung. Diese Entwicklung verläuft analog zu den transportierten Sprachinhalten.

Durch die musikalische Einfachheit des Liedes wird die Aufmerksamkeit schnell auf die gesungenen gelenkt, weshalb diese im Folgenden im Fokus stehen sollen: Zunächst wird geschildert, was das angesprochene Du alles im Laufe seiner/ihrer Sozialisierung gelernt hat. Auf diese Lernerfahrungen

bauen die dargestellten Situationen und Gedankengänge auf, die fortwährend sowohl negativ konnotiert sind als auch auffordernd wirken.

Dabei bezieht sich das lyrische Ich wie bereits geschildert auf verschiedene gesellschaftliche Themen wie die typischen Rollenerwartungen, die an junge Frauen herangetragen werden oder die Erwartung, dass die im Song angesprochene Person für die Belange anderer Menschen funktionieren müsse. Darin liegt der unausgesprochene Vorwurf, es als selbstverständlich anzusehen, eigene Ansichten und Bedürfnisse nicht zu beachten.

Auffallend ist, dass in den ersten Zeilen vier Mal zum Satzanfang “Du hast gelernt” erklingt. Hier wird der Bezug zum Titel des Songs hergestellt. Der Begriff des Lernens steht unter anderem für den Prozess der Aneignung von Verhaltensweisen und Wissen (vgl. Maier/Bartscher/Nissen 2018). Im alltäglichen Sprachgebrauch ist er zumeist positiv konnotiert, was beispielsweise an der Aussage “Du hast schon viel gelernt im Leben” deutlich wird. Hier geht man nicht davon aus, dass es sich dabei um ein Lernen handeln könnte, dessen angeeignete Verhaltensweisen der angesprochenen Person eher schaden als fördern.

In Bezug auf den Song lässt sich somit eine gewisse Ironie bzw. Irreführung ausmachen. So wird nach einigen Zeilen deutlich, dass im gesamten Verlauf explizit auf ein das Individuum schädigendes Lernen angespielt wird.

Im Folgenden wird nun anhand von Textbeispielen konkretisiert, was genau unter dieser “negativen“ Auslegung von “Lernen“ im Song zu verstehen ist: In den ersten vier Zeilen wird zwar direkt das “Du” angesprochen, allerdings geht es inhaltlich ausschließlich um “die ander’n”, um ihre Wünsche und Gefühlslagen. Dies wird noch unterstrichen durch den Gegensatz von “flüstern” und “fauchen“. Die angesprochene Person habe demnach gelernt, sich zurückzuhalten, um anderen das Wort zu überlassen. Diese Zurückhaltung bzw. das Herabsetzen der eigenen Bedürfnisse im Vergleich zu denen anderer wird im weiteren Songverlauf noch mehrmals thematisiert. In Anlehnung daran kann auch von einer Passivität des Subjekts in einer konsumorientierten Gesellschaft gesprochen werden, die beklagt wird. Zum einen äußert sich dies in Ausdrücken wie “Hineinpumpen” oder “Füttern”; diese stehen metaphorisch für einen Prozess, durch den ein passives Subjekt mit Schönheitsidealen und weiteren irrealen Vorstellungen überfrachtet wird. Zum anderen wird die Passivität der angesprochenen Person in dem Vorwurf unterstrichen, dass sie “zu feige [sei], selber zu fühlen, selber zu denken und [sich] selber zu spüren”. Diese Aussage birgt gleichzeitig die Aufforderung in sich, den Mut zu haben, etwas an der eigenen Situation zu verändern. Gwisdek verweist hier darauf, dass es einige Anstrengungen erfordert, um sich aus der “Gefangenschaft” gegenwärtiger Weltanschauungen zu befreien. Es ist zwar laut Songtext nicht selbstverschuldet, sich den gesellschaftlich vorgeschriebenen Bildern zu unterwerfen, allerdings wird im Outro darauf hingewiesen, dass man an der eigenen Einstellung nur selbst etwas ändern könne.

Ein weiterer Punkt, der im Song angesprochen wird, ist das Sich-Sehnen nach Bestätigung von außen. Durch das ständige “Nett[-Sein]” und dem zwanghaften Wunsch, von allen Leuten gemocht zu werden, bestehe die Gefahr, nur für andere zu leben und sich dem Willen der Gesellschaft zu unterwerfen. Hier kann auf das in Abschnitt II beschriebene psychologische Phänomen verwiesen werden, das sich im K[illegible]ikt zwischen Selbst- und Fremdbestätigung manifestiert. Ein Mensch wird fremdbestimmt, wenn er [illegible]nundet wird oder sein Selbstbild durch erlernte Anschauungen verzerrt wird und somit nicht der

eigenen Persönlichkeit entspricht (vgl. Depner o.J.). Durch die beständige Orientierung an einem äußeren Idealbild, etwa einem Schönheitsideal, wird der Selbstwert heruntergesetzt.

In diesem Sinne bezieht sich das “Gelernte” auf ein labiles Persönlichkeitskonstrukt, das sich bereits im jugendlichen Alter durch problematische Aneignungen entwickelt hat. Sich ständig rollenkonform zu verhalten, weckt zwar zunächst den Eindruck, eine sympathische Person zu sein, wodurch Bestätigung erfahren wird. Allerdings ist dies laut Aussage des Songs wie ein “Haus, welches dir lächelnd verspricht, dass es dich beschützt, während es über dir zusammenbricht”.

Der Songtext bzw. der Gesangspart richten sich, wie oben erwähnt, an ein (fiktives) Gegenüber, wodurch ein gewisser Vortrags- und Aufforderungscharakter entsteht. Es lässt sich aus verschiedenen Textpassagen schließen, dass insbesondere eine Frau angesprochen wird. In einem Abschnitt ist jedoch von einem Kollektiv, einem “Wir” die Rede. Hier artikuliert sich eine der Kernaussagen des Songs, wonach der Mensch ein “Wunder” sei, jedoch durch die vielen Ablenkungen der modernen Konsumgesellschaft verlernt habe, sich selbst als solches zu schätzen.

Die Erzähldimension des Liedes folgt im Kern einer chronologischen Darstellungslogik. Zunächst wird beschrieben, wie das “Du” Dinge gelernt hat, danach wird geschildert, wie es nun gegenwärtig als funktionierendes Wesen für andere agiert. Im Outro wird eine Aussicht geliefert, wie das Leben für die angesprochene Person weiter verlaufen wird, wenn diese nichts an der eigenen Situation ändert.

IV. Rezeption

Bekannt wurde der Song durch die Veröffentlichung des Albums *Das Nullte Kapitel* und die darauffolgenden zahlreichen Konzerte innerhalb Deutschlands. In verschiedenen Zeitungsartikeln wird im Vergleich zu anderen Songs des Albums dieser als ernsthaft und kritisch beschrieben. Er wird außerdem als “feministisches Statement” (Lorenz 2017) verstanden, der sich deutlich von anderen Liedern des Albums absetzt. Dabei nehme Käptn Peng die Rolle des “Sozialkritikers” (Mann 2016) ein, was ihm gut gelinge, weshalb der Song zu einem der besten des Albums gehöre. Ein Musikvideo des Songs existiert nicht, allerdings erfreut er sich auf YouTube aktuell mit etwa 1,65 Millionen Aufrufen (Stand: November 2024) einer gewissen Bekanntheit.

MIRIAM WEWELER

Credits

Guitar: Moritz Bossmann
Vocals: Robert Gwisdek
oser: Johannes Gwisdek
ssion: Peter Bartz

Bass: Boris Nielsen
Songwriting: Robert Gwisdek
Producer: Jens Güttes/Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi
Label: Kreismusik
Recorded: Kreislabor Studio
Published: 2017
Length: 03:21

Recordings

- Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi. *Das nullte Kapitel,* 2013, Kreismusik, Kreis 016, Germany (CD/Album).

References

- Depner, Michael: Fremdbestimmt. In: Seele und Gesundheit. URL: https://www.seele-und-gesundheit.de/psycho/fremdbestimmung.html [11.02.2020].
- Gerhardt, Daniel: “Gangster-Rap. Vom Bordstein zur Skyline”. In: Zeit online, 28.12.2029. URL: https://www.zeit.de/kultur/musik/2019-12/gangsterrap-jugendkultur-capital-bra-bushido-haftbefehl-charts-jahrzehnt [11.02.2020].
- Gier, Frauke: “Käptn Peng und die Tentakel von Delphi. Eine Sprachexpedition des Absurden”. In: Goethe-Institut, 2013. URL: https://www.goethe.de/ins/jp/de/kul/sup/mag/20718363.html [20.11.2024].
- Götz, Maya/Mendel, Caroline: Germany’s Next Topmodel. In: *Warum seh’ ich nicht so aus? Fernsehen im Kontext von Essstörungen*. IZI und ANAD e.V., 80–142. URL: https://izi.br.de/deutsch/publikation/Fernsehen_Essstoerungen/Warum_seh_ich_nicht_so_aus.pdf
- Kreismusik: Käptn Peng, Shaban, die Tentakel von Delphi… . In: Kreismusik. URL: https://kreismusik.de/de/kaeptn-peng-shaban-die-tentakel-von-delphi/ [14.01.2020].
- Lorenz, Julia: Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi. Das nullte Kapitel. In: Musikexpress, 19.05.2017. URL: https://www.musikexpress.de/impressum/ [13.02.2020].
- Maier, Günter/Bartscher, Thomas/Nissen, Regina: Lernen. In: Gabler Wirtschaftslexikon, 14.02.2018. URL: https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/lernen-41169/version-264539 [11.02.2020].
- Mann, Alexander: Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi – Das nullte Kapitel. In: Ahoimag, 2017. URL: https://www.ahoimag.de/2017/05/22/kaeptn-peng-die-tentakel-von-delphi-das-nullte-kapitel/ [13.02.2020].
- Urstof, Anne-Ev: Frauen im Beruf: Typisch Frau? Befreie dich von Stereotypen. In: evidero. URL: https://www.evidero.de/geschlechterstereotypen-hinterfragen [10.02.2020].
- Zylka, Jenni: Käptn Peng hat’s mit der Sprache. In: Zeit online, 11.04.2013. URL: https://www.zeit.de/kultur/musik/2013-04/kaeptn-peng-tentakel-delphi [10.02.2020].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Miriam Weweler

Citation

Miriam Weweler: “Gelernt (Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/gelernt, 11/2024.

Print

Brigitte Fontaine **1995**

Genre Humain

Enfant terrible de la scène française, comparable à cet égard à Serge Gainsbourg, Brigitte Fontaine fait partie des chanteurs difficiles à classer dans des catégories chansonnières existantes. Ayant collaboré avec divers artistes tels Higelin ou Rufus, naviguant entre café-théâtre, chanson et rock, elle commence sa carrière solo en 1968 en lançant son album *Brigitte Fontaine est…* Dans les années 1970-1980, accompagnée du musicien d'origine algérienne Areski Belkacem, fidèle collaborateur jusqu'à aujourd'hui, l'auteure-interprète trouve ses nouvelles sources d'inspiration dans une culture pop qui mélange allégrement éléments européens et orientaux, rythmes rock et accompagnements traditionnels par accordéon.

I. Origine

Sans jamais atteindre le statut d'une chanteuse "populaire" (ce qu'elle ne souhaite certainement jamais incarner), Brigitte Fontaine réussit quelques succès remarquables comme "Cet enfant que je t'avais fait" ou le disque *Comme à la radio* avant de se placer en 1995 sur l'avant-scène avec son album *Genre humain*. Ce qui a contribué au succès de la chanson éponyme est la réalisation d'un vidéoclip assez spectaculaire dont la principale visée est la promotion d'un album qui échappe dans l'ensemble à l'écoute facile. Le clip est à l'époque diffusé par la chaîne M6 spécialisée entre autres dans la programmation d'émissions de musique et de vidéoclips français et étrangers.

II. Contexte

Comme la plupart des productions de Brigitte Fontaine, ni la chanson titre ni le vidéoclip ne cadrent dans une tendance prédominante de la chanson française de la décennie 1990, et ce, malgré un renouveau de l'intérêt pour la chanson dite à texte. La chanteuse confirme une fois de plus la place marginale qu'elle occupe depuis ses débuts au sein des pratiques chansonnières. Le souci poétique des paroles, les compositions musicales hybrides et la mise en scène de la voix à travers l'acte d'interprétation situent Fontaine (et Belgacem) du côté de la chanson d'avant-garde. Refusant la plupart du temps de jouer le leu de l'industrie du disque et des médias, l'artiste pluriel qui est également l'auteure de plusieurs récits, cultive l'extravagance, la provocation, notamment face aux journalistes, et la mise en théâtre de soi dans les spectacles qu'elle continue de donner. Si le vidéoclip de 1995 constitue pour GENRE HUMAIN un support médiatique susceptible d'être vu par un plus grand nombre de téléspectateurs que la chanson elle-même ne sera entendue par des auditeurs, il n'en reste pas moins que ce type de chanson et sa mise en images sollicitent un auditeur/spectateur sensibilisé aux allusions littéraires ainsi qu'aux enjeux

édiatiques.

D'une certaine manière, le vidéoclip peut être vu comme la réponse tardive à la recherche propre à l'esthétique XIXe siècle d'un médium qui permettrait la reproduction "totale" du son et de l'image et qui, à travers la synesthésie, ferait appel à tous les sens. Charles Cros en parle éloquemment dans des écrits comme "Moyens de communication avec les planètes", "Procédé d'enregistrement et de reproduction des phénomènes perçus par l'ouïe" ou "Procédé d'enregistrement et de reproduction des couleurs, des formes et des mouvements" ; Richard Wagner avait auparavant thématisé lui aussi la quête d'un art total dans *Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft* et *Oper und Drama*. Bien que plus d'un siècle séparent ces recherches "audiovisuelles" avant la lettre et l'avènement du vidéoclip dans les années 1980, il existe un certain nombre de points de convergence permettant d'établir des passerelles entre les formes protomédiatiques de la seconde moitié du XIXe siècle et la "musique-vidéo" du XXe siècle. Dans ses meilleures réalisations, le vidéoclip se rapproche en effet du vieux rêve de visualiser la musique : voir le ton et *entendre l'image*, c'est-à-dire transgresser les frontières d'une conception artistique traditionnelle à travers les liens que le vidéoclip établit avec le film, la photographie, la danse, le design ou la mode. Ou dans le cas de GENRE HUMAIN, moyennant le jeu de références établi avec le film expressionniste (*Nosferatu* de Murnau) et la photographie en noir et blanc de l'entre-deux-guerres, particulièrement celle d'Atget et de Kertesz.

III. Analyse

GENRE HUMAIN est composé de quatre couplets entrecoupés d'un refrain minimal : "J'fais un genre / J'fais un GENRE HUMAIN". Un réseau de métaphores ("lupanar impossible"), d'oxymores ("ange au supermarché", "l'ogre des galaxies", "reine invisible") et de synesthésies ("l'œil vert du feu") tisse un complexe réseau de sens à travers le texte ; toutes ces figures de style contribuent à créer une situation sur-réelle que seul le refrain vient éclairer. Comme dans un rêve, les images défilent devant les yeux du "je" cantologique sans prendre des formes précises ; elles sont associées à des "souvenirs brumeux" ou à un "chaos ténébreux". L'hypothèse du rêve ou, du moins, d'un état de conscience second vient être soutenue par la fonction programmatique de la musique : la basse, le didgeridoo, les cordes orientalisantes, les voix sphériques et surtout l'interprétation monocorde confirment l'ambiance hypnotique produite par les couplets. L'effet somnambule des images poétiques et des éléments musicaux trouvent leur équivalent dans le langage visuel. Les différents plans ressemblent à des ambiances figées en images qui, par leur côté suggestif, renvoient à leur tour au symbolisme hautement chargés de mythes (personnes qui dorment ou sont mortes). Les contrastes extrêmes entre la lumière et l'ombre, les gros plans et les plans rapprochés ainsi que l'esthétique des images en noir et blanc renvoient au film expressionniste qui s'inspire à son tour de l'iconographie symboliste.

Deux mondes parallèles s'affrontent dans les paroles, la musique et les images de la chanson ainsi que du vidéoclip. Tant l'espace que le temps semblent suspendus et se situer en dehors de notre perception du réel. Les deux catégories demeurent largement indéfinies malgré certaines marques temporelles notamment dans le texte, et malgré aussi la concrétisation du lieu dans le clip. Tout compte fait, le passé, le présent et le futur se confondent dans un "là" peu saisissable. De plus, l'indéfinition temporelle est [illegible]née sur le plan musical par le rythme monotone et, dans le clip, par le recours quasi exclusif à la technique du fondu enchaîné au lieu de coupures nettes. Le lieu évoqué par les paroles équivaut à un

non-lieu. Dans le vidéoclip, le monde extérieur est éclipsé ; tout se passe dans un labyrinthe souterrain, dépourvu de signes et de points de repère, où règnent le silence et la pénombre, où l'on perd facilement le sens de l'orientation.

La répétition, la variation et le contraste de structures sont à la base de toute composition musicale. Le retour du refrain qui se fait plus insistant à la fin martèle l'énonciation principale : le moi *fait* dans le genre humain sans y être parvenu jusqu'alors. Les principes de la répétition et de la variation se retrouvent également dans le vidéoclip : le travelling vertical dans les premières séquences est repris dans les dernières ; autres répétitions : la fréquence des gros plans et des plans rapprochés ainsi que l'esthétique des portraits superposés. Le texte et l'image se rejoignent par ailleurs grâce à l'idée du double, voire du multiple dont l'expressivité iconique est amplifiée par l'utilisation du grand angle et le jeu avec le flou de différents plans. Par contre, la question centrale du texte, à savoir celle de la ressemblance et de la différence, subit dans la traduction visuelle un élargissement interprétatif. Si dans le texte l'Autre reste à l'état allusif ("les terriens"), le réalisateur du clip se voit contraint de concrétiser l'idée de l'Autre en proposant les "terriens" à l'image d'un mannequin à dimensions surhumaines, figure emblématique par ailleurs de la photographie surréaliste de l'entre-deux-guerres. La représentation de l'original et de la copie rapprochés visuellement concrétise dans le médium audiovisuel ce qui demeure suggestif dans le médium *chanson*.

Comme dans tout dialogue intermédial, la rencontre de deux arts et de leur support technique passe forcément par un changement de paradigme afin de se métamorphoser en un nouvel objet artistique. Ce procédé formel favorise des effets de synérgie et de complémentarité, en même temps qu'à travers des phénomènes d'incompatibilités structurelles, il fait ressurgir les limites de ce transcodage. Autrement dit, la rencontre de la chanson et de la vidéo en tant que systèmes de signes indépendants avec leur code spécifique établit une relation dynamique qui ouvre des espaces : y apparaissent cependant aussi des ruptures, des failles et des différences dues au transfert médial et qui rendent visibles les intervalles entre les médias.

IV. Réception

Peu diffusée sur les ondes de la radio française au moment de la sortie de l'album, GENRE HUMAIN est aujourd'hui très présent sur le site *youtube*. Le médium Internet confère tardivement une renommée à cette chanson de Brigitte Fontaine et au vidéoclip que l'on ne pouvait imaginer au milieu des années 1990. Depuis cette première exploration du nouveau médium clip, plusieurs chansons de Fontaine ont emprunté cette voie de diffusion ("Le nougat", 2007, "Prohibition", 2009)

ANDREA OBERHUBER

.ts

Aroles : Brigitte Fontaine
Musique : Areski Belkacem, Jacques Higelin, Brigitte Fontaine
Producteurs : Areski Belkacem et Ian Cortella, Étienne Daho et Arnold Turboust, Les Valentins
Maison de disques : Virgin France
Durée de la chanson : 4min20 (version album)
Durée du video-clip : 3min53

Recordings

- Brigitte Fontaine. “Genre Humain”. On: *Genre Humain*, 1995, Virgin, 724384050023, 8405002, Europe (CD, Album).

References

- Brierre, Jean-Dominique: Brigitte Fontaine à la source. In: *Paroles et musique* 18, 1989, 68-69.
- Mouchart, Benoît, Brigitte Fontaine : *intérieur/extérieur*. Paris: Le Castor astral 2011.
- Oberhuber, Andrea : “J’fais un genre” : Wort-Ton-Bild-Konstrukte im Musikvideo. In: *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*. Ed. by Charles Grivel und Beate Ochsner. Tübingen: Stauffenburg 2001, 293-311.
- Oberhuber, Andrea: Chanson(s) de femme(s) : *Entwicklung und Typologie des weiblichen Chansons in Frankreich. 1968 – 1993.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995, 163-164.
- Oberhuber, Andrea: La chanson, un genre intermédial. In: *Cultures à la dérive – cultures entre les rives. Grenzgänge zwischen Kulturen, Medien und Gattungen* (= Festschrift für Ursula Moser-Mathis zum 60, Geburtstag). Ed. by Doris Eibl, Gerhild Fuchs et Birgit Mertz-Baumgartner. Würzburg, Königshausen & Neumann 2010, 273-292.
- Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo.* Hg. von Veruschka Bódy und Peter Weibel. Köln: DuMont 1987, 53-163.

About the Author

Andrea Oberhuber (Prof. Dr.) teaches french literature at the University of Montréal.
All contributions by Andrea Oberhuber

Citation

Andrea Oberhuber: “Genre Humain (Brigitte Fontaine)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/genrehumain,]1 [revised 10/2013].

Print

The Rolling Stones **1969**

Gimme Shelter

Der Song GIMME SHELTER zählt zweifelsohne zu den zahlreichen ‘Klassikern’ der Rolling Stones. Seine musikalische Sprache hebt ihn jedoch deutlich von radio- und fernsehkompatiblen Hits wie “(I Can’t Get No) Satisfaction” oder “It’s Only Rock ‘n Roll (But I Like It)” ab.

I. Entstehungsgeschichte

Gimme Shelter wurde am 28. November 1969 als Eröffnungstrack des Albums *Let It Bleed* veröffentlicht. Die Aufnahmen zum Song fanden im Wesentlichen zu Beginn des gleichen Jahres in den *Olympic Studios* in London statt. Komponiert wurde GIMME SHELTER (inkl. Songtext) vom Autorenduo der Band, Mick Jagger und Keith Richards. Auf dem LP-Cover ursprünglich als “Gimmie Shelter” betitelt, setzte sich im Zuge weiterer Tonträgerproduktionen der Band (z.B. Live-Alben) der heute gültige Titel ohne Dehnungs-I am Ende des umgangssprachlichen Kompositums “Gimme” durch. In musikalisch-stilistischer Hinsicht ist festzustellen, dass der Delta-Blues-Sound der Band angereichert wird durch eine düster-dramatische Grundstimmung. In seiner bis ins Aggressive gesteigerten Dramatik nimmt der Song auch heute noch eine Sonderstellung im Schaffen der Band ein.

II. Kontext

Die Drastik der musikalischen Sprache von GIMME SHELTER ist nicht zuletzt zeitgeschichtlich zu begründen. Die Rolling Stone reagierten nach eigenem Bekunden auf die sich gegen Ende der 1960er Jahre verdichtenden (massenmedialen) Bilder von Krieg und Zerstörung in Vietnam, Rassenunruhen und Studentenprotesten. Die apokalyptischen Aussagen des Textes und der grollende Sound griffen demnach ein grundsätzliches Empfinden zu jener Zeit auf. Hingegen schien der sich an der Schwelle zu den 1970er Jahren in der Musik selbst abzeichnende Wechsel hin zu härteren Ausdrucksformen – verkörpert durch Künstler wie Jimi Hendrix, Led Zeppelin und Deep Purple – die Band nicht übermäßig zu beeindrucken. Die Rolling Stones blieben in den Folgejahren und -jahrzehnten ihrem eher moderaten, durch den Delta Blues geprägten Stil weitgehend treu. Eine Anpassung an den musikalischen Zeitgeist, konkret: an die Disco-Ära, fand allenfalls auf dem im Jahr 1978 erschienenen Album Some Girls statt – beispielhaft hierfür: die Hitsingle “Miss You”.

III. Analyse

`ong dauert 4:37 Minuten; das Tempo beträgt ca. 116 bpm. Neben Haupt- und Nebengesang ı. ..ıen folgende Instrumente zum Einsatz: E-Gitarre(n), E-Bass, Piano, Schlagzeug, Percussion.

Bemerkenswert ist die formale und harmonische Einfachheit des Songs. Es dominiert der Wechsel zwischen Strophe und Refrain, der durch drei kürzere Zwischenspiele und ein Gitarrensolo durchbrochen wird. Anfang und Ende werden durch Intro bzw. Outro (inkl. Fade-Out) markiert. Die Einfachheit auf harmonischer Ebene lässt sich an der Verwendung eines Akkords in den Strophen, dem tonalen Zentrum Cis, und einer absteigenden Akkordfolge im Refrain (bestehend aus den drei Akkorden Cis, H und A) ableiten. Die Pendelbewegung zwischen A und E am Ende dieser Akkordfolge lässt sich aufgrund der Kürze des letztgenannten Akkords (Anschlag im Achtelnotenwert) nur bedingt als harmonisches Konzept wahrnehmen. Auffallend und im Hinblick auf den Spannungsverlauf des Songs von besonderer Bedeutung, ist die Gestaltung des Intros. Über die Dauer von 50 Sekunden werden verschiedene Tonspuren aufgeschichtet. Zunächst ist lediglich die Rhythmusgitarre zu hören. Ihr Part konstituiert sich in einer Aneinanderreihung von Blues-Licks auf der Akkordfolge Cis | H | A | A – aufgrund der offenen Stimmung der Gitarre in E, H, E, Gis, H, E mutet das synkopische Bluesspiel in Teilen exotisch (v.a. ostasiatisch) an. Nach vier Takten kommen die Gesangsspur (ein ausgedehnter in Falsettstimme vorgetragener Melodiebogen bestehend aus drei Noten), die Leadgitarre (bluestypische Abfolge von Licks und gehaltenen Töne in höherer Lage) und Percussion (Guiro) sowie Schlagzeug (Ride) hinzu. Nach weiteren acht Takten setzt der Bass auf dem Grundton Cis ein, der über die Dauer der viertaktigen Akkordfolge nicht verlassen wird, so dass ein Bordun-Effekt erzielt wird. Wiederum vier Takte später erklingt das Klavier in Form einer Oktavschichtung auf dem Grundton Cis, wodurch der Bordun-Effekt verstärkt wird. Schließlich (erneut vier Takte später) gehen die konsekutiv eingeführten Instrumente (ohne Stimme) in die Spielmuster der Strophe über. Im Ganzen zeigt sich, dass das Gestaltungsmittel der allmählichen Aufschichtung der Klangspuren in besonderem Maße dazu beiträgt, dass der Song tendenziell das Gefühl einer herannahenden Bedrohung hervorruft. Die verhältnismäßig lange Dauer des Intros (50 Sekunden) mag ihrerseits einer der Gründe dafür sein, dass der Song im Vergleich zu anderen Hits der Band (siehe oben) nicht sonderlich radio- oder fernsehaffin erscheint.

Der Songtext in den Strophen schildert aus einer Ich-Perspektive heraus, verschiedene Facetten einer akuten Bedrohungslage. Diesbezüglich verwendete Sprachbilder sind: “storm”, “fire”, “mad bull” und “floods”. In der dritten Strophe fleht der Ich-Erzähler, dass ihm Schutz gewährt werden müsse (“Gimme, gimme shelter”), andernfalls würde er sterben (“fade away”) – hier findet der Songtitel seine einzige Entsprechung im Songtext. Dem eher schildernden Stil in den Strophen, wird eine appellartige Ausdrucksweise im Refrain gegenübergestellt (“War, children! It’s just a shot away, it’s just a shot away”). In den Wiederholungen des Refrains am Ende des Songs wird die angstmotivierte Ansprache schließlich ins Affirmative gewendet. Nun heißt es: “I tell you love, sister, it’s just a kiss away, it’s just a kiss away”. Ein besonderes Merkmal der Aufnahme ist die Rolle, die der afroamerikanischen Gastsängerin Merry Clayton zugedacht wurde. Während sie in den ersten beiden Refrains zusammen mit Mick Jagger zu hören ist, übernimmt sie im Mittelteil des Songs einen Solopart. Sie singt die Hookline des Refrains über die Zeilen “Rape, murder! It’s just shot away, it’s just a shot away”. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass sie trotz der hohen Lage (zweigestrichen Oktave) im Brustregister singt. Ungeachtet der physischen Kraftanstrengung, die hiermit verbunden ist, bleibt ihr Gesang klar und intonatorisch rein. Lediglich an einer Stelle überschlägt sich ihre Stimme (3:02), was Mick Jagger zu einem spontanen Beifallsruf veranlasste (auf der Aufnahme im Hintergrund zu hören). Im Instrumental-Outro, in dem vor die schrille mit einem Fuzz-Effekt unterlegte Leadgitarre von Keith Richards hervorsticht, wird schließlich eine überbordende, fast schon chaotisch anmutende Klangkulisse aufgebaut.

IV. Rezeption

Trotz der ursprünglichen Veröffentlichung von GIMME SHELTER als reinem Albumtrack, genießt der Song seit jeher unter Fans und Musikexperten hohe Popularität. Dies lässt sich nicht zuletzt daran belegen, dass er in Listen wie den “500 Greatest Songs of All Time” *(Rolling Stone Magazine*) oder den “The 200 Greatest Songs of the 1960s” (*Pitchfork Media*) auf relativ hohen Plätzen (38 und 12) geführt wird. Der Song diente zudem als Titelgeber für die gleichnamige Tour-Dokumentation aus dem Jahr 1970. Ausschlaggebend hierfür war, dass in dem Film Bezug auf die Vorkommnisse während des *Altamont Free Concert* (Dezember 1969) genommen wird. Als eine Art Westküstenversion von Woodstock geplant (mit den Rolling Stones als Headliner), erlangte besagtes Festival traurige Berühmtheit durch eine kollektive Eruption der Gewalt – reale und musikalisch dargestellte Gewalt wurden hiernach durch den Filmtitel miteinander verknüpft. Einige Vertreter der heutigen Popgeschichtsschreibung erkennen in dem Festival gar das Ende der Hippie-Ära. Die transmediale Allianz mit der Tour-Dokumentation dürfte in nicht zu unterschätzendem Maße dazu beigetragen haben, dass der Song heutzutage in ikonischer Weise aus dem schier unermesslichen Fundus der Popkultur heraustritt. Im Jahr 1998 schließlich wurde GIMME SHELTER als Single des Live-Albums *No Security* ausgekoppelt. Es existieren diverse Coverversionen, u.a. von Patti Smith (2007), Angélique Kidjo (2007) und Puddle of Mudd (2011).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesag: Mick Jagger
Haupt- und Nebengesang: Merry Clayton
Nebengesang, E-Gitarre: Keith Richards
E-Bass: Bill Wyman
Drums: Charlie Watts
Piano: Nicky Hopkins
Percussion, Producer: Jimmy Miller (Produzent)
Veröffentlichung: 28. November 1969
Länge: 4:37

Recordings

- The Rolling Stones. “Gimme Shelter”. On: *Let It Bleed*, 1969, London Records, X 70167, USA (Vinyl/Album).
- The Rolling Stones. “Gimme Shelter”. On: *No Security*, 1998, Virgin, 724384674021, USA (CD/'bum).
  ,ne Rolling Stones. *Gimme Shelter*, 1998, Virgin, CDVDJX 2880, Europa (CD/Single).

Covers

- Patti Smith. “Gimme Shelter”. On: *Twelve*, 2007, Columbia, 88697 083712, Europa (2xLP).
- Angélique Kidjo. “Gimme Shelter”. On: *Djin Djin*, 2007, Razor & Tie, 82967, Europa (CD/Album).
- Puddle of Mudd. “Gimme Shelter”. On: *Re:(disc)overed*, 2011, Arms Division, POM01, USA (CD/Album).

References

- Kampmann, Wolf/Schmidt-Joos, Siegfried: *Pop-Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Russell, Ethan A.: *Let it bleed. Die Rolling Stones, Altamont und das Ende der Sixties*. Hamburg: Edel 2010.
- The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone Magazine* 963. 2004.
- Pitchfork: www.pitchfork.com [13.07.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Gimme Shelter (The Rolling Stones)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/gimmeshelter, 07/2012 [revised 10/2013].

Print

John Lennon & Yoko Ono **1969**

Give Peace a Chance

GIVE PEACE A CHANCE ist eine der populärsten Hymnen der Friedensbewegung der 1970er-Jahre. Die Besonderheit des Songs rührt unter anderem aus seiner außergewöhnlichen Entstehungsgeschichte, die Teil einer Friedensaktion war.

I. Entstehungsgeschichte

Zwei Monate nach ihrer Hochzeit im März 1969 veranstalteten John Lennon und Yoko Ono ihr zweites Bed-In im Zimmer 1742 des *Queen Elizabeth Hotel* in Montreal. Die zuvor geplante Einreise in die USA war nicht genehmigt worden, was mit einer Vorstrafe John Lennons wegen Cannabisbesitzes begründet wurde. Das Bed-In dauerte vom 26. Mai bis zum 2. Juni 1969. Während dieser Zeit saßen die beiden nebeneinander im Bett, empfingen Gäste, gaben Interviews und nahmen den Song GIVE PEACE A CHANCE auf (vgl. McGrath 2009: 9, Ash 2010: 755 f.).

Die Begründung für ihre Aktion war, dass Demonstrationen die Öffentlichkeit zunehmend gleichgültig ließen und man die Menschen über ein Bed-In auf anderem Wege auf Probleme aufmerksam machen könne (vgl. McGrath 2009: 58). Mit ihrer Botschaft “Sex für den Frieden” wollten Lennon und Ono humorvoll für Frieden werben. Ihr Statement sollte nicht so ernst wirken wie das von Martin Luther King oder Gandhi. Die traurige Ironie bei ihrer Entscheidung bestand jedoch darin, dass sie meinten, nur ernste Friedensaktivisten wie King und Gandhi würden erschossen (vgl. MacGrath 2009: 4, Childs 2009: 59).

GIVE PEACE A CHANCE entstand spontan während des Bed-Ins. “All we are saying is: give peace a chance” hatte Lennon auf Wunsch eines Journalisten nach einer Zusammenfassung gesagt. Daraus hatte John einen Song entwickelt, der sich an vielen Stellen auf die Menschen, die zu Besuch waren oder die er gerne zu Besuch gehabt hätte und auf Themen, die besprochen wurden, bezieht. John Lennon schrieb den Text auf ein großes Plakat, damit alle mitsingen konnten. Unter den Gästen waren neben Politikern und Reportern auch Hare-Krishna-Anhänger aus Montreal anwesend (vgl. Norman 2008: 756 f., McGrath 2009: 10 f.). Auch Teilnehmer einer Love-In-Demonstration drängten sich Lennons Bitten zum Trotz in den siebzehnten Stock des Hotels hinauf. Sie zogen friedlich wieder ab, nachdem Lennon mit einer von ihnen ausgewählten Delegierten gesprochen hatte und sie bat, wieder auf den Mount Royal zurückzukehren (vgl. Glanville-Brown 2009: 23).

GIVE PEACE A CHANCE wurde durch den aufzeichnenden Musikproduzenten André Perry noch zusätzlich nachbearbeitet. Um die Tonqualität zu verbessern ohne den Charakter der Aufnahme zu verändern, mischte er Laien-Background-Sänger mit ein (vgl. Perry 2008: 53-57).

II. Kontext

Die Entstehungszeit des Songs war geprägt von Protestbewegungen der jüngeren Generation gegen politische, soziale und kulturelle Missstände, die unter anderem die Konfliktfelder Rassentrennung, Vietnam und Studentenproteste betrafen (vgl. Ash 2010: 97-99). Im Jahr 1964 verfestigten sich die studentischen Forderungen im sogenannten “Free Speech Movement” an der Universität in Berkeley. Die studentischen Proteste wurden schließlich zum zentralen Movens der Anti-Vietnamkrieg-Bewegung, als Präsident Johnson – in Manier seines Amtsvorgängers John F. Kennedy – das amerikanische Engagement im Vietnam mit einer Verstärkung der Truppen weiter ausbaute (vgl. Ash 2010: 102).

John Lennon nahm, genauso wie seine Frau Yoko, bereits vor Veröffentlichung von GIVE PEACE A CHANCE eine wichtige Rolle in dieser Friedensbewegung ein. Als zur Zeit des Bed-Ins Studenten der Universität in Berkeley offen protestierten, stand John Lennon über Funk mit den Anführern in Kontakt und hielt sie dazu an, keinesfalls zu Gewalt zu greifen und sich nicht von anwesenden Polizisten provozieren zu lassen. (vgl. Norman 2008: 756)

Bereits am 11. August 1966 hatte John Lennon die jüngste Bombardierung Hanois verurteilt, womit er einer der ersten bedeutenden Popstars war, die sich gegen den Vietnamkrieg stellten. Eine Woche später gaben die übrigen Beatles ein gleichlautendes Statement ab. Neben seiner Teilnahme bei der Anti-Kriegs-Satire *How I Won the War* unter der Regie von Richard Lester im Jahr 1967, spielte Lennon mit den anderen drei Beatles “All You Need is Love” im Rahmen der weltweiten Fernsehübertragung *Our World*. Auch zusammen mit Yoko Ono setzte sich John mithilfe künstlerischer Aktionen für den Frieden ein: das Paar pflanzte zwei Eicheln als Symbol für die friedliche Begegnung von Ost und West und veranstaltete zwei Bed-Ins (vgl. MacGrath 2009: 9).

Die Beatles hatten sich zu dieser Zeit bereits stark auseinander entwickelt. Besonders John Lennon ging seiner eigenen Wege. GIVE PEACE A CHANCE war das erste Lied der Plastic Ono Band, die er mit Yoko Ono gründete. Doch obwohl Lennon für die Beatles keine Zukunft sah, gab er einer Beatles-Tradition folgend Paul McCartney als Koautor an und nicht Yoko Ono, was er später schwer bereute (vgl. Norman 2008: 758-759).

III. Analyse

GIVE PEACE A CHANCE dauert 4:54 Minuten und besteht aus vier Strophen sowie dem prägnanten Refrain “All we are saying is give peace a chance”. John Lennon und Tom Smothers spielen Gitarre und singen, ebenso Yoko Ono. Auch alle Besucher, die zur Zeit der Aufnahme im Hotelzimmer anwesend waren, singen, klatschen und trommeln im Hintergrund vor allem beim Refrain mit. Der Fotograf Gerry Deiter ist der Einzige, der das Bed-In die ganze Woche lang aufgenommen hat. Seine Fotos haben die Atmosphäre während der Friedensaktion hervorragend festgehalten. Auf ihnen sind sowohl die begeistert klatschenden Mitwirkenden bei der Aufnahme des Songs als auch John und Yoko, die einträchtig in Pyjama und Nachthemd nebeneinander auf dem Bett sitzen, zu sehen (vgl. MacGrath 2009).

Da GIVE PEACE A CHANCE quasi beiläufig während der Diskussionen und Interviews entstand, wirkt es [illegible]iert. Dieser Eindruck wird durch die Einfachheit der Harmonie und Akkordabfolge noch verstärkt. [illegible]us und Jubel am Ende des Liedes unterstreichen die Aufbruchstimmung, die der Song vermitteln

soll. Das Publikum mitsingen zu lassen, reiht sich in die Tradition der amerikanischen Hootenannys ein und macht GIVE PEACE A CHANCE zu einem sehr demokratisch wirkenden Song. Das motivierte Singen der Besucher kongruiert mit der Idee des Liedes, dass möglichst viele Menschen die Friedensbotschaft, die John Lennon mit dem Lied vermitteln wollte, in die Welt tragen sollen. Das Klatschen und der Gesang vieler Stimmen erinnert zudem an einen Worksong – oder auch textlich gesehen eine Art Gospel. Der Song ist in Dur einfach gehalten und vermittelt eine positive Stimmung.

GIVE PEACE A CHANCE hat einen 4/4-Takt, bei dem das erste und das dritte Viertel vor allem durch Trommeln auf zufällig vorhandenen Gegenständen und Stampfen hervorgehoben wird, wohingegen beim zweiten und vierten Viertel Klatschen vorherrscht. Dieser Aufbau verleiht dem Song einen Marschcharakter bzw. unterstreicht den Mantra-Charakter, der durch die ständigen Wiederholungen des Textes und der Melodie entsteht. John Lennon war gut mit Mantras vertraut. Diese Tatsache lässt sich biographisch erklären, da er zusammen mit den übrigen Beatles mehrere Wochen bei Maharishi Mahesh Yogi in Indien verbracht hatte (vgl. Norman 2008: 665-671).

In den Strophen zählt John Lennon eine Reihe mehr oder weniger willkürlich zusammengestellter Begriffe auf, die zum Teil sogar frei erfunden sind: “Bagism, Shagism, Dragism, Madism, Ragism, Tagism”. Die Diskussionen, die jeder (“Everybody’s talking about”) in der Friedensbewegung zu dieser Zeit führt, stellt er mit seiner wilden Zusammenstellung von Wörtern als sinnloses “Blabla” dar, welche er mit “this-ism, that-ism, is-m is-m is-m” zusammenfasst.

Durch die Aneinanderreihung bestimmter Begriffe, stellt er zudem eine bestimmte Wertigkeit her. Bedeutsames, z.B. politische Posten, nennt er in einem Atemzug mit Belanglosigkeiten, so werden “ministers” und “canisters” auf dieselbe Ebene gestellt. Die Abwertung wird durch die Art, mit der er die Begriffe “herunterleiert” noch verstärkt. Zunächst stand in einer Reihe mit “revolution” und “evolution” auch “masturbation”, womit Lennon gegen bestehende Tabus aufbegehren wollte. Er ersetzte den Begriff dann jedoch durch das harmlose und ähnlich klingende Wort “mastication”. Da ihm die Herausgabe seines Liedes an sich das wichtigste schien, war er dazu bereit mit Provokationen zurückzuhalten und Ärger zu vermeiden (vgl. Norman 2008: 757).

Im Gegensatz zu den bis dato breit gestreuten Diskussionen und Meinungen innerhalb der Friedensbewegung forderte John Lennon nun Zusammenhalt unter der wesentlichen Forderung, dem Frieden eine Chance zu geben. Diese Veränderung in der Wahrnehmung der eigenen Position ist kennzeichnend für die realistische Wende der Aktivisten, die zu dieser Zeit stattfand.

IV. Rezeption

Der wesentliche Erfolg des Songs GIVE PEACE A CHANCE liegt in seiner emotionalen Einfachheit, wie die zahlreichen Samples unterschiedlichster Musikstile zeigen. Auch vierzig Jahre später wird das Lied als Friedensaufruf verwendet. Zuletzt im Jahr 2007 auf dem Album *Instant Karma – The Amnesty International Campaign to Save Darfur*, das als Kompilation zahlreicher Lieder aus der Solokarriere von

'.ennon Opfern des Darfur-Konflikt helfen sollte.

Aber auch kommerziell waren John Lennon und Yoko Ono erfolgreich: in den *Billboard Hot 100* konnten sie Platz 14 verbuchen, sowie Platz 2 in den britischen Singlecharts, Platz 1 in den Niederlanden und Platz 4 in Deutschland.

TANJA KNIEPERT

Credits

Lead-Gesang, Gitarre: John Lennon
Gitarre, Gesang: Tom Smothers
Hintergrundgesang, Tamburin, Klatschen: Yoko Ono u.a.
Nachbearbeitung: André Perry
Text: Lennon – McCartney
Produzenten: John Lennon, Yoko Ono
Label: Apple Records
Aufnahmedatum: 01. Juni 1969
Länge: 4:54

Recordings

- Plastic Ono Band, *Give Peace A Chance,* 1969, Apple, 006-90 372, UK/USA (Single).
- Plastic Ono Band. “Give Peace A Chance” (Edited Version). *On: Shaved Fish*, 1975, Apple, PCS 7173, UK (LP).
- Plastic Ono Band. “Give Peace A Chance” (Reprise). On: *Shaved Fish*, 1975, Apple, PCS 7173, UK (LP).
- Plastic Ono Band. “Give Peace A Chance”. On: *The John Lennon Collection*, 1982, Lenono/Odeon, 064-78 224, (LP).
- Plastic Ono Band. “Give Peace A Chance”. On: *The John Lennon Collection*, 1982, Odeon, 064-78 224, (LP).

Covers

- The Hot Chocolate Band. *Give Peace A Chance*, 1969, Apple Records (Apple 18), 45-X47023, UK (Single).
- James Last. “Give Peace A Chance”. On: *Beachparty*, 1970, Polydor, 2371039, UK (Album).
- Prince Buster. *Give Peace A Chance*, 1970, DYNA – P.B. 1539-1, Jamaica (Single).
  hnny Harris. “Give Peace A Chance”. On: *Movements*, 1970, Warner Bros, WS 3002, UK (LP).
- Mitch Miller & The Gang. “Give Peace A Chance”. On: *Peace Sing-Along*, 1970, Atlantic, SD 8277,

Canada (LP).
- Louis Armstrong. “Give Peace A Chance”. On: Louis Armstrong and Friends, 1970, Philips, 6369 401, UK (LP).
- The Jazz Crusaders. “Give Peace A Chance”. On: *Give Peace A Chance*, 1970, Liberty, LST 11005, USA (LP).
- Peace Choir. *Give Peace A Chance*,1991, Virgin, GPACD 1 664 096, UK (Single).
- Vitamin String Quartet. “Give Peace A Chance”. On: *The String Quartet Tribute to John Lennon*, 2002, Vitamin, 027297867628, USA (Album).
- Puppetmastaz and Angie Reed. *Give Peace A Chance*, 2007, Amnesty International, DEEY80700003, Germany (Single).
- Aerosmith featuring Sierra Leone’s Refugee All Stars. “Give Peace A Chance”, *Instant Karma – Save Darfur*, 2007, Warner Bros. Records, 9362-49951-2, UK (Album).

Samples

- ITD Band. “Priča Sa Zapadne Strane”, *Dvadeseti vijek*, 1984, Jugoton, Kroatien (LP).
- John Lennon feat. Yoko Ono. “Give Peace a Chance”, *Live in New York City*, 1986, Capitol Records, CDP 7 46196 2, USA (Live Album als Posthum Release).
- Toots & the Maytals. “Give Peace a Chance. A Tribute to the Bealtes Reggae Style”, *From the Roots*, 2005, Trojan, TBOXCD284, UK (Album).
- Preuteleute. “Wacko Jacko / Give Jezus his… [Explicit]”, *Ostensche Pretensche*, 2005, Preuteleute, Niederlande.
- Yoko Ono. *Give Peace A Chance*, 2008, Twisted Records, TW-50066, USA.

References

- Ash, Mitchell G.: ‚The whole world is watching!‘ 1968 auf dem Campus und in den Straßen der USA. In: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre.* Ed. by Oliver Rathkolb. Göttingen: V&R unipress [u.a.] 2010, 97-124.
- Childs, Charles: Den Frieden verkaufen. In: *John Lennons & Yoko Onos GIVE PEACE A CHANCE. Bed-In 1969*. Ed. by Paul McGrath. München: LangenMüller 2009, 59.
- Glanville-Brown, Richard: Eine Woche im Leben. In: *John Lennons & Yoko Onos GIVE PEACE A CHANCE. Bed-In 1969.* Ed. by Paul McGrath. München: LangenMüller 2009, 22-24.
- McGrath, Paul (Ed.): *John Lennons & Yoko Onos GIVE PEACE A CHANCE. Bed-In 1969*. München: LangenMüller 2009.
- Norman, Philip: *John Lennon. Die Biographie.* München: Droemer Knaur 2008.
- Perry, André: Eine äußerst schwierige Aufnahme. In: *John Lennons & Yoko Onos GIVE PEACE A CHANCE. Bed-In 1969.* Ed. by Paul McGrath. München: LangenMüller 2009, 53 f.

Films

- *The Trial of Billy Jack*, USA 1974, Regie: Tom Laughlin.
- *Pretty Village, Pretty Flame*, Bundesrepublik Jugoslawien 1996, Regie: Srđan Dragojević.

Series

- Mad About You, USA 1992 – 1999.

Links

- Recordings und Songplatzierungen verschiedener Länder. URL: http://hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Plastic+Ono+Band&titel=Give+Peace+A+Chance&cat=s [01.07.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Tanja Kniepert

Citation

Tanja Kniepert: “Give Peace a Chance (John Lennon & Yoko Ono)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/adayinthelife, 02/2012 [revised 10/2013].

Print

Linkin Park **2008**

Given Up

Linkin Parks Song GIVEN UP behandelt die persönliche Erfahrung von Chester Bennington (1976–2017) mit seiner langjährigen Depression.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song GIVEN UP von Linkin Park ist als vierte Single des Albums *Minutes to Midnight* am 17. Februar 2008 als digitaler Download erschienen. Das Album selbst wurde am 3. März des gleichen Jahres veröffentlicht (vgl. Genius o.J.).

Der Song trug zuerst den Arbeitstitel 21 Stiches und war der erste Song mit einem härteren Klangbild, von dem die Band dachte, dass dieser auf das neue Album kommen würde. Die Band versuchte, ihren neuen Song mit dominanten Gitarrenklängen zu verbinden, wollte jedoch etwas Besonderes hinzufügen, um einen Punk-/Industrial-Sound zu kreieren. In der Folge wurde dem Song das charakteristische Klatschen und das Schlüsselgeklingel hinzugefügt (vgl. Genius o.J.). Der Song zeichnete sich laut Benningtons Aussage während der Entstehungsphase durch viele verschiedene stimmliche Variationen aus. Anfangs klang der Song eher punkig, danach fügte die Band jedoch einige melodische Parts in die Strophen ein. Laut Bennington verlief die Arbeit am Song zunächst schleppend, wobei der Refrain jedoch ‘wie von allein’ kam. Die Bridge, die einen 17-sekündigen Scream auf der letzten Silbe des Wortes “misery” beinhaltet, war ein Spontaneinfall. Shinoda fragte Bennington, was dieser tun würde, nachdem er die Lyrics eingesungen hatte. Dieser fing daraufhin an, 18 Sekunden lang zu schreien und dies wurde dann auch in den Song übernommen. Laut Bennington war dies jedoch keine gute Idee, denn er musste diese Scream fortan bei jedem Live-Auftritt reproduzieren, was angesichts des Konzertrhythmus während einer Tour eine Herausforderung darstellte (vgl. Bryant 2008). Außerdem enthält der Song das Wort “Fuck”, bei dem sich Bennington und Shinoda anfangs nicht sicher waren. Jedoch entscheid sich die Band es drin zu lassen, nachdem sie den Song hörten (vgl. ebd.).

Die Aufnahmen des Songs fanden in den Jahren 2006 und 2007 in den NRG Recording Studios und im The Mansion Studio, beide in Los Angeles, statt. Das erste Mal wurde der Song am 14. März 2007 live gespielt. Produziert wurde dieser von Mike Shinoda und Rick Rubin (vgl. Genius o.J.). Die Videoaufnahmen zu dem Musikvideo fanden während der Linkin Park-Shows am 27. Januar 2008 in der Evening New Arena in Manchester und am 28. Januar 2008 in der Londoner O2 Arena statt. Bei der Produktion des Videos führten Mike Shinoda und Mark Fiore Regie. Die Premiere des Musikvideos erfolgte am 3. März 2008 in einem Linkin Park Network Widget (vgl. Anon. 2008).

Das Album *Minutes to Midnight* bedeutete für die Band einen Neuanfang. Sie wollten den alten Sound [illegible] sich lassen. Nach zwischenzeitlichen Spannungen innerhalb der Band hatte sich die Stimmung in [illegible]and zum Besseren gewendet (vgl. Bryant 2008).

II. Kontext

Die Band entstand dadurch, dass Mike Shinodas Kindheitsfreund Mark Wakefield ihn seiner damaligen High School-Band vorstellte. Zu dessen Mitgliedern gehörten auch Rob Bourdon (Drummer) und Brad Delson (Gitarrist). Delsons Mitbewohner Dave “Phoenix” Farrell (Gitarrist und Bassist) verbrachte viel Zeit mit der Band, bevor Shinodas College-Freund Joseph Hahn (Keyboard) dazu kam und somit die Band Xero entstand. Shinoda, seinerseits Rapper, hatte immer eine konkrete Vorstellung im Kopf, wie ihre Musik klingen sollte, konnte diese jedoch nicht umsetzten, denn ihnen fehlte ein passender Frontmann und Sänger. Am 21. März 1999 wurde letztlich Chester Bennington als Sänger in die Band aufgenommen. Shinoda und Delson kümmerten sich um die Musik und Bennington schrieb die Texte. Die Band hieß fortan Hybrid Theory, dabei bezog sich das Wort “Hybrid” auf die Kombination von Metal- und Rap-Parts, die für Linkin Park eine lange Zeit charakteristisch war. Die Band konnte den Namen jedoch nicht behalten, denn das Label Warner Bros., bei denen die Band seit kurzem unter Vertrag war, hatte bereits eine Band mit dem Namen Hybrid unter Vertrag genommen. Da das Label in der Band Hybrid mehr Potenzial sahen als in Hybrid Theory und auch rechtliche Konsequenzen fürchteten, mussten sich Shinoda und Co. in Linkin Park umbenennen. Schließlich feierte die Newcomer Band Linkin Park bereits mit ihrem Debüt-Album Hybrid Theory einen großen Erfolg. In der ersten Woche wurden bereit 47,000 Alben verkauft. Kurz darauf wurde die Band für mehr als 300 Gigs gebucht und startete eine Tour.

Doch Linkin Park wurde häufig kritisiert. Bennington erinnerte sich, wie sie die Backstreet Boys Rockband genannt wurden. Die Musikzeitschrift Kerrang! berichtete, sie seien eine Boy-Band, die von ihrem Label zusammengesetzt wurde. Laut Bennington gab es viele Leute, die Linkin Park hassten (vgl. ebd.). Heute zählt Linkin Park zu den erfolgreichsten Rockbands der letzten 25 Jahre.

Doch während Linkin Park große Erfolge feierte, verschlechterte sich der Gesundheitszustand von Sänger Chester Bennington zunehmend. Er wurde bereits im Alter von sieben Jahren von einem älteren Freund missbraucht. Diese sexuellen Übergriffe endeten erst, als Chester 13 Jahre alt war. Aus Angst, für schwul gehalten zu werden, traute er sich lange Zeit nicht, jemandem von den Übergriffen zu erzählen. Chester Bennington sagte: “[T]here was no-one I could turn to” (Bryant 2008). Er fühlte sich alleingelassen und einsam, was er später auch mithilfe seiner Gedichte, Zeichnungen und seiner Musik zu verarbeiten versuchte. Einen Ausweg aus den belastenden Erinnerungen suchte Bennington über Alkohol- und Drogenkonsum. Er sagte von sich selbst, er wäre Alkoholiker gewesen und hätte jegliche Drogen genommen, um high zu werden oder runter zu kommen. Nach seiner eigenen Aussage hätte der Missbrauch im Kindesalter auch seine Depression verursacht und zudem sein Selbstvertrauen zerstört.

Die Neigung zu Alkohol- und Dogenkonsum holte ihn während der Erfolgsphase ein. Denn trotz der gut laufenden Band war Chester obdachlos und zudem gefangen in einer lieblosen Ehe. Über diese Zeit sagte er: “I felt like I was doomed to be this lonely person, I thought I would never have a fulfilling relationship with anyone” (Bryant 2008). Er dachte, dass Jack Daniels und Mary Jane seine einzigen Freunde seien. Zu dieser Zeit konnte Bennington keine Show nüchtern überstehen und rauchte selbst vor und nach dem Auftritt Cannabis (vgl. ebd.).

Während der Aufnahmen zum zweiten Album setzte sich dies fort. Zudem stand die Band unter

immensem Druck, dem Erfolg des ersten Albums gerecht zu werden. Das Ergebnis war *Meteora*, das dem ersten Album jedoch ziemlich ähnlich war. Bennington hierzu: “They’re very similar in a lot of ways. There’s almost a formula to them, you can tell what each song is going to do next” (ebd.). Währenddessen trank Bennington immer mehr und war in einer schlechten Verfassung, was auch dazu führte, dass er sein Haus nicht mehr verließ. Bennington: “I’d shake up in my closet in the dark and shake all day. I’d wake up and have a pint of Jack Daniels to calm down, then I’d pop a bunch of pills and go back in my closet and fucking freak out for the rest of the day. I was a mess” (ebd.). Doch er schaffte es, nach Hilfe zu fragen und seine Bandkollegen fingen ihn auf. Daraufhin absolvierte er Rehabilitationsprogramm, begab sich in den Entzug und begriff, welche negativen Auswirkungen sein Alkohol- und Drogenkonsum auf die Bandmitglieder hatte. Er schrieb den Song GIVEN UP kurz nachdem er aus die Rehabilitation beendet hatte (vgl. ebd.). In dem Song verarbeitet er die mit dieser Lebensphase verknüpften Gefühle. Es entwickelte sich eine neue Atmosphäre in der Band, was auch zu neuer Kreativität führte. Obwohl die Entstehung des dritten Albums *Minutes to Midnight* langwierig und kompliziert war, formierte sich in diesem Prozess gewissermaßen eine neue Band, die sich selbst in stilistischer Hinsicht befreite. Linkin Park wollten einen neuen Sound kreieren (vgl. ebd.).

III. Analyse

Der Song GIVEN UP behandelt die Erfahrungen, die Chester Bennington vor dem Hintergrund seiner langjährigen Depression und seinem exzessiven Alkoholkonsum, welcher häufig mit depressiven Erkrankungen einhergeht (vgl. Kapfhammer 2004), machte. Er thematisiert somit die Empfindungen eines psychisch kranken Menschen, der keinen Ausweg findet, nicht mit seinen Emotionen umzugehen weiß und den persönlichen “Kampf” aufgeben möchte. Insofern kann hier von der realen Person Bennington als Subjekt des Songs ausgegangen werden.

Der Song GIVEN UP lässt sich dem Gerne Alternative Rock zuordnen. Er ist im 4/4 Takt mit 100 bpm aufgenommen worden. Seine Form lässt sich wie folgt zusammenfassen: 1. Strophe, Refrain, 2. Strophe, Refrain, Bridge, Refrain. Der Refrain bleibt dabei gleich; der Text in den beiden Strophen ändert sich. Die Bridge kann als Höhepunkt des Songs gesehen werden, denn diese beinhaltet, wie oben erwähnt, einen 17-sekündigen Scream vom Bennington, bevor der Refrain das letzte Mal einsetzt. Der Song wird im Vergleich zu vielen früheren Songs von Linkin Park (z.B. Numb, In the End etc.) allein von Bennington gesungen. Die Musik wirkt allgemein aggressiv, hart und brachial.

Das Thema des Textes ist, wie angedeutet, die Alkoholabhängigkeit und die Depression sowie die Gefühlslage Benningtons. Die Grundgefühle, die transportiert werden, sind vor allem Aggression, Wut, Verzweiflung und Hilflosigkeit.

In der ersten Strophe singt Bennington: “Wake in sweat again, another day’s been laid to waste, in my disgrace”. Ausgedrückt wird das Gefühl, sich für sich selbst zu schämen und sein Leben verschwendet zu haben. Das Gefühl der Ausweglosigkeit manifestiert sich in der Zeile “Stuck in my head again, feels like I’ll never leave this place, there’s no escape”. Dazu Bennington einige Jahre später in einem Interview: r wieder finde ich mich in diesen Verhaltens- oder Denkmustern – insbesondere, wenn ich hier oben (in meinem Kopf) hängen bleibe” (Düll 2017). Im weiteren Verlauf singt Bennington: “I’m my own worst

enemy", was sich dahingehend deuten lässt, dass er/die Song-Persona gefangen im eigenen Verstand ist und diesem nicht entkommen kann. Die Zeilen "I've given up, I'm sick of feeling" und "Is there nothing you can say / Take this all away / I'm suffocating / Tell me what the fuck is wrong with me" verstärken das Gefühl der Ausweglosigkeit und drücken Verzweiflung und die dringende Bitte um Hilfe aus. In der zweiten Strophe heißt es dann "I don't know what to take, thought I was focused, but I'm scared, I'm not prepared", was auf den Gebrauch von Medikamenten während einer depressiven Phase hindeutet und somit lebenspraktische Aspekte der Erkrankung anspricht. Die Worte "I hyperventilate" weisen wiederum auf Panikattaken hin, die bei einem starken Angst- und Überforderungsgefühl einsetzen können. Am Ende der beiden Strophen steht jeweils die Zeile "I'm my own worst enemy", die sich auch als eine Art resignatives Fazit deuten lässt.

Auf ein kurzes Instrumentalzwischenspiel folgt die Bridge, die mit dem Wort "God" beginnt, dargeboten in der für Heavy Metal und Hardcore charakteristischen Screaming-Technik, worauf eine ostinate Serie von 'Hilferufen' folgt: "Put me out of my misery / Put me out of my misery / Put me out of my / Put me out of my fucking misery"; entlang der letzten Silbe des letzten Wortes ("misery") formt sich der oben erwähnte 17-sekündige Scream. Darauf folgt letztmalig der Refrain, mit dem der Song endet. Der Songtext gibt im Ganzen eindrücklich zu verstehen, dass jeder und jede von einer Erkrankung betroffen sein kann und dass es wichtig ist, Depression als ernsthafte Erkrankung wahrzunehmen und rechtzeitig Maßnahmen zu ergreifen und therapeutische Hilfe in Anspruch zu nehmen.

Das Musikvideo zu dem Song ist ein Performance-Clip, in dem die Band während eines Live-Auftritts zu sehen ist. In schnellem Schnitttempo springt die Kamera immer wieder von einem Bandmitglied zum anderen, wobei Bennington eindeutig im Fokus steht. Die Kameraführung ist wackelig und die Kameraperspektive oft schräg. Die Aufnahmen erinnern zudem an einen analogen Film, da das Bild wiederkehrend verzerrt und grobkörnig ist. Hierbei handelt es sich um Spezialeffekte (in die auch der bläuliche Grundton in manchen Einstellungen einzureihen ist), die das Video eigentümlich unfertig und schroff erscheinen lassen. Diese Wirkung wird potenziell durch starke Hell-dunkel-Kontraste verstärkt.

IV. Rezeption

GIVEN UP wurde von der Musikfachzeitschrift Musikradar 2019 als einer der zehn besten Songs von Linkin Park gewertet (vgl. Borch 2019). In den offiziellen deutschen Chart stieg der Song auf Platz 53 (vgl. Offizielle Charts, o.J.). In den Billboard Charts im Jahr 2008, nahm der Song sogar Platz 23 ein und war insgesamt 24 Wochen in den Top 100 (vgl. Billboard 2020).

Der Song wurde von der Band Trash Boat im Jahr 2019 gecovert. Zudem ist der Song in den Filmen *Grave Ancounters* (2012) und *Red 2* (2013) zu hören (vgl. IMDB o.J.).

Der Song gewinnt nach dem Selbstmord von Chester Bennington am 20.07.2017 wieder an Relevanz. Depression ist die am weitesten verbreitete psychische Erkrankung, die zu Tod durch Selbstmord führen kann (vgl. Stiftung Deutsche Depressionshilfe 2008).

ELNARA HUSEYNOVA

Credits

Written by: Chester Bennington, Mike Shinoda, Joe Hahn, Rob Bourdon, Brad Delson
Background vocals: Mike Shinoda
Lyricist: Mike Shinoda, Chester Bennington
Engineer: Dana Nielsen, Andrew Scheps, Ethan Mates
Assistant engineer: Phillip Brousard Jr.
Mixing engineer: Neal Avron
Assistant mixing engineer: Nicolas Fournier, George Gumbs
Mastering engineer: Dave Collins
Percussion: Mike Shinoda, Brad Delson
Vocals: Chester Bennington
Bass guitar: Dave Farrell
Rhythm guitar: Mike Shinoda
Lead guitar: Brad Delson
Drums: Rob Bourdon
Release date: February 17, 2008
Remixed by: Apocalypse Now by Blaze Audio
Length: 3:09
Video length: 3:11

Recordings

- Linkin Park. “Given Up”. On: *Given up*, 2008, Warner Bros. Records, W799CD, Europe (CD/Single).
- Linkin Park. “Numb”. On: *Numb*, 2003, Warner Bros. Records, 5439 16576 2, Europe (CD, Single, Cardboard Sleeve).
- Linkin Park. “In The End”. On: *In the End*, 2001, Warner Bros. Records, 9362 42411 2, Europe (CD, Maxi-Single, Enhanced).
- Trash Boat. “Given Up”. On: *Songs that saved my life Vol. 2,* 2019, Hopeless Records Inc., HR2763-2, US (Vinyl, LP, Compilation, Limited Edition).

References

- Anonymous: LINKIN PARK: ‘Given Up’ Video To Premiere Today. In: Blabbermouth.net, 03.03.2008. URL: https://www.blabbermouth.net/news/linkin-park-given-up-video-to-premiere-today/ [14.02.2020].
  'lboard: Chart History 2008 – Linkin Park – Canada Rock. URL: https://www.billboard.com/music/ ,nkin-park/chart-history/CAR/song/527674 [14.02.2020].

- Borch, Lisa (2019): Linkin Park: Ihre 10 besten Songs. In: Musikradar.de, 23.09.2019. URL: https://musikradar.de/linkin-park-ihre-10-besten-songs/ [14.02.2020].
- Bryant, Tom: Linkin Park, Kerrang! January 23, 2008. In: Tom-Bryant.com. URL: http://www.tom-bryant.com/linkin-park-kerrang–tom-bryant.html# [14.02.2020].
- Düll, Helena: Chester Bennington: So sprach er kurz vor seinem Tod über seine Depressionen. In: Rolling Stone, 22.07.2017. URL: https://www.rollingstone.de/chester-bennington-so-sprach-er-kurz-vor-seinem-tod-ueber-seine-depressionen-1284123/ [14.02.2020].
- Kapfhammer, Hans-Peter: Alkohol und Depression in der Konsultation-Liaison-Psychiatrie. In: Journal für Neurologie, Neurochirurgie und Psychiatrie 5/3 (2004), 30–36. URL: https://www.kup.at/journals/inhalt/714.html [14.02.2020].
- Lindquist, David: Linkin Park bringing rock 'brotherhood' to Indianapolis. In: IndyStar. URL: https://eu.indystar.com/story/entertainment/music/2015/01/18/linkin-park-chester-hunting-rise-against-mcilrath-bankers-indianapolis/21948643/ [14.02.2020].
- Offizielle Deutsche Charts: Linkin Park – Given Up / Single. URL: https://www.offiziellecharts.de/titel-details-315008 [14.02.2020].
- Stiftung Deutsche Depressionshilfe: Was ist eine Depression? URL: https://www.deutsche-depressionshilfe.de/depression-infos-und-hilfe/was-ist-eine-depression [14.02.2020].

Links

- Given Up – Linkin Park. In: Genuis. URL: https://genius.com/Linkin-park-given-up-lyrics [14.02.2020].
- Given Up [Official Music Video] – Linkin Park. In: Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0xyxtzD54rM [14.02.2020].
- Grave Encounters2 (2012) – Soundtracks. In: IMDb. URL: https://www.imdb.com/title/tt2231554/soundtrack [14.02.2020].
- Linkin Park – Given Up. In: Discogs. URL: https://www.discogs.com/de/Linkin-Park-Given-Up/release/1796840 [14.02.2020].
- R.E.D. 2 – Noch Älter. Härter. Besser. (2013) Soundtracks. In: IMDb. URL: https://www.imdb.com/title/tt1821694/soundtrack [14.02.2020].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Elnara Huseynova

Citation

Elnara Huseynova: "Given Up (Linkin Park)". In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fuhr, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/given-up, 11/2024.

Print

Billie Holiday **1941**

Gloomy Sunday

Nur selten begegnet man Songs, um die sich solch düstere Mythen ranken, wie es bei GLOOMY SUNDAY, dem “Lied vom traurigen Sonntag”, der Fall ist. Zahlreiche Selbstmorde werden mit dieser melancholischen Liedkomposition aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.

I. Entstehungsgeschichte

1932 komponierte der ungarische Pianist Rezső Seress in Paris das Klavierlied “Vège a villágnak” (zu Deutsch: “Das Ende der Welt”), welches in Verbindung mit einem mehrmals neu geschriebenen Songtext zu “Szomorú Vasárnap” (“Trauriger Sonntag”) umbenannt wurde. Die Lyrics lieferte der Publizist László Jávor, der den Text angeblich aus Liebeskummer an einem Sonntag verfasst haben soll, nachdem ihn seine Verlobte tags zuvor verlassen hatte. Öffentliche Aufmerksamkeit erhielt das Lied sowohl durch die erste Notendruckausgabe 1933 als auch – ein wenig später – durch die erste Tonaufnahme mit dem ungarischen Sänger Pál Kalmár (1935).

II. Kontext

Im Jahre 1936 wurden zum ersten Mal diverse Suizide mit dem Lied in Verbindung gebracht. Der erste bekannt gewordene Fall soll der Freitod eines jungen Mannes gewesen sein, der sich besagtes Lied in einem Budapester Café von der dort spielenden Band gewünscht und dann im Anschluss nach Hause gegangen und sich erschossen haben soll. In einem weiteren Fall sollen Nachbarn eine Frau, die an einer Überdosis Drogen gestorben war, in ihrer Wohnung gefunden haben, während das Grammophon das “Lied vom Traurigen Sonntag” in Dauerschleife spielte. Auch die Ex-Verlobte des Texters László Jávor sei keines natürlichen Todes gestorben. Sie habe, so heißt es, nachdem sie sich das Lied angehört hatte, Selbstmord begangen und als einzigen Abschiedsgruß einen Zettel mit den Worten “Szomorú Vasárnap” hinterlassen. Es häuften sich weitere Berichte über angebliche Suizide, die durch diesen Song ausgelöst wurden. Dabei sollen Hinweise wie ein Notenblatt vom “Traurigen Sonntag” in der Hand oder die Worte “Trauriger Sonntag”, erwähnt in einem Abschiedsbrief, Verbindungen zu der “Selbstmord-Hymne” hergestellt haben. Von da an wurde auch die internationale Öffentlichkeit auf das “Selbstmordlied” aufmerksam, so dass es zu zahlreichen Neuinterpretationen und Übersetzungen kam.

“Szomorú Vasárnap” erlangte als ungarische Selbstmordhymne Berühmtheit, so traurig die Umstände dafür auch waren. Die bekannteste englische Übersetzung lieferte der amerikanische Songtexter Sam M. Lewis, ebenfalls im Jahr 1936, die bekannteste Interpretation davon wurde erst einige Jahre später, 1941, v[illegible]entlicht, gesungen von der US-amerikanischen Jazz-Sängerin Billie Holiday. Diese Version machte [illegible]ong in vielen englischsprachigen Ländern – nun unter dem Namen GLOOMY SUNDAY – berühmt.

Jedoch gab es auch heftige Kritik an der Version von Holiday, da auch sie in Verbindung mit Selbstmorden gebracht wurde – dies veranlasste den Radiosender BBC dazu, den Song aus seinem Programm zu verbannen (offiziell bis 2002).

Insgesamt ist die Quellen- und Informationslage zu GLOOMY SUNDAY überaus komplex und widersprüchlich. Es hat den Anschein, dass die Geschichten um das Lied vom “Traurigen Sonntag” einem modernen Mythos entsprechen – nicht zuletzt bedingt durch ein weiteres schicksalhaftes Ereignis: 1968 stürzte sich der Komponist Rezső Seress kurz nach seinem 69. Geburtstag aus seinem Budapester Appartement in den Tod, weil er es angeblich psychisch nicht verkraften konnte, einen Hit wie “Szomorú Vasárnap” nicht wiederholen zu können. Dies geschah an einem Sonntag.

III. Analyse

Der ungarische Originaltext und die Übersetzung von Lewis unterscheiden sich in einigen Punkten. So findet sich in der ursprünglichen Textfassung nirgends ein Hinweis oder eine versteckte Anspielung auf etwaige Selbstmordabsichten: Aus der Ich-Perspektive klagt eine Person über ihr Leben, und zu Beginn des Liedes scheint es, als habe das lyrische Ich einen lieben Menschen verloren. In der zweiten Hälfte könnte man annehmen, dass es sich nicht um einen Todesfall handelt, sondern dass das lyrische Ich ‘nur’ verlassen wurde und der Verflossenen nun eine Einladung zum eigenen Tod zu schicken scheint. Diese Interpretation könnte man autobiografisch auf den Texter beziehen, der selbst von seiner Verlobten verlassen wurde und womöglich eigene Todessehnsüchte auszudrücken versucht. Auch wenn das lyrische Ich nicht explizit von einem Freitod spricht, so wird im weiteren Verlauf deutlich, dass sich der Protagonist zumindest bald tot wähnt und dass von seiner eigenen Beerdigung die Rede ist, die sein letzter Weg “unter blühenden Bäumen” sein wird.

Bei GLOOMY SUNDAY von Lewis werden die Todessehnsüchte viel klarer angesprochen. Der Tod des im Text angesprochenen “Du” wird in den Lyrics präziser zum Ausdruck gebracht als in der ungarischen Ursprungsversion. Das lyrische Ich spricht hier von jemandem, der nie mehr “erweckt” und auch nicht von Engeln zurückgebracht wird; es denkt darüber nach, der Verstorbenen (der Getöteten?) zu folgen (“Would they be angry / If I thought of joining you?”). Im weiteren Verlauf besteht kein Zweifel mehr: “My heart and I, have / Decided to end it all”. Hier geht es nicht mehr um Überlegungen, sondern um eine Entscheidung, die getroffen wurde, nämlich “das alles zu beenden”. Später im Text kommen weitere Personen ins Spiel. Das lyrische Ich bittet jemanden darum, “sie” (3. Person Plural) nicht weinen zu lassen und “ihnen” zu sagen, dass es froh ist zu gehen: “Let them not weep / Let them know that I’m glad to go”. Wer ist mit “them” gemeint? Freunde, Verwandte? Und wer wird hierbei angesprochen, Gott? “Lass sie nicht weinen” ist eine Bitte, die man schwer an eine real existierende Person stellt, da die eigenen Tränen nicht von anderen Menschen unterdrückt werden können. Am Ende der englischen Übersetzung wurde eine Strophe hinzugefügt, die in der Originalversion nicht vorhanden ist. Sie umfasst eine Art Auflösung der Selbstmordstimmung: “Dreaming, I was only dreaming / I wake and I find you asleep / In the deep of my heart, dear / Darling, I hope that / My dream never haunted you / My heart is telling you / How much I [illegible]d you”.

Zur Musik: Ob es sich bei der ungarischen Originalfassung um eine nachträgliche Textierung einer zuvor

entstandenen Klavierkomposition handelt oder ob László Jávar den befreundeten Komponisten Seress darum gebeten hatte, eine passende Melodie für seine Worte zu erschaffen, ist umstritten. Die Dominanz des Klavierparts und die Tatsache, dass die Originalmelodie von Seress (c-Moll, 2/4-Takt, Adagio) auffällig instrumental konzipiert ist, lassen jedenfalls eher vermuten, dass der Liedtext später hinzugefügt, sprich: der rhythmisch-melodischen Struktur angepasst wurde. Kennzeichnend für die Klavier- und Gesangsmelodie Seress' sind die durchgängig triolische Rhythmisierung, die wellenförmige Auf- und Abwärtsbewegung und die beständige (meist dreimalige) Repetition von Tönen oder Tongruppen bzw. Motiven. Insgesamt erhält die Adagio-Melodie dadurch eine ausdrucksintensive Diktion von großer Eindringlichkeit und geradezu hypnotischer Wirkung.

Im Gegensatz dazu ist bei GLOOMY SUNDAY in der Interpretation von Billie Holiday die stereotype Gleichförmigkeit der Vokalmelodie (trotz Beibehaltung einiger Triolengruppierungen) aufgebrochen, was der Sängerin viele Freiräume zur rhythmischen Gestaltung bietet. Das auf den Hauptstufenakkorden I (Gm), IV (Cm), V (D7) und VI (Eb) basierende Instrumentalarrangement ist gleichermaßen elegant fließend und sehr dicht, was dem Umstand geschuldet ist, dass die Akkordfortschreitungen durch zahlreiche Optionstöne (6, 7, 9, b5), Zwischen- bzw. Substitutdominanten sowie verminderte Septakkorde noch geschmeidiger (und harmonisch zwingender) gemacht werden. Die Begleitinstrumente (vierstimmiger Bläsersatz, Klavier, Bass, Drums) stehen ganz im Dienste der Vokalstimme von Billie Holiday, umspielen diese dezent (u. a. Schlagzeug mit Besen) und ordnen sich ihr klanglich unter. Dies hat eine andere Form der Eindringlichkeit zur Folge, die von der stimmlichen Ausdrucksintensität und Variabilität der Stimme Holidays geprägt ist.

Die von Sam M. Lewis hinzugedichtete letzte Strophe versucht die Melancholie und Trauer des Songs aufzuhellen, indem das lyrische Ich überraschend kundtut, dass alles nur ein Tagtraum gewesen sei, was harmonisch dadurch zum Ausdruck gebracht wird, dass das Stück acht Takte lang in die Dur-Tonika G (statt g-Moll) wechselt. Ein letztes Mal setzt Billie Holiday an – nun wieder in g-Moll – und tanzt mit den Tönen der Gesangsmelodie förmlich einen sinuskurvenartigen Schlangentanz, der jedoch bei den Worten "Gloomy Sunday" nicht wie bei den vorherigen Strophen in die Tiefe gleitet, sondern in der Höhe verharrt und somit passend zum Text am Songende ein musikalisches Fragezeichen setzt.

Der viel kritisierte Song von Seress und Jávar traf auch trotz Abwandlung in der englischen Version von Lewis noch auf Gegner. Es scheint, als sei es nicht genug, den Text mit einem neuen lyrischen Ende (Traumerlebnis) zu entkräften, da die Melodie allein bereits eine tiefe Melancholie verbreitet.

IV. Rezeption

Trotz der vielen Vorbehalte gegenüber der "ungarischen Selbstmordhymne" traf das Lied auf große Resonanz. Bis heute gibt es zahlreiche Coverversionen, etwa von Sinead O'Connor, Portishead oder Björk. In der bekanntesten deutschen Übersetzung aus dem deutsch-ungarischen Film *Ein Lied von Liebe und Tod* (Regie: Rolf Schübel, 1999) wurde der Text erneut abgewandelt. Hier bezieht er sich nicht mehr auf eine verstorbene Person, sondern auf die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs. Die Selbstmordgedanken entstehen nicht mehr nur in einem persönlichen Rahmen, sondern in einem gesellschaftlichen, so heißt es in der deutschen Variante: "Trauriger Sonntag, dein Abend ist nicht mehr

weit / Mit schwarzen Schatten teil ich meine Einsamkeit / Schließ ich die Augen, dann seh ich sie hundertfach / Ich kann nicht schlafen, und sie werden nie mehr wach / Ich seh Gestalten zieh'n im Zigarettenrauch / Lasst mich nicht hier, sagt den Engeln ich komme auch / Trauriger Sonntag". Dafür greift der Film selbst die Thematik der tragischen Liebesgeschichte wieder auf.

JULIA FREISLEDER

Credits

Music: Rezső Seress
Lyrics: László Jávor, Sam M. Lewis
Label: Columbia
Recorded: 1947 (Version Billie Holiday)
Alto saxophone: Hymie Schertzer
Bass: Johnny Williams
Clarinet: Jimmy Hamilton
Drums: J. C. Heard
Guitar: Al Casey
Piano: Teddy Wilson
Tenor saxophone: Babe Russin
Trumpet: Emmett Berry
Vocals: Billie Holiday

Recordings

- Billie Holiday. "I'm in a Low Down Groove / Gloomy Sunday". 1941, Okeh, 6451, USA (Shellac, 10").
- Billie Holiday. "Gloomy Sunday / Night and Day". 1947, Columbia, 38044, USA (Shellac, 10″).
- Various/Arr. Detlef Friedrich Petersen. "Gloomy Sunday". On: *Ein Lied von Liebe und Tod*, 1999, WEA Records, 8573 80172-2, BRD (CD, Album, Soundtrack).
- Heather Nova. "Gloomy Sunday". On: *Ein Lied von Liebe und Tod*, 1999, WEA Records, 8573 80172-2, BRD (CD, Album, Soundtrack).
- Marianne Faithfull. "Gloomy Sunday". On: *Ein Lied von Liebe und Tod*, 1999, WEA Records, 8573 80172-2, BRD (CD, Album, Soundtrack).
- Erika Marozsán. "Gloomy Sunday". On: *Ein Lied von Liebe und Tod*, 1999, WEA Records, 8573 80172-2, BRD (CD, Album, Soundtrack).
- Elvis Costello. "Gloomy Sunday". On: *Ein Lied von Liebe und Tod,* 1999, WEA Records, 8573 80172-2, BRD (CD, Album, Soundtrack).
  :n Becker. "Das Lied vom traurigen Sonntag". On: *Ein Lied von Liebe und Tod,* 1999, WEA Records, 8573 80172-2, BRD (CD, Album, Soundtrack).

References

- Stack, Steven/Krysinska, Karolina/Lester, David (2008): Gloomy Sunday. Did the “Hungarian Suicide Song” Really Create a Suicide Epidemic? In: OMEGA – Journal of Death and Dying 56/4 (2007/2008), 349–358.
- Szwed, John (2015): *Billy Holliday: The Musician and the Myth.* New York: Penguin Publishing Group.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Julia Freisleder

Citation

Julia Freisleder: “Gloomy Sunday (Billie Holiday)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/gloomysunday, 05/2018.

Print

Village People / Pet Shop Boys **1979/1993**

Go West

I. Entstehungsgeschichte

GO WEST ist der Titelsong des vierten Albums der Village People. Zu dieser Zeit war die Band so populär, dass sie an zwei Abenden hintereinander den Madison Square Garden in New York füllen konnte. Als die Single-Auskoppelung GO WEST nicht den gewünschten Erfolg brachte, schoben die Produzenten “In the Navy” nach, ein Titel, der seinen enormen Erfolg nicht unwesentlich einem mit Hilfe der US-Navy auf einem Kriegsschiff mit überfliegenden Kampfflugzeugen gefilmten Video verdankt.

Bei der ersten Produktion war von der späteren Band nur Victor Willis (Polizist) dabei, die übrigen Parts wurden von Studiomusikern übernommen. Eine Live-Band wurde erst zusammengestellt, als sich ein erster Erfolg abzeichnete. Willis half auch dem frankophonen Belolo als Ideengeber der Songtexte diese auf Englisch auszuformulieren. 1978 verkaufte Morali die Vermarktungsrechte an den Village People an den Manager von Kiss, blieb aber weiter für die Musik verantwortlich. Das Bemerkenswerte an den Village People ist, wie es ihnen gelang, sowohl mit Codes der Gay-Community zu spielen als auch über die Szene hinaus der Inbegriff für Disco als paradigmatischer Partymusik zu werden. Auf dem Cover des Themenheftes über Disco des *Rolling Stone* vom 19. April 1979 sind bezeichnenderweise die Village People abgebildet. Dabei waren sie nicht nur eine wesentliche Schnittstelle zwischen homophiler Subkultur und Mainstream, sondern halfen auch mit, den Musikstil Disco als die Partykultur schlechthin zu etablieren. Die retrospektive Frage, ob in den mehrdeutigen Texten der Village People tatsächlich ‘schwule Themen’ angesprochen würden, ist dahingehend a-historisch, da sie in ihrer Suche nach Eindeutigkeit aus dem Blick verliert, dass offene Bekenntnisse wie der Song “Glad to be Gay” (Tom Robinson, 1978) in den 70er Jahren Gefahr liefen, von den Radiostationen boykottiert zu werden. So weigerte sich etwa BBC Radio 1 den Titel in seiner Hitparade zu spielen. 1992 entschlossen sich das britische Synthypop-Duo Pet Shop Boys, GO WEST für eine AIDS-Wohltätigkeitsveranstaltung in Manchester zu Covern, genauer wohl, zu bearbeiten.

II. Kontext

Die Village People begannen als Studioprojekt des Produzententeams Jaques Morali (Musik) und Henri Belolo (Textideen). Angeregt von der homophilen Kultur im New Yorker Stadtteil Greenwich Village (hier liegt die Christopher Street), umgangssprachlich nur “The Village”, wovon sich auch der Bandname ableitet, kam ihnen die Idee einer “Boygroup” für ein männliches, homophiles Zielpublikum. Neben Stücken, die in Andeutungen von “schwulen Themen” handelten, sollten die einzelnen Bandmitglieder
's ein nordamerikanisches Männlichkeitsstereotyp – das sowohl nationale als auch homoerotische
otationen zulässt – repräsentieren. Und so schlüpfen die Bandmitglieder bis heute in die Rolle eines

Indianers, eines Polizisten, eines Bauarbeiters, eines Lederbikers, eines Soldaten und eines Cowboys.

III. Analyse

“Go West, young man” ist einer der Slogans der Landnahme der USA, des so genannten “manifest destiniy”, wesentlich popularisiert von Horace Greeley Mitte des 19. Jahrhunderts. Belolo und Willis ranken um diesen Imperativ die Geschichte eines liebenden Paares, das von der Ostküste der USA genug hat und zur Westküste aufbricht, um ein neues Leben zu beginnen, wo Sonne, Strand und ein unbeschwertes Leben winken. San Francisco war in dieser Zeit ein Mekka für homophile Männer, was eine regelrechte erneute Wanderungsbewegung westwärts auslöste (Connell o.J). Dies kann dem Ideengeber Belolo bewusst gewesen sein, während Willis bis heute darauf beharrt, beim Ausarbeiten des Textes an derlei nicht gedacht zu haben.

Der Song GO WEST basiert harmonisch auf einer Quintfallsequenz, wie sie musikgeschichtlich am prominentesten durch Pachelbels Canon in D repräsentiert wird. Neben einer klaren Strophe-Refrain-Struktur und einem durchgehenden Disco-Beat, welche die Tanzbarkeit gewährleisten, ist das Stück in seiner Call-and-Response Anlage auf müheloses Mitsingen der Hookline “Go West” angelegt – eine Verzahnung von Songstruktur und Performativität wie sie den meisten Hits der Village People eignet.

Insgesamt orientieren sich die Pet Shop Boys am Original der Village People.

Im Text machten sie die “schwulen” Aspekte deutlicher (da die Zweideutigkeiten des Songs längst in Vergessenheit geraten waren), und harmonisch-formal erweiterten sie den Song um ein Intro, eine Bridge und eine Rückung um einen Ganzton.

Hinzugedichtete Strophe der Pet Shop Boys:

„There where the air is free
we’ll be what we want to be
Now if we make a stand
we’ll find our promised land“

Der Refrain wird im Pet Shop Boys-Arrangement von einem 16köpfigen Männerchor gesungen, der, anders als bei den Village People, den Refrain allein ohne den Frontmann vorträgt, was als Geste der Distanzierung von der Botschaft des Refrains gehört werden kann.

Tennant meint in einem Interview 1996: „There was something poignant about singing that song; it was such a pre-AIDS song with all the gays moving to San Francisco and it had such an innocence“ (Jones 2008). In seiner Historizität erscheint Disco in der Musik der Pet Shop Boys eher als eine Art Zitat. Einerseits steht diese Musik für eine verlorene Zeit der Unschuld in der (schwulen) Party-Kultur in Zeiten vor AIDS, andererseits erheben sie mit ihrem zeitlosen Arrangement den Party-Song GO WEST gewissermaßen in den Adelsstand einer homophilen Roots-Musik. Wie sich Rock immer auf Blues b[illegible]ht, bezieht sich elektronikbasierte Tanzmusik vom Schlage der Pet Shop Boys immer auf Disco als [illegible]geschichtlicher Großleistung eines Brückenschlags zwischen (in diesem Falle) schwulem

Underground und Mainstream; noch heute tanzen auf Pet Shop Boys -Konzerten Frauen mittleren Altes neben jungen schwulen Szenegängern.

Dabei ist das Village-People-Cover im Zusammenhang mit beiden anderen großen Covers der PSBs zu sehen. Während das Elvis-Cover “Always on My Mind” als Verbeugung vor einem der großen Wegbereiter der Popkultur gehört werden kann, könnte es sich beim U2-Cover “Where the Streets Have No Name” um eine kritische klingende Auseinandersetzung mit den Legitimationsstrategien von Rock (und den damit einhergehenden De-Legitimierungen anderer Musikstile) handeln.

Das Video von Regisseur Howard Greenhalgh eröffnet eine weitere Deutungsebene von GO WEST. Neben den Anspielungen auf Manifest Destiny und die homophile San Francisco-Sehnsucht wird im Pet Shop Boys-Video der Song zu einer Post-Cold-War Hymne. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion könnten sich nun die westwärts gewandten Wünsche der Menschen des ehemaligen Ostblocks erfüllen. Der Ikonentransfer von Lenin zur Freiheitsstatue, vom Roten Platz nach Manhattan, vom Denkmal für die Eroberer des Weltalls ins gelobte Land vollzieht sich im computeranimierten Video mit einmontierten gefilmten Figuren und Spielszenen vor der Kulisse von Phantasiearchitekturen: durchtrainierte junge Männer, die möglicherweise Matrosen darstellen sollen, marschieren durch die schöne neue Welt, während Tennant und Lowe gelegentlich singend oder rein dekorativ in bunten Catsuits mit Lampenschirmhüten zu sehen sind.

Eine mögliche Motivation für diese Deutung von GO WEST könnte in der harmonischen Struktur des Songs liegen. GO WEST folgt im Wesentlichen der gleichen harmonischen Struktur wie die Hymen der Sowjetunion aus dem Jahre 1944 – was prinzipiellen Reflexionsbedarf über das Verhältnis von Pophymnen und Polithymnen signalisiert.

IV. Rezeption

Gemessen an den bis 1986 65 Millionen verkauften Tonträgern war GO WEST nur ein mittlerer Erfolg für die Village People, die im Erscheinungsjahr des Songs mit dem American Music Award als ‘Favorite Musical Group’ ausgezeichnet wurden. Die LP erreichte Platz 8 und die Single Platz 45 in den US-Charts. Der Song wurde insbesondere durch die Coverversion der Pet Shop Boys bekannt.

Für die Pet Shop Boys wurde das Cover zu ihrem erfolgreichsten Titel der 90er Jahre, den sie bis heute bevorzugt am Ende von Konzerten spielen. In Deutschland und Irland erreichte das Pet Shop Boys-Cover 1993 Platz 1 in Großbritannien und anderen europäischen Staaten Platz 2. Im Fahrwasser dieses Erfolgs erschien 1996 eine Wiederauflage der *Village People LP* auf CD.

Als Fußballlied wurde der Song von den Fans verschiedener Vereine (u.a. *Arsenal London*, *Schalke 04*) adaptiert und angeeignet.

MATTHIAS TISCHER

Credits

Village People 1979:

Vocals: Victor Willis
Synthesizer: Richard Trefan
Lead Guitar: Jimmy Lee
Rhythm Guitar: Rodger Lee
Grand Piano: Tom Polite
Keyboard: Nathaniel Wilkie
Bass: Alfonso Carey
Percussion: ‘Crusher’ Bennett
Schlagzeug: Russell Dabney
Diriget: Horace Ott
Autoren: Jacques Morali, Henri Belolo, Victor Willis
Komposition: Jacques Morali
Arrangement: Jacques Morali, Victor Willis, Horace Ott
Produzenten: Jacques Morali, Henri Belolo
Label: Casablanca Records
Spieldauer: 4:10 min

Pet Shop Boys 1992:

Design: Neil Tennant, Chris Lowe, David Fielding, Farrow Design
Abgemischt von: Mike ‘Spike’ Drake, Stephen Hague
Produzenten: Neil Tennant, Chris Lowe
Label: Parlophone
Spieldauer: 5:04 min

Recordings

- Village People. “Go West”. On: *Go West*, 1979, Casablanca, NBLP 7144, US (LP, Album, 27).
- Village People. “Go West”. On: *Go West*, 1979, Casablanca, NBL8-7144, US (8-Trk, Album).
- Village People. “Go West”. On: *Go West • In The Navy*, 2004, Landmark, LM 870052-2, Europe (CD, Album, RE, RM).
- Pet Shop Boys. “Go West”. On: *Go West*, 1992, Parlophone, 12 RDJ-6332 A, UK (Acetate, 12″, S/Sided).
- Pet Shop Boys. “Go West”. On: *Go West*, 1993, Parlophone, R 6356, 7243 8 80848 7 1, UK (7″, Single).
- Pet Shop Boys. “Go West”. On: *Go West (The Remixes)*, 1993, Parlophone, 7243 8 81091 2 3, Europe (CD, Maxi).

References

- Jones, Randy / Bego Mark: *Macho Man. The Disco Era and Gay America's "Coming Out"*. Westport, CO: Paeger Publishers 2008.
- Mark Butler, Taking it seriously: intertextuality and authenticity in two covers by the Pet Shop Boys. In: Popular Music (2003), 1-19.

Links

- Connell O'Donovan "GO WEST – This is Our Destiny": Arcadia, Gay Flight, and the Idea(l) of California. URL: http://web.archive.org/web/20050320074219/http://home.earthlink.net/~ekerilaz/gowest.html [21.12.2011].

About the Author

Matthias Tischer (Prof. Dr. habil.) teaches Social Work, Esthetics and Communication with focus on Culture and Music at the University of Applied Sciences Neubrandenburg.
All contributions by Matthias Tischer

Citation

Matthias Tischer: "Go West (Village People / Pet Shop Boys)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/gowest, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Tina Turner **1995**

GoldenEye

GOLDENEYE ist der Titelsong des gleichnamigen siebzehnten James-Bond-Films. Er zählt zu den größten Hits der US-amerikanischen Soul- und Pop-Sängerin Tina Turner in den 1990er Jahren.

I. Entstehungsgeschichte

Der Film *GoldenEye* kam im November 1995 weltweit in die Kinos. Im gleichen Monat wurde der Titelsong als Single ausgekoppelt. Als Autorenduo (Musik/Text) und Executive Producer agierten die U2-Mitglieder Bono und The Edge, produziert wurde der Song von Nellee Hooper, einem britischen Musikproduzenten, der in den frühen 1990er Jahren durch seine Zusammenarbeit mit der damals angesagten Trip-Hop-Band Massive Attack für Aufsehen sorgte. Mit der Wahl des Produzenten stellte man gewissermaßen sicher, dass sich der Song durch einen zeitgemäßen Sound hervortun würde. Zudem konnte man auf ein eingespieltes Team vertrauen, denn Bono, The Edge und Hooper arbeiteten bereits am Song “Hold Me, Thrill me, Kiss Me, Kill Me” zum Film *Batman Forever* (1995) zusammen. Im Interesse der Filmproduzenten lag es wiederum, einen “high-profile artist” (Burlingame 2012: 201) für die Interpretation des Songs zu gewinnen. Nachdem die Rolling Stones den Verantwortlichen eine Absage erteilt hatten, fiel die Wahl unmittelbar auf die damals im Zenit ihres Erfolges stehende Tina Turner (vgl. ebd.).

II. Kontext

Titelsongs von Bond-Filmen nehmen im Bereich der Populärkultur eine besondere Stellung ein. Den Auftrag zur Komposition oder Interpretation eines Songs erhielten bislang stets solche Pop-Künstler, die entweder als jung und aufstrebend oder als arriviert und äußerst berühmt galten. Folglich kam resp. kommt die Mitwirkung an einem Titelsong einer Art Nobilitierung gleich. Darüber hinaus wird den Künstlern eine attraktive Vermarktungsplattform geboten. So wirken sich die Bekanntheit der Bond-Filme sowie die mit ihnen einhergehenden Identifikationsmechanismen positiv auf den Verkauf der parallel zum Film erscheinenden Single aus. Gleichwohl handelt es sich bei Bond-Songs formal betrachtet um Filmmusik. Das bedeutet, sie übernehmen im filmisch-dramaturgischen Gesamtkonzept eine bestimmte Aufgabe, konkret jene, in atmosphärisch dichter und effektvoller Weise in die Filmhandlung einzuführen. Sie erklingen im Vorspann, dessen Bildebene über die Jahrzehnte hinweg zu einem eigenständigen popästhetischen Konzept geronnen ist. Ebendieses basiert auf einem klar umrissenen, stetig wiederkehrenden Repertoire an filmischen Darstellungsmitteln. Hiermit sind gemeint: attraktive Frauen, Schusswaffen, verschwommene Bildflächen (v.a. Flammen, Wasser und Nebel), Bildüberlagerungen und ein dunkler Bildhintergrund. Im vorliegenden Fall ist eine Erweiterung dieser Motive und Techniken um [illegible]ups (einer goldgefärbten Pupille) sowie um verschiedene Symbole des sowjetkommunistischen [illegible]schaftssystems zu erkennen – inklusive der Zerstörung der selbigen durch die für Bondfilme

obligatorischen jungen, attraktiven Frauen. Letzteres ist eine Anspielung auf die Filmhandlung, die sich um den Zerfall des Sowjetreiches zu Beginn der 1990er Jahre entspinnt. Das tragende Handlungselement besteht in dem Versuch des abtrünnigen MI6-Agenten Alex Trevelyan (gespielt von Sean Bean) mit Hilfe des von einer russischen Militärbasis gestohlenen Waffensystems GoldenEye die weltweite Satellitenkommunikation lahmzulegen. Trevelyan wird in klassischer Showdown-Manier von James Bond (erstmalig gespielt von Pierce Brosnan) getötet – Trevelyans sinistres Unterfangen scheitert.

Für die US-amerikanische Sängerin Tina Turner erwies sich die Interpretation des Titelsongs als großer kommerzieller Erfolg. Turner (bürgerlich: Anna Mae Bullock) erlangte in den späten 1960er Jahren zusammen mit ihrem damaligen Ehemann, dem Bandleader und Songwriter Ike Turner, weltweit Popularität. Nach Trennung und Scheidung Ende der 1970er Jahre setzte Turner ihre Arbeit als Solokünstlerin fort, zunächst jedoch mit mäßigem Erfolg. Erst im Jahr 1984 gelang ihr mit dem Album *Private Dancer* ein vielbeachtetes Comeback. Seitdem ist ihre Popularität ungebrochen, wenn auch zu verzeichnen ist, dass sie sich in den 2000er Jahren zunehmend ins Private zurückzog und nur sporadisch als aktive Künstlerin in Erscheinung trat.

III. Analyse

Der Song hat in der Singleversion eine Dauer von 3:21 Minuten; sein Tempo beträgt ca. 102 bpm. Das Klangbild wird im Wesentlichen geprägt durch ein Orchesterarrangement, eine programmierte Drum-Spur, diverse Keyboardflächen und Synthesizer generierte Klangeffekte sowie durch die soullastige Gesangsdarbietung von Tina Turner. Dadurch entsteht insgesamt jener Trip-Hop-Sound, der sich zu Beginn und in der Mitte der 1990er Jahre größerer Beliebtheit sowohl im Segment des Mainstreams als auch in den urbanen Club-Szenen erfreute. Der Formverlauf konstituiert sich in den Abschnitten Intro, 1. Strophe, Refrain, Bridge, Zwischenspiel, 2. Strophe, Refrain, Bridge, Coda. Abzüglich des Intros und der Code ergibt sich somit die Aufeinanderfolge ein und desselben Formblocks (Strophe – Refrain – Bridge). Bemerkenswert hieran ist der ausgedehnte Bridge-Abschnitt, in ihm vollzieht sich die eigentliche klangliche Entwicklung innerhalb des Songs. So bauen Intro, Strophe und Refrain auf dem gleichen Pattern auf – prägend hierfür ist ein kurzes Staccato-Motiv der Streicher in tiefer Lage, welches (in Intro und Refrain) durch ein markiges Zwei-Ton-Motiv der Blechbläser in Call-and-Response-Manier kontrapunktiert wird (in der zweiten Strophe ist zusätzlich das ‚klassische' chromatisch auf- und abwärtssteigende Bond-Motiv zu hören). Die Abschnitte sind ferner durch die Grundtonart Fis-Moll miteinander verbunden. Einen klanglich-strukturellen Wandel markiert lediglich der Gesangspart, indem von einem erzählenden Gestus (Strophe) in die Song-Hookline "Goldeneye" (Refrain) gewechselt wird. Schließlich durchbricht die Bridge dieses Spielmuster. Die Streicher spielen fortan ganztaktige Töne, wobei ein breiter Ambitus in Anspruch genommen wird, der von der Kontra-Oktave bis zur zweigestrichen Oktave reicht. Zudem ist ein Tonartwechsel (E-Moll) zu verzeichnen, darüber hinaus geht der harmonische Rhythmus in ein ganz- und doppeltaktiges Schema über. Zu hören ist die Akkordfolge: Em | Em/D | Cism7b5 | Cism7b5 (2x) | Hm | Fissus4/Cis | Hm/D | Em | Hm | Fissus4/Cis | Hm/D | Hm/D. Es zeigt sich insgesamt, dass nach den kurzmotivischen, repetitiven Spielfiguren in Strophe und Refrain ein dichter Klangteppich mit einer spannungsreichen Harmonik zur Entfaltung gebracht wird. In der Coda wird wiederum das Pattern in Strophe und Refrain mit den ornamentalen Streicherparts aus der Bridge

kombiniert. Es entsteht ein ‚Finale furioso', welches gesanglich durch entsprechende Spitzentöne untermauert wird.

Der Songtext ist in der Ich-Perspektive verfasst. Wie in der überwiegenden Mehrzahl der Bond-Songs wird kein direkter inhaltlicher Bezug auf den Plot genommen. Es werden vielmehr kryptisch-vage Andeutungen gemacht, die im Wesentlichen auf den Motiven Gefahr, Gewalt und Erotik fußen. Konkret wird eine männliche Person fokussiert, mit der die Erzählerin eine gemeinsame Lebensgeschichte zu teilen scheint ("You'll never know how I watched you from the shadows as a child"), an die wiederum leidvolle Erfahrungen gekoppelt sind ("You'll never know the days, the nights, the tears / the tears I've cried"). Die Schilderungen münden schließlich im Wunsch, Rache zu üben ("Revenge, it's a kiss / This time I won't miss / Now I've got you in my sight"). Allerdings bleibt offen, ob dieser Wunsch in die Tat umgesetzt wird. Die mit diesem narrativen Konzept implizierte Emotionalität wird durch Turners stimmliche Dynamik sinnlich erfahrbar gemacht. Im Verlauf des Songs durchschreitet Turner verschiedene Ausdrucksmodi, von einem bedrohlich flüsternden Ton über die trotzige Vergewisserung der eigenen Willensstärke bis hin zum leidvollen Flehen einer verschmähten Liebhaberin.

IV. Rezeption

GOLDENEYE entwickelte sich zu einem der kommerziell erfolgreichsten Hits von Tina Turner. Diesbezüglich ist jedoch eine deutliche Diskrepanz zwischen Europa und den USA zu verzeichnen. Während das Publikum in Europa den Song in mehreren Ländern bis in die Top-Ten (in einigen Ländern bis auf Platz zwei und drei) steigen ließ, schien die breite Maße der US-amerikanischen Hörerinnen und Hörer dem Song kritischer gegenüber zu stehen. So steht keinerlei Eintrag in der für den Mainstream-Markt repräsentativen Hitliste des Billboard-Magazine, der "Billboard Hot 100", zu Buche. Lediglich in genrespezifischen Listen (z.B. den "Billboard Hot R&B Singles") wurde der Song auf mittleren Plätzen geführt. Ein Jahr nach der Veröffentlichung als Single erschien GOLDENEYE auf Turners Studioalbum *Wildest Dreams* (1996), welches ebenfalls durch hohe Chartplatzierungen (vor allem in Europa) aufwarten konnte. Anklang fand der Song in der internationalen Dance-Szene, so existieren diverse Remixes. Zu den prominentesten zählen jene von David Morales und Dave Hall aus dem Jahr 1995. Bühnen-Performance des Songs sind auf den Live-DVDs *Wildest Dreams Tour: Live in Amsterdam* (1996) und *Tina Live!* (2009) enthalten.

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Tina Turner

Mike Brittain

ster-Arrangement und Dirigat: Craig Armstrong

Programming: Marius de Vries
Autoren: Bono und The Edge
Produzent: Nellee Hooper
Label: Parlaphone, Virgin
Spieldauer: 4:41

Recordings

- Tina Turner. “GoldenEye”, *GoldenEye*, 1987, Warner Bros., 9 28305-7, USA (Vinyl/Single).
- Tina Turner. “GoldenEye”, *Wildest Dreams*, 1996, Parlophone, 7243 8 37684 2 4, Europe (CD/Album).
- Tina Turner. *Private Dancer*, 1984, Capitol Records, EJ 2401521, UK (Vinyl/LP/Album).

References

- Burlingname, John: *The Music of James Bond*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- Duncan, Paul: *The James Bond Archives*. Köln: Taschen 2012.

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “GoldenEye (Tina Turner)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/tinaturnergoldeneye, 08/2013 [revised 03/2014].

Print

Shirley Bassey **1964**

Goldfinger

GOLDFINGER ist der Titelsong des gleichnamigen dritten James-Bond-Films. Filmkomponist John Barry schuf mit ihm einen der populärsten Bond-Songs überhaupt.

I. Entstehungsgeschichte

Der Film Goldfinger kam im September 1964 in die US-amerikanischen und im Januar 1965 in die bundesdeutschen Kinos. Als Texter des gleichnamigen Titelsongs zeichnen Anthony Newley und Leslie Bricusse verantwortlich; Komponist ist John Barry. Produziert wurde der Song von Beatles-Produzent George Martin. Parallel zum Film erschien im Herbst 1964 die Single mit der B-Side “Strange How Love Can Be”. Komponist Barry setzte sich zum Ziel, eine musikalische Charakterisierung des gleichnamigen Filmbösewichts vorzunehmen. Während des Schreibprozesses orientierte er sich am Song “Die Moritat von Mackie Messer” aus der Dreigroschenoper, den er in Hinsicht auf die musikalische Ausdeutung eines Schurken-Charakters als vorbildhaft ansah. Dass der Schreibprozess durchaus arbeitsintensiv war, zeigt Barrys Umgang mit der Melodieführung, die, so die Erinnerungen von Textdichter Bricusse, zwischenzeitlich eine allzu große Ähnlichkeit mit der Filmballade “Moon River” aufwies (vgl. Burlingame 2012: 38). Dieser (unbeabsichtigte) Effekt konnte schließlich entschärft werden, doch konnte dies nicht verhindern, dass das Endprodukt auf Seiten des verantwortlichen Filmproduzenten Harry Saltzman auf wenig Gegenliebe stieß. In einem Radiointerview erinnerte sich Barry, dass Saltzman den Song in jeder Hinsicht ‚hasste’, ihn jedoch letztlich akzeptierte, da nicht genügend Zeit vorhanden war, um ein neues Stück zu komponieren. Eine weitere Besonderheit des Songs besteht darin, dass er in zwei Versionen, mono und stereo, aufgenommen wurde. Während die Stereo-Version in Film und Soundtrack einging, wurde die Mono-Version als Single ausgekoppelt.

II. Kontext

Titelsongs von Bond-Filmen wird aufgrund der crossmedialen Allianz mit dem Kino eine öffentlichkeitswirksame Präsentationspattform geboten. Im dichten Ereignisstrom popkultureller Medienprodukte nehmen sie damit eine herausgehobene Stellung ein. Nichtsdestotrotz gilt es ihre Bedeutung als Artefakte der Populärkultur vor dem Hintergrund ihrer Funktion als Filmmusik zu ermessen. Der funktionale Charakter äußert sich nicht zuletzt durch den Songtitel, der dem englischsprachigen Originalfilmtitel entspricht. Letztlich handelt es sich bei Bond-Songs um ‚klassische’ Auftragsarbeiten. So werden die Musikstücke auf Anfrage der Filmproduzenten hin geschrieben, entweder von renommierten Songwritern oder angesagten Pop-Künstlern, parallel werden die passenden Interpreten ausgesucht, [illegible]ch vor allem die Frage der gesanglichen Darbietung in den Fokus des Interesses gerückt wird. Fällt [illegible]. Wahl auf angesagte Pop-Künstler (Solo-Künstler oder Bands), werden Songwriting, Einspielung und

Produktion mitunter von derselben Person bzw. Band übernommen. Zur funktionalen Einbindung der Songs in den filmischen Produktionsprozess gehört es andererseits auch, dass ihnen im finalen Produkt eine exponierte Stellung eingeräumt wird. Sie stellen eine Art Prolog dar, der in klanglicher und textlicher Weise in die filmische Erzählwelt einführt. Die Wirkung dieser Einführung ist primär atmosphärischer Art, demnach werden Plot, Setting und Figuren weniger in inhaltlich-thematischer denn in musikalisch-assoziativer und sprachbildlicher Weise vorbereitet. Dieser atmosphärischen Wirkung zuträglich sind die in den Vorspannsequenzen eingesetzten filmischen Gestaltungsmittel, die im Verlauf von nunmehr einem halben Jahrhundert mehr oder weniger ikonische Qualität erlangt haben. Im vorliegenden Fall meint dies die Aneinanderreihung von Projektionen einzelner Szenen des Films auf mit Goldfarbe bemalte attraktive Frauen vor schwarzem Bildhintergrund. Die Filmhandlung lässt sich in wenigen Worten zusammenfassen: Sie entspinnt sich um die Figur des Auric Goldfinger (gespielt von Gert Fröbe), einem vermögenden Geschäftsmann, der den Plan verfolgt, Fort Knox auszurauben, und dem Vorhaben des britischen Geheimagenten (gespielt von Sean Connery), dieses Unterfangen zu unterbinden – was schließlich in buchstäblich letzter Minute gelingt.

Der Song ist einer der größten kommerziellen Erfolge in der Karriere der Sängerin Shirley Bassey. Zum Zeitpunkt der Produktion galt sie im Vereinigten Königreich bereits als Star. Ihre Karriere begann sie in den späten 1950er Jahren mit radio- und fernsehtauglichen Pop-Stücken, zumeist – wie zu dieser Zeit durchaus üblich – mit orchestralem Arrangement. Nicht selten handelte es sich um Balladen mit akzentuierter Liebesthematik. GOLDFINGER steht, wenn auch nicht textlich, so doch stilistisch in einer Reihe mit ihrem bis dato praktizierten Repertoire. Der entscheidende Unterschied ergab sich aus der Rezeption der Single, konkret: dem Erfolg in den USA. So ist GOLDFINGER bis heute der einzige Top-Ten-Hit Basseys in den Vereinigten Staaten.

III. Analyse

Der Song wurde in einem für die frühen 1960er Jahre typischen Arrangement für Gesangsstimme, Orchester und ‚rhythm section' (E-Bass und Schlagzeug) komponiert. Er hat eine Dauer von 2:48 Minuten und ist im mittleren Tempo gehalten (ca. 100 bpm). Sein formaler Aufbau konstituiert sich in der Abfolge A A' B A B A B'. Dem geht ein achttaktiges Intro voraus, in dem das charakteristische Riff, ein Akkordwechsel von der Tonika E-Dur zur Großterz-Untermediante C-Dur, vorgestellt wird – im Verlauf des Films wird dieses Riff leitmotivisch als klangliche Charakterisierung von bedrohlichen Situationen verarbeitet. In das Riff spielt eine "schmetternde[…] Jazztrompete" (Bullerjahn 2009: 113) mit einem Kurzmotiv bestehend aus den Tönen e und gis hinein. Hierdurch erklingt der C-Durakkord zwischenzeitlich als übermäßiger Akkord (C+). Der Schlussteil B' stellt eine sich wild auftürmende Coda dar, die in ‚klassischer' Manier in einem fulminanten Finalakkord im Fortissimo endet. Das harmonische Konzept des Songs ist geprägt durch besagte Mediant-Verbindung, also dem Hinzufügen des C-Dur-Akkords, der den Tonika-Grundton E beinhaltet, aber sonst aus den tonleiterfremden Tönen C und G besteht sowie durch Septakkorde und Modulationen. Letztere vollziehen sich zwischen den Formteilen A bzw. A' und B bzw. B'. In erstgenannten Abschnitten liegt das tonale Zentrum E-Dur vor – die Untermediante C-Dur ließe sich hiernach als Parallelklang der Moll-Subdominante deuten, der gegen Ende des A-Abschnitts auftretende Dis-Mollakkord als Gegenklang der Dominante –, während

zweitgenannte Abschnitte in Dis-Moll erklingen. Die ersten zwei Takte des B-Teils lassen sich wiederum als Bridge interpretieren, in der im Sinne eines intertextuellen Verweises die chromatisch auf- und abwandernde Melodie des James-Bond-Themas verarbeitet wird (vgl. Bullerjahn 2009: 113). Insgesamt erhält das Stück durch die eingesetzten Akkorde und harmonischen Wendungen eine ‚jazzige' Klangfärbung.

Tragend für das gesamte Arrangement ist Basseys Gesangspart, welcher mit kraftvoller Bruststimme in mittlerer Lage vorgetragen wird. Mit ihren zum Teil markigen Akzentuierungen und mit starkem Vibrato versehenen Spitzentönen unterstützt Bassey den martialischen Gestus des Arrangements. In textlicher Hinsicht wird der Filmbösewicht Auric Goldfinger charakterisiert. Hierbei wird eine auktoriale Erzählperspektive eingenommen. Es werden hauptsächlich Sprachbilder verwendet, die Gefahr, Manipulation und Verführung ausdrücken, so z.B. "The man with the Midas touch", "Such a coldfinger", "It's the kiss of death from Mister Goldfinger". Das Moment der Verführung wird auf der Folie des Motivs einer jungen attraktiven Frau hergestellt ("Pretty girl, beware of his heart of gold"). Eine konkrete Bezugnahme auf die Filmerzählung lässt sich hierin nicht erkennen, allenfalls eine Anspielung auf die weibliche Nebenrolle der Pussy Galore, die zunächst im Dienst von Goldfinger steht, sich jedoch letztlich geläutert von ihm abwendet. Einer solchen Interpretation ist jedoch anzufügen, dass die Beziehung zwischen Goldfinger und Galore für den Fortlauf des Plots keine maßgebliche Rolle spielt. Erklärlich wird dieses Motiv wohl eher durch die Einsicht, dass textlich jener patriarchale Unterton transportiert wird, der eine Fülle von Pop-Songs (und Bond-Filmen) zu jener Zeit bestimmt hat.

IV. Rezeption

GOLDFINGER wurde weltweit zu einem großen kommerziellen Erfolg. Für Shirley Bassey entwickelte sich der Song im Verlauf ihrer Karriere zu einem Markenzeichen. Darüber hinaus gilt der Song vielen als Bond-Song schlechthin. Untrügliches Zeichen dieser allgemeinen Wertschätzung sind die vielen Coverversionen, Parodien und Adaptionen, die innerhalb der Popkultur ein Eigenleben entwickelt haben. Im Segment der Coverversionen zählen Tom Petty, Céline Dion und der britische Gitarrist Hank Marvin (ehemals The Shadows) zu den prominentesten Interpreten. Die mannigfachen Adaptionen und Parodien sind vor allem filmischer und televisueller Natur. Zu den bekanntesten zählen die innerfilmische Einspielung in der britischen Produktion *Little Voice* (1998) sowie die filmmusikalische Untermalung des Dr.-Evil-Charakters in der Agentenfilm-Parodie *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me* (1999). Im Jahr 2000 produzierte das britische Produzenten-Duo Propellerheads einen Remix für das Album *Diamonds Are Forever*: *The Shirley Bassey Remix Album*. Dieses kam einer musikalischen Ehrerbietung vor der bereits zum damaligen Zeitpunkt eindrucksvollen, über vier Jahrzehnte währenden Karriere der walisischen Sängerin gleich.

CHRISTOFER JOST

Credits

Gesang: Shirley Bassey
Autoren: Anthony Newley, Leslie Bricusse (Text) und John Barry (Musik)
Produzent: George Martin
Arrangement und Dirigat: John Barry
Label: EMI
Spieldauer: 2:48

Recordings

- Shirley Bassey. “Goldfinger”, *Goldfinger*, 1964, EMI, DB7360, UK (Vinyl/Single).
- Shirley Bassey. “Goldfinger”, *Goldfinger*, 1964, United Artists, UA 1648, USA (Vinyl/Single).
- Shirley Bassey. “Goldfinger”, *Goldfinger* (Original Motion Picture Score), 1964, United Artists, ULP 1076, Europa (Vinyl/Compilation).
- Shirley Bassey. “Goldfinger”, *Goldfinger* (Original Motion Picture Sound Track), 1964, United Artists, UAL 4117, USA (Vinyl/Album).
- Shirley Bassey und Propellerheads. “Goldfinger”, *Diamonds Are Forever*: *The Shirley Bassey Remix Album*, EMI, 7243 525873 2 2, Europa (CD/Compilation)

Covers

- Hank Marvin. “Goldfinger”, *Marvin at the Movies*, 2000, Universal Music, 157057-2, UK (CD/Album)
- Tom Petty & The Heartbreackers. “Goldfinger”, *The Live Anthology*, 2009, Universal, 0060257249773, Europa (CD/Box Set).

References

- Burlingame, John: *The Music of James Bond*.Oxford: Oxford University Press 2012.
- Duncan, Paul: *The James Bond Archives*. Köln: Taschen.
- Williams, John: *Miss Shirley Bassey*. London: Quercus Books 2011.

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Goldfinger (Shirley Bassey)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/basseygoldfinger, 08/2013 [revised 03/2014].

Print

Roy Brown / Wynonie Harris / Carl Perkins / Elvis Presley / Jerry Lee Lewis **1947**

Good Rockin’ Tonight

Am Song GOOD ROCKIN’ TONIGHT, geschrieben 1947 von Roy Brown (1925-1981), lässt sich der musikalische und begriffliche Wandel vom Rhythm’n’Blues zum Rock’n’Roll nachvollziehen, da er mehrfach gecovert wurde, unter anderem von Wynonie Harris (1948), Elvis Presley (1954), Carl Perkins (1958) und Jerry Lee Lewis (1959).

I. Entstehungsgeschichte

Roy Brown nahm GOOD ROCKIN’ TONIGHT 1947 mit dem Bob Ogden Orchestra als Jump Blues-Song auf, nachdem ihm der Song den positiven Kontakt zu De Luxe Records ermöglicht hatte. Der Song erreichte 1948 Platz 13 der US Billboard R&B Charts und bildete somit den Startpunkt für eine Reihe weiterer Hits und Browns Karriere als Vokalist. Viele seiner späteren Songs und auch ein Album enthalten die Worte “good rockin’/good rocking” im Titel. Durch die Coverversionen von Harris und Presley wurde der Song zu einem wichtigen Baustein in der Entwicklung des Rock’n’Roll.

II. Kontext

Im Kontext der in den 1950er Jahren aufkommenden Jugendkultur wird der Rhythm’n’Blues, der von afroamerikanischen Vokalisten wie beispielsweise Big Joe Turner im Entertainerstil präsentiert wurde, von euroamerikanischem (d.h. ‚weißem’) Rock’n’Roll und jugendlichen ‚Rebellen’ abgelöst. So sprach entsprechend Presleys Version von GOOD ROCKIN’ TONIGHT die neuerdings finanzstarke und dadurch zunehmend selbstbestimmt agierende Jugendszene an (vgl. Wicke 2011). Der Song referenziert auf viele bekannte Stücke anderer afroamerikanischer Vokalisten aus der Zeit des Rhythm’n’Blues, wie beispielsweise “Caldonia” von Louis Jordan, der ebenfalls als Vorläufer des Rock’n’Roll gehandelt wird. Das Wort “rock” wurde im Blues und Rhythm’n’Blues in Anlehnung an die Ursprüngliche Bedeutung des Schaukelns (von beispielsweise Schiffen) hauptsächlich synonym für Sex verwendet. In GOOD ROCKIN’ TONIGHT bezeichnet es aber eindeutig Musik. Die Tatsache, dass der Song immer wieder gecovert wurde, erklärt sich durch die Verweise auf frühere Hits und durch die eindeutige Verwendung des Wortes “rock” als Bezeichnung eines Musikstils. Besonders deutlich wird dies in den Versionen von Presley und Lewis, die in einem neuen Soundgewand erklangen, das dann später weitläufig als Rock’n’Roll bezeichnet wurde.

alyse

Die Instrumentierung des Songs GOOD ROCKIN' TONIGHT besteht vordergründig aus Kontrabass und Bläsersatz, dezenter im Hintergrund zu hören sind Schlagzeug und Klavier. Der Song umfasst ein instrumentales Intro, sechs Verse und eine Bridge mit anschließendem Trompetensolo nach dem zweiten Vers. Außer dem achttaktigen Intro sind alle Formteile zwölftaktig und entsprechen harmonisch der Bluesform. Jeder der sechs gesungenen Verse schließt mit der Hookline ab, welche auch leicht variiert die ersten drei Verse eröffnet: "Well I heard the news / There's good rockin' tonight / Oh I'm gonna hold my baby tight as I can / Tonight she'll know I'm a mighty mighty man / I heard the news / There's good rockin' tonight". Browns Timing ist ternär und er zieht Worte vor und hinter schwere Zählzeiten, so dass der teilweise rhythmisch freie Gesang alltagssprachlich wirkt. Die Coverversion von Wynonie Harris aus dem Jahr 1948 weicht nur geringfügig von der des Originals ab. Der Text ist leicht abgeändert, wobei vor allem durch die Formulierungen "Have you heard the news" und "We got the news" das Publikum mit einbezogen wird. Bei Harris steht das Schlagzeug sehr viel weiter im Vordergrund und wird durch Handclaps ergänzt, die nach dem Intro einsetzen und den Backbeat während des gesamten restlichen Songs markieren. Somit ist der Song rhythmisch sehr viel prägnanter, wodurch er gleichzeitig ‚tanzbarer' erscheint.

Der Song wurde in den 1950er Jahren mehrfach von Interpreten des Rock'n'Roll gecovert, wobei er musikalisch an die neue Musikrichtung angepasst wurde, was sich vor allem an Form, Songtext und vokalem Timing zeigt. Die Coverversion von Elvis Presley aus dem Jahr 1954 weist eine deutlich geänderte Form auf. Der erste Vers ist durch die Wiederholung der ersten Zeile auf 16 Takte ausgedehnt. Bridge und erstes Instrumentalsolo folgen bereits nach dem ersten Vers. Die Hookline bleibt in vier Formteilen aus, so dass das zwölftaktige Bluesschema sowie die ebenfalls bluestypische immer wiederkehrende letzte Verszeile nicht mehr vorhanden sind. Es kommt ein zweites Instrumentalsolo sowie ein variierter letzter Vers hinzu, welcher textlich auf dem sechsten Vers der Originalversion basiert, aber rhythmisch sehr viel akzentuierter gesungen ist. Die Instrumentierung besteht wie bei Brown aus einem pulsgebenden Bass und einem dezenten Schlagzeug, neu ist die elektrische Gitarre in der Begleitung, die sowohl die Soli als auch die Boogiefigur im letzten Vers spielt. Zudem wird die Textzeile "We're gonna rock, rock, rock!" hinzugefügt.

Der Song beginnt mit einem Aufwärtsglissando von Presley, das in ein markantes Vibrato übergeht, eine Gesangsfigur, die seinerzeit durch die Gospelsängerin Mahalia Jackson einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde (vgl. Haehnel 2012). Melodisch folgt er größtenteils den Vorgängerversionen, das Tempo liegt mit 170 bpm aber deutlich höher. Presley singt Blue Notes auf vorgezogenen ersten Zählzeiten wie bspw. bei dem Wort "that" in den Takten 2/3. Mehr als bei allen anderen Vokalisten dieses Songs erzeugt Presley Rhythmus durch den Gesang. In den ersten vier Takten zieht Presley die gleichen Worte vor wie Brown und Harris. In der anschließenden Wiederholung der ersten Zeile setzt Presley zwischen die Worte "that's good rockin'" jeweils ein Schwa (mittlerer Zentralvokal), dass als kurzer Füllvokal die Funktion einer Silbe übernimmt und es Presley ermöglicht, den siebten Takt mit einer durchgängigen Achtelkette zu füllen, ohne mehr Worte zu singen oder die rhythmische Platzierung der Worte zu ändern. Zudem setzt er deutliche Akzente auf die Worte "that's", "good" und "rock". Die Stimme klingt so sehr viel rhythmischer und setzt die zweite von der ersten Zeile ab. Außerdem erinnern die [illegible]kale an eine undeutlich artikulierte Aussprache und geben der Passage dadurch eine lässige und [illegible]betonte Konnotation. In weiteren Textpassagen generiert Presley immer wieder Achtelketten durch

wortbrechende Tonsprünge. Zudem zieht Presley anders als im Original in den Achtelpassagen keine Worte mehr vor die erste Zählzeit, sondern “rückt den Rhythmus gerade”.

Die Coverversion von Carl Perkins aus dem Jahr 1958 orientiert sich formal an der Version von Presley. Perkins singt die Bridge zwei Mal, wodurch der Song länger wird. Der Song beginnt mit einem Intro der E-Gitarre, die danach in den Hintergrund rückt. Die Kombination von Bass, Gitarre und Klavier, die mit gleicher Lautstärke abgemischt sind, ergeben ein solides Fundament, auf dem Stimme und Saxophon sich frei bewegen können. Das Schlagzeug ist durchweg gut auszumachen. Beide Instrumentalsoli werden vom Saxophon gespielt. Perkins kommt mit einem Ambitus von einer Oktave aus, was der geringste Tonumfang aller Versionen ist. In Perkins’ Melodieführung fällt auf, dass er ein Pattern immer wieder verwendet: Auf eine Tonwiederholung folgt ein Abwärtssprung und darauf wieder der Ausgangston. Perkins zieht wie Brown erste Zählzeiten vor. An einigen Stellen orientiert sich Perkins rhythmisch am Gesang von Presley und singt ‚geradegezogene’ Achtelketten. Die von Perkins präferierten Zählzeiten scharen sich um den ersten und dritten Beat. Er singt also vor allem die schweren Zählzeiten an, was am hohen Tempo liegen könnte, das keinen rhythmischen Spielraum lässt.

Die Coverversion von Jerry Lee Lewis aus dem Jahr 1958 orientiert sich formal an der Version von Presley, greift aber Elemente der Originalversion auf, indem ein Intro und ein variiertes Ende vorhanden sind. Der Sound des Songs wird von Klavier und Schlagzeug dominiert, der Bass bleibt im Hintergrund. Jerry Lee Lewis variiert die Textzeile “Tonight she’ll know I’m a mighty mighty man” mehrmals: “You better know she’s got to know I’m a might mighty man” und “She’s gonna know you better believe I’m a mighty mighty man” , womit er den Hörer anspricht, wie es auch Harris getan hat. Mit weiteren Variationen macht Lewis auf ‚sich selbst’ aufmerksam: “I got news for you, baby / Jerry won’t do you no harm” und “Have you heard the news / Jerry Lee is rockin’ tonight”. Die von Presley als weiterer Formteil eingebrachte Zeile “We gonna rock” taucht nicht auf, dafür aber der Ausruf “Oh let it rock!” als Ankündigung des Klaviersolos, womit er sich in der Tradition der Entertainer à la Fats Waller präsentiert. Die Melodik weicht von den anderen Versionen leicht ab und kombiniert Elemente aus diesen. Das von Perkins verwendete Pattern (siehe oben) wird von Lewis aufgegriffen, teilweise singt er aber auch Achtelketten in einer Pendelbewegung als Sekundwechsel; stellenweise greift er die Gesangsweise von Presley in Bezug auf Glissandi und Blue Notes auf. Lewis’ Timing ist eindeutig binär. Er singt ebenfalls gerade Achtelketten, wobei er jeden zweiten Ton akzentuiert und somit die schweren Zählzeiten des Viervierteltakts markiert. Lewis’ präferierten Zählzeiten scharen sich um den ersten und dritten Beat.

Titel wie auch Text des Songs enthalten das Wort “rockin'”, was für den Rhythm’n’Blues nicht ungewöhnlich ist und mit verschiedenen Bedeutungen assoziiert ist. Im vorliegenden Song wird damit aber Musik bezeichnet, bspw in der Version von Lewis mit den Lyrics “Oh, let it rock!”. Im Kontext des vorliegenden Songs wirkt dies sinnstiftend, da der Song durch die Coverversionen in den Rock’n’Roll getragen wird. Die neue Musikrichtung verdankt ihren Namen im Wesentlichen den Darbietungen des Rhythm’n’Blues – GOOD ROCKIN’ TONIGHT ist ein anschauliches Beispiel hierfür. Insgesamt entwickelt sich der Text von der Formulierung in der ersten Person hin zum “you” und “we”. Der Interpretation von Harris kommt eine zentrale Bedeutung zu, denn sie bildete die Grundlage für die Versionen von Presley und Lewis. Ein Vergleich der Form aller Songversionen zeigt, dass die größten Veränderungen auf Elvis zurückgehen und dem Song die Nähe zum Blues nehmen. Die Einführung eines neuen Formteils erweitert den Song zusätzlich und wird wiederum von Perkins übernommen. Für die Entwicklung des

Songs ist ebenso das Timing der Vokalisten entscheidend. Stellvertretend für den Rhythm'n'Blues ist das Timing von Brown ternär und frei und enthält viele vorgezogene Töne. Im Gegensatz dazu hält sich das Timing von Perkins an zwei Pattern: Achtelketten mit vorgezogenen ersten Zählzeiten und gerade gerückte Achtelketten. Diese sind auch bei Presley und Lewis zu finden und bilden insgesamt die Tendenz des Rock'n'Roll zu binärem und eindeutigem Timing ab.

IV. Rezeption

Bekannt wurde der Song durch die Coverversion von Harris, der damit 1948 Platz 1 der R&B Billboard Charts erzielte. Der Song wurde vielfach von namhaften Künstlern gecovert. Für die Zeit ab 1960 ist die Version von The Montrose erwähnenswert, die den Song weiter in den Hardrock trägt. Zahlreiche weitere Coverversionen sind unten aufgelistet. Verschiedene Versionen des Songs finden Verwendung in Soundtracks folgender Filme: *Sid & Nancy* (1986), *Heartbreak Hotel* (1988), *Teufel in Blau* (1995), *Stray Cats: Rumble in Brixton* (2004), *Elvis: The Memphis Flash* (2005), *A Tribute to the King* (2005), *Honeydripper* (2007), *A la diestra del cielo: Silvio, un cantaor rockero* (2007), *The Sweet Lady with the Nasty Voice* (2008), *"42"* (2013).

Zudem hat der Ausdruck "Good Rocking Tonight" mehrfach Eingang in die Fachliteratur zu Rock'n'Roll gefunden. In Garofallos Buch *Rockin' Out: popular music in the USA* ist ein Kapitel betitelt mit *Good Rockin Tonight: The Rise of Rhythm and Blues*. Colin Escot dokumentiert die Geschichte des Labels SUN Records im Buch *Good rockin' tonight: Sun Records and the birth of rock 'n' roll*. 2001 erschien der Film *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records*, in dem die Geschichte von SUN Records nachgezeichnet wird. Eine Biographie von Elvis Presley ist betitelt mit *Good Rockin' Tonight: Twenty Years on the Road and on the Town With Elvis* (Joe Esposito 1996). Außerdem gab es in den 1980er Jahren eine kanadische Fernsehserie mit dem Titel *Good Rockin' Tonite*, in der Musikvideos und Interviews mit Musikern präsentiert wurden.

TOBIAS MARX

Credits

Vocals: Roy Brown
Piano: unknown
Doublebass: unknown
Drums: Robert 'Bob' Ogden
Alto sax: O'Noeil Jerome
Trombone: Clement Tervalone
[illegible]et: Tony Moret
[illegible]writing: Roy Brown

Producer: DeLuxe Records
Label: DeLuxe Records
Recorded: 07/1947
Published: 1947
Length: 2:59

Recordings

- Roy Brown. “Good Rockin’ Tonight”, *Good Rockin’ Tonight/Lolly Pop Mama*, 1947, DeLuxe Records, DeLuxe (2) – 1093, US (Shellak,10”/Single).
- Wynonie Harris. “Good Rockin’ Tonight”, *Good Rockin’ Tonight / Good Morning Mr. Blues*, 1948, King Records, 4210, US (Vinyl/10”).
- Louis Jordan And His Timpany Five. “Caldonia”, *Caldonia*, 1953, Decca, ED-2029, CA (Vinyl/7”/EP).
- Elvis Presley. “Good Rockin’ Tonight”, *Good Rockin’ Tonight/I don’t Care If The Sun Don’t Shine*, 1954, SUN Record Company, sun 210, US (Vinyl/7”/Single)
- Elvis Presley. “That’s All Right”, *That’s All Right/Blue Moon of Kentucky*, 1954, Sun Record Company, sun 209, US (Vinyl/7”/Single).
- Carl Perkins. “Good Rockin’ Tonight”, *Whole Lotta Shakin’*, 1958, Columbia, CL 1234, US (Vinyl/LP).
- The Montrose. “Good Rockin’ Tonight”, *Montrose*, 1973, Warner Bros. Records, BSK 3106, US (Vinyl/LP/Album).
- Jerry Lee Lewis. “Good Rockin’ Tonight”, *The Sun Years*, 1983, Sun Record Company, Sun Box 102, UK (Vinyl/LP).

Covers

(Auswahl)

Es existieren zahlreiche Coverversionen von GOOD ROCKIN’ TONIGHT. Die nachfolgende Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit:

- Ricky Nelson. “There’s Good Rockin’ Tonight”, *Ricky Nelson Part 1*, 1958, London Records, RE-P 1168, UK (Vinyl/7”/EP).
- Pat Boone. “Good Rockin’ Tonight”, *Good Rockin’ Tonight/With The Wind And The Rain In Your Hair*, 1959, Dot Records, 45-15888, US (Vinyl/7”/Single).
- Jimmie Witherspoon. “Good Rockin’ Tonight”, *At The Monterey Jazz Festival*, 1959, HiFi Jazz, J421/SJ421, US (Vinyl/LP/Album).
- Link Wray. “Good Rockin’ Tonight”, *Good Rockin’ Tonight*, 1965, Stateside, SS 397, UK (Vinyl/7”/Single).
- James Brown and The Famous Flames. “Good Rockin’ Tonight”, *Let Yourself Go/Good Rockin’ Tonight*, 1967, King Records, 45-6100, US (Vinyl/7”).
- Montrose. “Good Rockin’ Tonight”, *Montrose*, 1973, Warner Bros. Records, BSK 3106, US (Vinyl/LP/

Album).

- Charlie Feathers. “Good Rockin’ Tonight”, *Good Rockin’ Tonight*, 1974, Barrelhouse Records, BH-03, US (Vinyl/LP).
- Paul McCartney. “Good Rockin’ Tonight”, *Live Tonight*, 1994, Crystal Cat Records, CC340, EU (CD/ Album).
- The Treniers. “Good Rockin’ Tonight”, *Rock and Roll*, 2008, Philips, B323.532F, FR (Vinyl/7”).
- Bruce Springsteen. “Good Rocking Tonight”, *Everybody’s Rockin’ Tonight*, 2010, The Godfatherrecords, G.R. 598/599/600, EU (CD).

References

- Escott, Colin/Hawkins, Martin: *Good Rockin’ Tonight: Sun Records and the Birth of Rock ‘n’ Roll*. New York: St. Martin’s 1991.
- Esposito, Joe/Oumano, Elena: *Good Rockin’ Tonight: Twenty Years on the Road and on the Town With Elvis.* New York: Simon & Schuster 1994.
- Garofalo, Reebee: *Rockin’ Out: popular music in the USA*. New York: Pearson Prentice Hall 2008.
- Hähnel, Tilo: A Brief Portrait of Mahalia Jackson. In: *Stimme und Gesang in der populären Musik der USA (1900–1960)*. URL: http://www.hfm-weimar.de/popvoices/media/jackson_mahalia/jackson_mahalia.pdf [18.12.2013].
- Wicke, Peter: Rock Around the Clock. Bill Haley & The Comets. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. URL: http://www.songlexikon.de/songs/rockaround/?searchterm=rock%20around%20the%20clock [12.09.2013].

Films

- *A Headbanger’s Journey.* Director:unn, Sam/McFadyen, Scot/Wise, Jessica Joy. Seville Pictures, 2005 (DVD/HC083678).
- *Good Rockin’ Tonight: The Legacy of Sun Records*. Director: Bruce Sinofsky. American Masters. Season 16. Episode 5. PBS 2001.

About the Author

Tobias Marx is researcher in the field of music psychology and popular music, affiliated with the Department of Music at the University of Kassel.
All contributions by Tobias Marx

`on

Tobias Marx: “Good Rockin’ Tonight (Roy Brown/Wynonie Harris/Elvis Presley/Carls Perkins/Jerry Lee Lewis)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/goodrockintonight, 12/2013, [revised 07/2014].

Print

The Beach Boys **1966**

Good Vibrations

Der Song GOOD VIBRATIONS ist einer der bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten Hits der Beach Boys und wird heutzutage gemeinhin als Meisterwerk der Popmusik gehandelt.

I. Entstehungsgeschichte

GOOD VIBRATIONS wurde am 10. Oktober 1966 als Single inkl. der B-Side “Let’s Go Away For Awhile” veröffentlicht. Erste kompositorische Skizzen und Aufnahmen entstanden bereits während der Produktion des im Frühjahr 1966 erschienenen Albums *Pet Sounds*. Komponiert wurde der Song vom Kopf der Band, Brian Wilson; der Songtext wurde in Kooperation mit Bandmitglied Mike Love verfasst. Die Arbeit an dem Song war Bestandteil der Sessions zu dem inzwischen als legendär gehandelten, weil in seiner ursprünglichen Konzeption nie veröffentlichten Album *Smile*. Musikalisch markiert der Song eine Weiterentwicklung des bis dato bandtypischen Surf-Sounds. In seiner künstlerischen Ambitioniertheit stellt er zudem eine Emanzipation vom eigenen allzu eng gestrickten Image der kalifornischen Sonnyboys dar.

II. Kontext

Kulturhistorisch betrachtet, trat der Song in eine Entwicklungsphase der Popmusik ein, die sich durch ein hohes Maß an Experimentierfreude auszeichnete. Verschiedene Bands und Produzenten unternahmen seinerzeit den Versuch, Klangwelten zu kreieren, die in formaler, rhythmischer, harmonischer, melodischer und produktionstechnischer Hinsicht über die Gestaltungsprinzipien von Rock ‘n’ Roll, Schlager und Rhythm & Blues hinausgingen. Stilprägend in dieser Hinsicht waren sicherlich die Beatles, die mit ihrem 1966 erschienenen Album *Revolver* neue klangästhetische Maßstäbe setzten – aber eben auch besagte Beach Boys, allen voran ihr Mastermind Brian Wilson, der sich in einer Art kreativem Wettstreit mit den Beatles wähnte. In diese “Selbstfindungsphase” der frühen Popkultur spielten auch gesellschaftliche und politische Faktoren hinein. So formierte sich in den 1960er Jahren im Zuge der kulturrevolutionären Bewegungen in Westeuropa und Nordamerika eine jugendliche Gegenkultur, die in radikaler Weise mit den Normen der Erwachsenengeneration brach und neue Ausdrucksweisen und Lebensmodelle für sich erschloss. Der Ablehnung gegenüber dem Alten und Überkommenen wurde nicht zuletzt auf dem Terrain von Musik und Popkultur Ausdruck verliehen.

III. Analyse

ong dauert 3:35 Minuten und baut auf einem komplexen Instrumental- und Vokal-Arrangement auf. n Hauptgesang und diversen mehrstimmigen Nebengesangsparts kommen folgende Instrumente

zum Einsatz: Theremin, Hammond Orgel, E-Bass, Honky-Tonk-Piano, Cembalo, Mundharmonika, Cello, Kontrabass, Schlagzeug, Percussion (Shaker, Tamburin). Ein hervorstechendes Merkmal des Songs sind die abrupt einsetzenden Wechsel zwischen den einzelnen Formteilen. Insgesamt können sieben verschiedene Abschnitte in folgender Anordnung ausgemacht werden: 1. Strophe (–0:25), Refrain (–0:51), 2. Strophe (–1:16), Refrain (–1:41), Bridge 1 (–2:14), Bridge 2 (–2:58), Refrain (–3:14), Bridge 3 (–3:27), Outro (bis Ende). Die Strophen werden durch eine reduzierte Besetzung geprägt: Hauptgesang/Carl Wilson, Hammond Orgel (akkordisches Spiel im Viertelimpuls), E-Bass (versatzstückartige Motive synkopisch gespielt, bestehend aus größeren Intervallsprüngen) und Schlagzeug (kurze Fill-Ins) gehalten. Harmonisch betrachtet basieren die Strophen auf einer vom tonalen Zentrum Esm absteigenden Akkordfolge auf den Stufen VII, VI und V♯. Der Songtext thematisiert aus der Perspektive des singenden (männlichen) Ich-Erzählers heraus das Wohlgefühl, das besagtem Erzähler durch die Präsenz einer Frau vermittelt wird. Dabei wird die sinnliche Breite der Begegnung wiedergegeben – u.a. wird auf visuelle (“colorful clothes”), olfaktorische (“her perfume”) und auditive (“sound of a gentle word”) Reize Bezug genommen. Schließlich wird das besungene Erlebnis gar ins Traumhafte transzendiert (“When I look in her eyes. She goes with me to a blossom world”). Der Refrain markiert eine signifikante klangliche Weiterentwicklung. So geht das Schlagzeug in einen Beat über, ebenso wechselt der Bass in ein zweitaktiges, ostinat fortlaufendes Pattern (in Blues-Tonalität). Parallel zur Basslinie bewegt sich der Leadgesang (gesungen von Mike Love), der im weiteren Verlauf des Refrains durch einen mehrstimmigen Nebengesang kontrapunktiert wird. Zusätzlich setzen Theremin, Cello und Kontrabass ein. Das harmonische Fundament bildet eine reale in zwei Ganztonschritten aufsteigende Sequenz. In textlicher Hinsicht wird das Motiv der intimen, erotischen Begegnung auf den titelgebenden Aspekt der “guten Schwingungen” hin verdichtet (“I’m pickin’ up good vibrations”). Die drei Bridges schließlich tragen in nicht unerheblichem Maße dazu bei, dass dem Song der Eindruck des Komplexen und Avancierten anhaftet – mitunter versinnbildlicht im Begriff des Sinfonischen (vgl. Schmidt-Joos/Kampmann 2002: 50). Entscheidend für die Entstehung dieses Eindrucks ist, dass die für Pop-Songs typische Periodizität von Strophe und Refrain abrupt durchbrochen wird. In der ersten Bridge wechseln Bass und Schlagzeug in einen Half-Time-Modus, das Honky-Tonk-Piano setzt ein und über die Dauer von zwölf Takten wird lediglich auf einen Akkord (B7) zurückgegriffen. Eine signifikante Beruhigung des Klanggeschehens findet sodann in der zweiten Bridge statt. Die Hammond Orgel spielt in mittlerer Lage und in langen Notenwerten Akkorde (ganze und doppelte ganze Noten), während der Shaker einen Viertelimpuls vorgibt. Nachdem Gesang und Bass eingesetzt haben, tritt am Ende dieser Bridge die Mundharmonika mit einer leicht und verspielt anmutenden Melodie in den Vordergrund. Mit einem abrupt einsetzenden mehrstimmigen Gesangspart wird letztmalig in den Refrain gewechselt, bevor das Stück in der kurzen Outro und dem finalen Fade-Out schließt.

IV. Rezeption

GOOD VIBRATIONS war der dritte Nummer-Eins-Hit der Beach Boys in den USA (nach “I Get Around” und “Help Me, Rhonda”). Zudem erreichte der Song die höchste Chart-Platzierung in Großbritannien und r ierte somit den Status der Band als internationale Superstars. Seine heutige Rezeption wird vor durch die weitläufige Anerkennung als ingeniöse Hervorbringung der Popkultur bestimmt. So wird

GOOD VIBRATIONS beispielsweise in der vom *Rolling Stone Magazine* herausgebrachten Liste der “500 Greatest Songs of All Time” auf Platz 6 geführt. Zudem findet er sich in der unter dem Signum der *Rock and Roll Hall of Fame* veröffentlichten Liste der “500 Songs that Shaped Rock and Roll” wieder. Der Song ist fester Bestandteil der aktuellen Reunion-Tour der Beach Boys.

CHRISTOFER JOST

Credits

Lead Vocals: Mike Love
Lead Vocals, Electric Guitar, Percussion: Carl Wilson
Vocals: Al Jardine, Bruce Johnston,
Vocals, Organ: Brian Wilson
Vocals, Hammond Organ: Dennis Wilson
Hammond Organ: Larry Knechtel
Drums, Percussion: Hal Blaine
Drums: Jim Gordon
Electric Guitar: Glen Campbell
Electric Bass: Carol Kaye, Ray Pohlman
Contrabass: Jimmy Bond, Lyle Ritz
Harpsichord: Don Randi
Honki-Tonk-Piano: Al de Lory
Harmonica: Tommy Morgan
Theremin: Paul Tanner
Cello: Jesse Ehrlich
Writers: Brian Wilson, Mike Love
Producer: Brian Wilson
Recorded: February–September 1966
Released: October 10th, 1966
Length: 3:39

Recordings

- The Beach Boys. “Good Vibrations”, *Good Vibrations/Let’s Go Away For Awhile*, 1966, Capitol, K 12328, Germany (7″/Single).
- The Beach Boys. “Good Vibrations”, *Smiley Smile*, 1967, Capitol, SMK 74330 (LP/Album).
- *Smile*, Director: Brian Wilson. Warner 2004 (2xDVD/0349704152).

References

- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück 2006.
- Kampmann, Wolf/Schmidt-Joos, Siegfried: *Pop-Lexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Leaf, David: *The Beach Boys and the California Myth.* New York: Grosset & Dunlap 1978.
- The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone Magazine* 963 (2004).
- *500 Songs that shaped Rock and Roll*: www.rockhall.com [16.07.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Good Vibrations (The Beach Boys)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/goodvibrations, 07/2012 [revised 10/2013].

Print

Huddie "Lead Belly" Ledbetter **1943**

Goodnight Irene

GOODNIGHT IRENE (auch GOOD NIGHT, IRENE) ist ein durch den Bluesmusiker Huddie “Lead Belly” Ledbetter bekannt gemachter Song, der zu einem Standard in der Popmusik der USA geworden ist.

I. Entstehungsgeschichte

GOODNIGHT IRENE ist ein Song unbekannter Herkunft, der aber kein Volkslied ist, wie oft behauptet, sondern mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Umfeld der kommerziellen Tin-Pan-Alley-Produktionen im letzten Drittel des 19. Jahrhundert stammt (vgl. Wolfe/Lornell 1999). Der Bluesmusiker Huddie “Lead Belly” Ledbetter (1889-1949), der ihn während eines Gefängnisaufenthaltes 1933 den Volksliedforschern John und Alan Lomax auf Platte sang, will den Song bereits 1908 in seinem Repertoire aufgenommen, ihn seinerzeit aber von anderen gehört haben. Ein 1892 als Notendruck erschienener Song des afroamerikanischen Songschreibers Gussie L. Davis (1863-1899) mit dem Titel “Irene, Goodnight” nach einem Text von George Propheter, einem weißen Musikverleger in Cincinneti, weist eine Reihe von Ähnlichkeiten mit GOODNIGHT IRENE auf und könnte ebenso wie das sehr ähnliche “The Girls Won’t Do to Trust”, das sich im Repertoire des blinden afroamerikanischen Fiddlers Uriah Hagans (1851-unbekannt) befand und dort seit 1897 nachweisbar ist, zu den Ursprüngen des Liedes gehören, auch wenn selbst wieder auf Vorläufer zurückzuführen (vgl. ebd.: 65 ff.). Solche weitverzweigten Ursprünge sind nicht untypisch für Lieder in den USA. Auf jeden Fall hat Huddie Ledbetter eine in Text und Musik eigene Version des Liedes gesungen, die 1936 von den beiden Volksliedforschern Vater und Sohn Lomax transkribiert und veröffentlicht wurde. Dabei sicherte sich Vater John Lomax einen Teil der Rechte und damit der Tantiemen, die der Song in den folgenden Jahrzehnten generierte, indem er sich bei der Veröffentlichung als Ko-Autor eintrug.

Leadbelly, wie er sich seit 1935 auch schreiben ließ, nutzte den Song in den 1930er und 1940er Jahren als Erkennungsmelodie (Signature Tune) bei seinen Auftritten. Vermutlich 1943 nahm er das Lied unter den Titel “Irene” für den New Yorker Plattenproduzenten Moses Asch auf, der bis zu seinem Tod 1986 eine der umfangreichsten Sammlungen an traditioneller amerikanischer Musik für sein 1948 gegründetes Label Folkway Records aufgebaut hat. Das Label übernahm nach seinem Tod das Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage und führt es seither als ein Nonprofit-Unternehmen weiter. Hier blieb das Lied in der Fassung von Huddie “Lead Belly” Ledbetter zugänglich und löste eine ganze Serie von Coverversionen aus, die bis heute anhält und dem Lied einen enormen Bekanntheitsgrad verschafft.

II. Kontext

ɔNIGHT IRENE gehört zu den Songs, die die beiden Volksliedforscher John A. and Allan Lomax

1933 für das Archive of American Folk Song (später Archive of Folk Culture) an der U.S. Library of Congress in Washington, D.C. aufgenommen haben. Die Aufnahme erfolgte auf Aluminium Disc, dem damals fortgeschrittensten Aufzeichnungsmedium. John A. Lomax hatte sich als Musikforscher schon frühzeitig um die Bewahrung des reichen volksmusikalischen Erbes der USA verdient gemacht. Er schlug 1932 dem New Yorker Verlag Macmillan eine Anthologie amerikanischer Balladen und Folksongs unter besonderer Berücksichtigung des Liedgutes der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit vor. Das Projekt fand die Unterstützung der Library of Congress, die mit dem 1928 gegründeten Archive of American Folk Songs eine Stätte für die Dokumentation und Aufbewahrung der Volksmusik als Bestandteil des Erbes der US-Kultur eingerichtet hatte. Lomax erhielt den Auftrag seine Forschungen um Tonaufnahmen des Liedgutes zu erweitern, den er mit seinem damals achtzehnjährigen Sohn Allan Lomax zwischen 1933 und 1936 realisierte. In der Annahme, dass die unverfälschten Wurzeln der Volksmusik dort zu finden seien, wo der korrumpierende Einfluss der Massenmedien und des kommerziellen Musikbetriebs nicht hinreichen konnte, suchten sie ihre Gewährsleute unter Langzeitgefangenen der US-Gefängnisse in den ländlichen Südstaaten der USA. Hier trafen sie 1933 in Louisianas Angola Prison Farm auf den 44-jährigen Huddie Ledbetter, der seit 1915 mit mehren kurzeitigen Unterbrechungen eine Gefägniskarriere hinter sich hatte und 1930 wegen Mordes an einem Weißen eine lebenslange Haftstrafe erhielt. Ledbetter, der sich selbst Lead Belly nannte, auf dem Tonträgermarkt allerdings als Leadbelly geführt wurde, war schon ab 1903 als Musiker unterwegs und insofern schon lange, bevor er auf Lomax traf, im kommerziellen und semikommerziellen Musikbetrieb involviert. Die Lieder, die er nur allzu gern den beiden Volksliedsammlern und -forschern ins Mikrofon sang, waren zumeist kommerzielle Standards vom Ende des 19. Jahrhunderts, die, wie auch GOODNIGHT IRENE, bestenfalls in die volksmusikalische Überlieferung eingegangenen waren. Das änderte freilich nichts daran, dass sie ihren Weg in das Volksliedarchiv der Library of Congress fanden und erst in jüngerer Vergangenheit von Musikforschern kritisch auf ihre Herkunft überprüft wurden. Lomax kehrte 1934 sogar noch einmal mit besserem Equipment zurück, um einen Teil der Aufnahmen für Veröffentlichungszwecke zu wiederholen. Ingesamt nahm er Hunderte von Songs mit Huddie Ledbetter auf und bemühte sich im gleichen Jahr angesichts des unbestreitbaren Talents von Ledbetter sogar erfolgreich um die Freilassung des Sängers per Gnadenerlass des Gouverneurs von Louisiana. Ledbetter wurde im September 1934 entlassen und arbeitete die ersten Monate nach seiner Freilassung zunächst als Fahrer für Lomax, bevor er Anfang 1935 mit Aufnahmen für die American Record Company (ARC) seine zweite Karriere als Musiker begann. Mit seinen Platten war ihm zu Lebzeiten kein Erfolg beschieden, aber in der in den 1940er Jahren insbesondere in New York entstehenden Folk Music-Szene wurde er zur Kulturfigur. Einer der zentralen Leitfiguren dieser Szene, Pete Seeger, war es dann auch, der GOODNIGHT IRENE zu Welterfolg verhalf.

III. Analyse

GOODNIGHT IRENE ist wie viele kommerzielle Standards aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in den USA nach dem spektakulären Erfolg des Wiener Walzers ein Walzerlied in 3/4-Takt (Druckversion) b- 6/4-Takt (gesungene Version) und moderatem Tempo. Leadbelly hat den Song in mehreren, leicht ıander abweichenden Versionen aufgenommen. Die erste Aufnahme aus dem Jahr 1933 enthält nur

zwei Strophen. Die 1934 entstandene Aufnahme enthält vier Strophen plus Refrain, während die 1936 erschienene Druckfassung sechs Strophen und einen ausgedehnten gesprochenen Teil enthält. Die am weitesten verbreitete Aufnahme ist die 1943 für Folkway Records entstandene. Hier beginnt der Song im 6/4-Takt nach einem viertaktigen Intro mit dem achttaktigen Chorus. Der Refrain (“Irene, Goodnight, Irene Goodnight”) ist der folgenden, ebenfalls achttaktigen Strophe also vorangestellt. Es folgen die drei Strophen im Wechsel mit dem Refrain, der am Schluss des Songs als Schlusspunkt noch einmal wiederholt wird. Die schlichte, in einfachen Tonstufen voranschreitende Melodie ist aus zweitaktigen Phrasen aufgebaut, die sich im Rahmen der Quinte der Grundtonart (G-Dur) bewegen. Die Harmonisierung basiert sich mit gelegentlichem Ausweichen in die Subdominant- und Tonikaparallele im Rahmen der klassischen authentischen Kadenz (I – V7 – I – IV – I). Begleitet ist der Song im Fingerpicking auf einer zwölfsaitigen Gitarre, die mit der unisono-Verdopplung der e-Saite des oberen Saitenpaares einen an das Akkordion erinnerenden Resonanzeffekt mit sich bringt und durch die eine Oktave tiefer gestimmte E-Saite des unteren Saitenpaares den mit einem auf den Daumen gesteckten Knochenplektrum gespielten Bass massiv verstärkt. Damit entsteht ein satter und intensiver Gitarrenklang, der sich mit einfachen Akkorden durch den Song hindurchzieht. Der Text erzählt die Geschichte eines Mannes, der verheiratet, geschieden und durchs Land getrieben ist (“Sometimes I live in the country / Sometimes I live in town”), und die Liebe von Irene, der er Gutenacht sagt und von der er träumt (“I’ll see you in my dreams”), nicht erhalten kann. Der Song endet mit der Aufforderung, dem unsteten Leben abzuschwören (“Stop ramblin’, stop your gamblin’ / Stop stayin’ out late at night / Go home to your wife and family / Stay there by your fireside bright”). Allein dieser moralisierende Schluss verweist auf die Herkunft des Liedes in der kommerziellen Musikproduktion im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.

IV. Rezeption

GOODNIGHT IRENE blieb bei seinem Erscheinen 1943 nahezu unbeachtet. Als Signature Tune von Huddie Ledbetter, der bis zu seinem Tod 1949 als Live-Performer sehr aktiv war, wurde es weit mehr Hörern bekannt als die Platte. Auch Pete Seeger lernte den Song bei einem der Live-Auftritte von Huddie Ledbetter kennen und veröffentlichte 1950 mit seinen Weavers, einer Folk Music-Gruppe, eine Coverversion, die den Song zu Welterfolg führte. Die Aufnahme der Weavers erreichte im Juni 1950 die amerikanischen Billboard Charts, wo sie sich 25 Wochen lang mit der höchsten Notierung auf Platz 1 halten konnte. Angesichts dieses Erfolges folgten im gleichen Jahr eine ganze Reihe weiterer Coverversionen. Red Foley und Ernest Tubb hatten mit ihrem Sunshine Trio und der Countryversion des Songs einen Nummer-1-Hit. Ebenfalls eine sehr erfolgreiche Aufnahme im Country-Stil veröffentlichte Moon Mullican 1950. Von Paul Gayton & His Orchestra erschien im gleichen Jahr eine Rhythm & Blues-Version, die es auf Platz 6 der Charts brachte. Frank Sinatras Version aus dem Jahre 1950, nur einen Monat nach den Weavers veröffentlicht, hielt sich mit Platz 5 neun Wochen in den Billboard Charts. Sogar die eher seltene Ehre sowohl einer Parodie als auch eines Answer Songs sollte GOODNIGHT IRENE zuteil werden. Die Parodie von Ziggie Talent erschien 1950, der Answer Song, “Wake up, Irene” von Hank T[illegible]mpson and His Brazos Valley Boys 1954 und war ein Nummer-1-Country-Hit. 1957 brachte Jerry Lee [illegible] eine sehr erfolgreiche Rockabilly-Version heraus. Neben Little Richard, Johnny Cash und Rye

Cooder findet sich auch Eric Clapton in der langen Reihe der Namen, die sich mit erfolgreichen Cover Versionen des Songs verbinden.

Ledbetters originale Version, die 1936 für die Library of Congress aufgenommen worden war, erhielt 2002 in den USA den Grammy Hall of Fame Award, mit dem die Recording Academy der USA historisch bedeutsame Aufnahmen würdigt.

PETER WICKE

Credits

Gesang: Huddie “Lead Belly” Ledbetter
Gitarre: Huddie “Lead Belly” Ledbetter
Label: Melodisc
Spieldauer: 2:25 min

Recordings

- Huddie “Lead Belly” Ledbetter. “Good Night Irene”. On: *Where Did You Sleep Last Night. Lead Belly Legacy, Vol. 1*, 1996, Smithsonian Folkway Recordings, SFW40044, USA (CD/Complilation).

Covers

- Gordon Jenkins and His Orchestra and The Weavers. “Tzena Tzena Tzena / Goodnight Irene”, 1950, Decca, 27077, USA (Shellac/10″).
- Red Foley and Ernest Tubb with The Sunshine Trio. “Goodnight Irene / Hillbilly Fever #2”, 1950, Decca, 9-46255, USA (Vinyl/Single).
- Moon Mullican. “Mona Lisa / Goodnight Irene”, 1950, King Records, 886, USA (Shellac/10″).
- Paul Gayten & His Orchestra. “Goodnight Irene / Ooh La La”, 1950, Regal Records, 3281, USA (Shellac/10″).
- Frank Sinatra. “Goodnight Irene / My Blue Heaven”, 1950, Columbia, 38892, USA (Shellac/10″).
- Ziggy Talent with Orchestral Accompaniment. “Please Say Goodnight to the Guy, Irene / Lena, the Queen A’ the Uptown Arena”, 1950, RCA Victor, 47-3925, USA (Vinyl/Single).
- Hank Thompson and His Brazos Valley Boys. “Wake Up, Irene / Go Cry Your Heart out”, 1954, Capitol Records, F2646, USA (Vinyl/Single).
- Jerry Lee Lewis. “I Can’t Seem to Say Goodbye / Good Night Irene”, 1957, Sun Records, Si 1115, `SA (Vinyl/Single).
  .ttle Richard. “Whole Lotta Shakin’ Goin’ on / Goodnight Irene”, 1964, Vee Jay Records, VJ 612, USA

(Vinyl/Single).

- Johnny Cash. “Goodnight, Irene”. On: *Original Sun Sound of Johnny Cash*, 1964, Sun Record Company, LP 1275, USA (Vinyl/Album).
- Ry Cooder. “Goodnight Irene / Chloe”, 1976, Reprise Records, 14473, BE (Vinyl/Single).
- Pete Seeger. “Goodnight, Irene”. On: *The Essential Pete Seeger*, 2005, Columbia, 88691 98524 2, USA (CD/Compilation).
- Eric Clapton. “Goodnight, Irene”. On: *Old Sock*, 2013, Bushbranch Records/Surfdog Records, 2-18015, USA (CD/Album).

References

- Lomax, John A./Lomax, Alan: *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly. Transcribed, Selected and Edited by John A. Lomax and Alan Lomax*. Macmillan: New York 1936.
- Oliver, Paul: *Songsters and Saints: Vocal Traditions on Race Records*. Cambridge Univ. Press: Cambridge 1984.
- Wolfe, Charles K./Lornell, Kip: *The Life and Legend of Leadbelly*. Boston: Da Capo Press 1999.

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Goodnight Irene (Huddie ‘Lead Belly’ Ledbetter)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/goodnightirene, 04/2017.

Print

Barbara **1964**

Göttingen

GÖTTINGEN ist eines der bekanntesten Lieder der französischen Sängerin Barbara und trug zur Entspannung im Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich zwei Jahrzehnte nach Ende des Zweiten Weltkriegs bei.

I. Entstehungsgeschichte

Das Lied zur deutsch-französischen Freundschaft schlechthin ist zweifelsohne Barbaras GÖTTINGEN. Passend zum Elysée-Vertrag von 1963 besingt es die emotionale Verbindung einer Französin zu Göttingen. Es soll anlässlich eines Aufenthalts in Göttingen von der Sängerin selbst 1964 komponiert worden sein. Dieser gleichsam mythisch aufgeladene Entstehungskontext (vgl. Jacono 2015) leitet damit musikalisch eine neue Etappe des interkulturellen Austausches zwischen den beiden Ländern ein, was Karrieren für Gilbert Becaud, Nana Mouskouri bzw. Mary Roos und Reinhard Mey im jeweils anderen Land erst ermöglichte.

II. Kontext

Das Lied suggeriert, bedenkt man auch die Darbietung der damit zur Chanson-Größe avancierten Barbara, die Liebeserklärung einer französischen Gaststudentin an die Universitätsstadt Göttingen. Dabei arbeitet es sowohl die jüngere deutsch-französische Geschichte vor dem Hintergrund des eben erst zu Ende gegangenen Zweiten Weltkriegs als auch die Kulturgeschichte beider Länder auf. Nicht ohne Grund parallelisiert es Paris und Göttingen, unterstreicht die deutsche Kulturbeflissenheit und plädiert somit auch für “Nie-Wieder-Krieg”. Inhaltlich wie musikalisch trifft es damit das, was im engeren Sinn unter einem französischen Chanson zu verstehen ist: die Ausrichtung auf die Botschaft, den Textgehalt, die klangliche Unterstützung mit spärlichem Instrumentaleinsatz (Gitarre, Klavier) und den Vortrag von einer Persönlichkeit, die ausdrucksstark und charismatisch Bühnenpräsenz und Wiedererkennungseffekt verspricht.

Wenn in diesem Lied Göttingen erscheint, so werden natürlich auch kulturgeschichtliche Assoziationen geweckt. Göttingen ist im kulturellen Gedächtnis präsent über die Göttinger Sieben, die in der Zeit des aufkommenden deutschen Liberalismus und Nationalismus, also im Vormärz, politisch aktiv waren. Auch, weil ihre kulturelle Bedeutung die politische vermutlich noch überstrahlt: Die Gebrüder Grimm, selbst Teil der Göttinger Sieben, sind durch ihre Märchen auch außerhalb Deutschlands bekannt. In diesem Zusammenhang wird die These virulent, dass Frankreich seine Kindermärchen den Gebrüder Grimm verdanken würde. Ein Gedanke, welchen Barbara in ihrer vierten Strophe zu unterstützen scheint und den Affront thematisiert, der durch die These auslöst wurde: “Et que personne ne s’offense, mais les contes de notre enfance ‘Il était une fois’ commence à Göttingen.” Diese Verknüpfungen von Deutschland

und Frankreich sind kulturgeschichtlich vertretbar, denn der Siegeszug der Grimm'schen Erzählungen seit Mitte des 19. Jahrhunderts machte nicht vor den französischen Grenzen halt. Und dennoch handelt es sich dabei um einen kulturellen Re-Import, sind doch eigentlich die Perraultschen Märchen (um 1700), selbst stark beeinflusst von den Italienern Basile und Straparola, vermutlich eine wesentliche Quelle der Gebrüder Grimm gewesen. Dennoch: Göttingen, das in der Tat das Geburtshaus der Gebrüder Grimm beherbergt, wird hier durch diese Assoziationskette zum Märchenursprungsort: die Geschichten der Kindheit, das "Es war einmal", hätten, so die Erzählerin, ihren Ursprung in Göttingen genommen. Barbara bemüht also einen kulturellen Meilenstein der deutschen Kulturgeschichte, fern vom Verdacht, die Schattenseiten der deutschen Vergangenheit vorbereitet zu haben.

Zweifelsohne werden zeitgenössische kulturell gebildete Hörer*innen des Chansons neben dieser Reminiszenz an die Universitätsstadt – welcher nochmals in der fünften Strophe (gleichsam refrainartig in der Wiederholung des bereits eingangs Gesagten) als Parallele zu Paris ein sentimentales Kompliment gemacht wird: "que les roses sont belles" – noch andere Gedanken gehabt haben: Göttingen liegt im Kalten Krieg relativ grenznah und symbolisiert, kaum drei Jahre nach dem Mauerbau, auch die Trennung der beiden deutschen Staaten, den Ost-West-Konflikt. Vielleicht steht gerade durch die bewusste Ausblendung der deutschen Frage der noch nicht verwundene Kampf zwischen Deutschland und Frankreich im Vordergrund und wird vom Chanson gleichsam übertönt. Im Vergleich wird an die gemeinsame Vorliebe für melancholische Grundstimmung und Sentimentalität erinnert, die das Lied selbst ja auch einlöst. Auf der Seite Frankreichs stehen die "matins blêmes" und die "âme grise de Verlaine", auf der Seite Göttingens, das hier als Pars pro Toto für die deutsche Seele steht, der Inbegriff von Melancholie. Dass wiederum eine kulturelle, poetische Referenz aufgegriffen wird, erleichtert die Argumentation und findet sich passgenau in die Tendenz des modernen Chansons zur Selbstreferentialität ein.

III. Analyse

Eingangs konzediert das lyrische Ich, durch die sängerische Darbietung zu identifizieren als eine Französin, in klassischer Nefas-Topik die Unvergleichbarkeit von Göttingen, ihrem Aufenthaltsort, mit Paris, ihrem vermeintlichen Herkunftsort. Dass es dort weder die Seine noch den Bois de Vincennes gäbe, es in Göttingen aber dennoch schön sei, wirkt zunächst fast schon ironisch. Ihr "c'est bien joli" lässt von Anfang an vermuten, dass sich die Erzählerin in der deutschen Universitätsstadt bzw. in die Stadt verliebt habe, was dann in der zweiten Strophe tatsächlich auch angedeutet wird: "l'amour y fleurit quand même". Doch geht es hier nicht um die Liebe zu einem bestimmten, namentlich benannten Deutschen, sondern, wie Strophe 3 expliziert, um die Liebe zu den Deutschen im Allgemeinen, die mit ihren stereotypen Namen "Herman [sic], Peter, Helga et Hans" wie aus der Fibel daherkommen. Zugleich werden sie aber noch mit einem aus heutiger Sicht etwas seltsam klingenden Lob versehen, kennen sie sich doch hervorragend, vielleicht sogar besser als Franzosen*Französinnen selbst, in französischer Geschichte aus: "Ils savent mieux que nous, je pense, l'histoire de nos rois de France". Statt sich also in ein Individuum zu verlieben und dazu zu stehen, was im Zeichen der Erbfeindschaft vielleicht argwöhnisch
t worden wäre, aber keinen wirklich außergewöhnlichen Einzelfall darstellte, bekennt hier gerade 18
nach Ende des Zweiten Weltkriegs eine Französin, sich in die Deutschen verliebt zu haben, die

zudem noch für ihre kulturelle Bildung geschätzt werden.

Die schiere Provokation der Behauptung von Gleichheit zwischen Deutschen und Franzosen*Französinnen wird durch die metaphorische Nennung Göttingens als Stellvertreter Deutschlands eingefangen und geschickt überspielt, andererseits aber auch inhaltsschwer aufgeladen. Göttingen kann schlichtweg nicht mit Paris konkurrieren und ist daher potentiell ungefährlich, während es aber auf der anderen Seite gerade die spießige Kleinbürgerlichkeit war, für die eine konservative Universitätsstadt wie Göttingen auch einsteht, die dem Nationalsozialismus den Weg geebnet hat. Die vordergründige Harmlosigkeit wäre damit in eine sehr starke Aufladung mit Spannungsmomenten überführt worden. Wenn die Erzählerin die Göttinger als “enfants blonds” schildert, erinnert sie natürlich an die Nazi-Ideologie des Ariers, holt diese aber zurück in die Realität. Es handele sich um nette Menschen, die einem zulächelten, auch wenn sie kein Französisch können. Trotzdem sind sie den Franzosen*Französinnen so nah, dass man sich gleichsam wortlos verstehen könne. Die gewagte Aussage, um deren Brisanz die Sprecherin weiß, weil sie es auch ganz bewusst aus- und anspricht: “tant pis pour ceux qui s’étonnent”, ja sogar um Verzeihung dafür bittet, eine Wahrheit auszusprechen, besteht darin, dass nämlich die Kinder in Paris wie in Göttingen gleich seien. Barbara formuliert insofern mit ihrem “les enfants ce sont les mêmes” einen basalen Gedanken der deutsch-französischen Völkerverständigkeit auf Augenhöhe. Und gleichzeitig klingt, zumindest für den heutigen Zuhörer*innen ein Stück Warnung mit: es waren eben die so harmlos Erscheinenden, die zu Mörder*innen und Kriegsverbrecher*innen wurden.

Daran anknüpfend und die vorhergehenden Gedanken auch weiterhin legitimierend, gedenkt das lyrische Ich des vergangenen Krieges und spricht insofern auch die gemeinsame Furcht vor neuen kriegerischen Verwicklungen aus. Im Gestus eines Gebets artikuliert sie, dass die Zeit von Blut und Hass nie mehr wiederkehren möge. Diese eigentlich nicht weiter zu explizierende Botschaft wird aber noch verstärkt durch den persönlichen Bezug, der die Eindringlichkeit weiter steigert. Weil sie geliebte Menschen dort hätte, sollen nie wieder Zwistigkeiten zwischen den Völkern zu Kriegen führen. Die dahinter versteckte Überzeugung wird noch deutlicher: Persönliche Beziehungen, das gegenseitige Vertrauen, sich Kennen- und Liebenlernen, sind die ideale Prävention für Auseinandersetzungen. Völkerverständigung und Völkerfreundschaft könnten nicht besser plastisch vor Augen geführt werden. Die Folgestrophe steigert abermals die Dringlichkeit ihres Wunsches, wenn die Sprecherin sich ausmalt, was passieren würde, wenn der Krieg (“lorsque sonnerait l’alarme”) wieder ausbrechen sollte. Ihr Herz würde eine Träne vergießen und sie würde trotzdem eingestehen müssen, wie schön es in Göttingen doch sei. Das französische Chanson gelangt somit mit seiner Botschaft auf eine Ebene, die das populäre Lied – im Gegensatz zum politischen Lied – in den Nachkriegsjahren zunehmend gemieden hatte. Denkt man an den deutschen Nachkriegsschlager und seine inhaltsleeren oder allenfalls lebensbejahenden Botschaften oder auch an das Chanson der 60er Jahre, so ist der Friedensappell zumindest kein lautstark gehörter. Es sollte noch einige Jahre dauern, bis das politische Lied im Zuge des Vietnamkriegs und der Wiederbewaffnung eine Renaissance erlebte.

IV. Rezeption

/iederholung der mahnenden Schlussstrophe, die mit “pour Göttingen” endet, wurde auch als

Bekenntnis verstanden, alles zu tun, um es nie wieder zu einem Krieg kommen zu lassen. In der Tat ist das Lied zum Symbol für die damals noch junge deutsch-französische Freundschaft geworden, auch weil mit Barbara eine mit ihrer Familie vor den Nazis in den Untergrund geflohene Sängerin diese Botschaft verkündete und damit auch ihre eigene Lebensgeschichte zur Popularität des Liedes beitrug. Dass Barbara klassische französische Dichtung insbesondere der Symbolisten aufgreift, Zitate anklingen lässt (Verlaine), mit den diesen eigenen Klangspielereien operiert – etwa die für Franzosen*Französinnen besonders deutsch klingenden "h"-Laute in deutschen Namen präferiert – unterstreicht den künstlerischen Anspruch Barbaras. Schon allein die Rose als lyrische Blume verweist auf die Bedeutung von Literatur und Kunst und knüpft damit an das Dilemma französischer Intellektueller an, die den deutschen Geist verehrten, Poesie und Philosophie schätzten, sich aber im Moment der deutschen Eroberung und selbstverständlich noch 15 Jahre nach dem Kriegsende vor einem Begründungszwang wiederfanden.

Aufmerksamkeit erregte Gerhard Schröder 2003, als er seine Rede zum 40. Jahrestag des Elysée-Vertrags mit dem Zitat des Liedes schmückte. Seit 2002 gehört GÖTTINGEN zum Repertoire der französischen Schulmusikbücher. Von Beginn an ist es im deutsch-französischen kulturellen Gedächtnis verankert und insbesondere unter frankophilen Menschen in der Bundesrepublik und germanophilen Menschen in Frankreich ein Kultlied. Die ganz große Breitenrezeption ist aber ausgeblieben, da das Lied kaum im Radio gespielt wurde und auch nicht überaus große Verkaufserfolge erzielte. Dass Barbaras Lied aber zu einem allseits bekannten kulturellen Meilenstein geworden ist, bezeugt etwa Patricia Kaas, die in ihrem "D'Allemagne" an die "roses de Göttingen" erinnert und mehr als 20 Jahre später ihr Verhältnis zu Deutschland intertextuell damit auch zu Barbara in Beziehung setzt.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Recordings

- Barbara. "Göttingen". On: *La mal de vivre,* 1964, Philips, 844.741, France (LP/Album).
- Barbara. "Göttingen". On: *Barbara a Nº 2*, 1965, Philips, B 77.859L, France (LP/Album).
- Barbara. "Göttingen". On: *Barbara singt Barbara*, 1967, Philips, 842 151 PY, Germany (LP/Album).
- Barbara. "Göttingen". On: *Une Soirée avec Barbara*, 1969, Philips, 844.956, France (2x LP).
- Barbara. "Göttingen". On: *Pleins Feux sur Barbara*, 1971, Philips, 6641.031, Canada (2x LP).
- Barbara. "Göttingen". On: *Le Disque d'Or de Barbara*, 1972, Philips, 6311.108, France (LP/Compliation).
- Barbara. "Göttingen". On: *Réimpression*, 1977, Philips, 6830755, France (2x LP/Compliation).
- Barbara. "Göttingen". On: Edition La Chanson Vol. III, 1981, Philips, 9198 362, Germany (LP/Compliation).
- Barbara. "Göttingen". On: *Récital "Pantin 81"*, 1981, Philips, 6622 028, France (2x LP/Album).
- Barbara. "Göttingen". On: *Pantin 81. En Concert*, 1981, PolyGram, 830 605-2, France (CD/Album).
- ırbara. "Göttingen". On: *Châtelet 87*, 1987, Philips, 834040-1, France (2x LP/Album).
- Barbara. "Göttingen". On: *Gauguin*, 1990, Philips 846 263-2, France (2x CD/Album).

- Barbara. “Göttingen”. On: *Master Serie Vol. 1*, 1991, PolyGram, 826-715-2, France (CD/Compliation).
- Barbara. “Göttingen”. On: *Ma Plus Belle Histoire d’Amour…c’est Vous*, 1992, Philips, 510 898-2, France (CD/Compliation).
- Barbara. “Göttingen”. On: *Châtelet 93*, 1993, Philips, 518 795-2, France (2x CD/Album).
- Barbara. “Göttingen”. On: *femme piano*, 1997, Philips, 536532-2, France (2xCD/Compliation).
- Barbara. “Göttingen”. On: *Barbara singt Barbara*, 1998, Mercury Records, 558519-2, Germany (CD/Album).

Covers

- Bärbel Röhl. “Göttingen”. On: *Lilly Passion Barbara*, 1999, Ailleurs, Germany (CD/Album).
- Lara Fabian. “Göttingen”. On: *Greatest Hits*, 2009, Digital Records, Russia (2x CD/Album).

References

- Anonym: “Tag der Barbara”. In: *Der Spiegel* 53 (1965), 91.
- Anonym. “Göttingen. L’histoire d’une chanson”. In: *Écoute Audio,* Mai 2012.
- Anonym. “Göttingen avec Zaz, au Bal des Enfoirés 2012”. In: *Écoute Audio,* Mai 2012.
- Arnold, Helmut: L’Allemagne dans la Chanson et dans la Caricature. In: *Französisch heute* 1, März 1993, 23–31.
- Blottiere, Raoul: “Barbara: Göttingen”. In: L’histgeobox, 25.10.2008. URL: http://lhistgeobox.blogspot.de/2008/10/109-barbaragttingen.html [21.04.2021].
- Böckmann, Ralf/Mutz, Christine: Das Deutschlandbild in französischen Chansons. In: *Der fremdsprachliche Unterricht Französisch*, Heft 5, 1993, 36–42.
- Helfer, Lisa: *Das Bild der BRD und DDR in französischen Chansons.* München: GRIN Verlag, Online Ressource 2008.
- Jacono, Jean-Marie: La Mise en Scène de la Chanson: L’exemple de Barbara. Ed. by Fernand Hörner and Ursula Mathis-Moser: *Das französische Chanson im Licht seiner medialen (R)evolutionen.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2015, 69–100.
- Thibaut, Pascal: “22 Janvier: Journée Franco-Allemande – L’Histoire d’un Hymne ‘Göttingen'”. In: L’Allemagne hors les murs, 22.01.2012. URL: http://allemagnehorslesmurs.blogs.rfi.fr/article/2012/01/22/22-janvier-journee-franco-allemande-lhistoire-dun-hymne-goe.html [21.04.2021].
- Sasportas, Valérie: “Göttingen de Barbara”. In: Le Figrao, 04.08.2011. URL: http://www.lefigaro.fr/musique/2011/08/05/03006-20110805ARTFIG00354–gottingen-de-barbara.php [21.04.2021].

About the Author

Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.

ıtributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “Göttingen (Barbara)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/gottingen/, 07/2021.

Print

Udo Jürgens **1974**

Griechischer Wein

GRIECHISCHER WEIN ist ein Schlager des österreichischen Sängers, Pianisten und Komponisten Udo Jürgens aus dem Jahr 1974.

I. Entstehungsgeschichte

GRIECHISCHER WEIN entstand im Züricher Wohnort von Udo Jürgens (eigentlich Jürgen Udo Bockelmann, seit 2010 Udo Jürgens Bockelmann, 1934–2014) nach einem Urlaub auf Rhodos, nach eigener Aussage in nicht einmal 20 Minuten (Kammertöns 2005: 32). Allerdings brauchte es dann zwei Jahre bis ein geeigneter Text gefunden war. Den lieferte schließlich der Liedtexter, Schriftsteller und Librettist Michael Kunze (*1943). Als Produzent konnte Ralph Siegel (*1945) gewonnen werden, der im gleichen Jahr auch den 1975 veröffentlichten Jürgens-Megahit „Ein ehrenwertes Haus“ produzierte.

Die Veröffentlichung erfolgte zunächst als Single mit dem Jürgens-Titel „Gestern war es noch Liebe“ als B-Seite und kurz darauf als Eröffnungssong auf dem von Ralph Siegel produzierten Album *Meine Lieder*. 1975 fungierte das Lied auch als Titelsong eines Kompilationsalbums, das in der Ariola-Club-Reihe erschien. Davon abgesehen findet sich das Lied in unzähligen Kompilationen mit Jürgens-Songs. Eine Neuaufnahme erfolgte im Jahr 2000 für die CD *Mit 66 Jahren (Was wichtig ist)*, eine leicht modifizierte Neufassung 2004 für die Tournee „Es lebe das Laster“, erschienen 2013 auf der Kompilation *Best of Live – Die Tourneehöhepunkte*.

In Frankreich wurde das Lied 1975 als „À mes amours“ (Text: Mick Micheyl) mit der 1972 entstandenen französischen Version von „Zeig mir den Platz an der Sonne“ als B-Seite veröffentlicht. 1976 entstand eine griechische Version, „Phile kerna krassi“ (Text: Xenofon Fileris), veröffentlicht auf dem Kompilationsalbum*Europa nach Noten – Eine musikalische Reise mit Udo Jürgens*, die in Griechenland zu einer Art Volkslied wurde. Und schließlich erschien 1980 eine ebenfalls zunächst von Udo Jürgens eingespielte englische Version als „Come Share the Wine“ (Text: Don Black), veröffentlicht auf einer Kompilation seiner internationalen Erfolge.

II. Kontext

Ausgelöst durch die musikalische Vielseitigkeit der Rockmusik in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, die von Classic Rock bis Hard Rock eine breite musikalische Spanne ausschritt, und den gesellschaftskritischen Impuls, der von dieser Musik ausging, befand sich das Image der als Gegenpol dazu empfundenen Gattung Schlager auf einem Tiefpunkt. Das drückte sich nicht zuletzt in einem [illegible]chen Rückgang der Tonträgerkäufe aus, da die Altersgruppe mit den intensivsten Musikkonsum, die [illegible]pe der 14- bis 24-jährigen, im Schlagerpublikum kaum noch zu finden war. Das bedeutete auch für

Udo Jürgens, dass nach einer Phase, in der er auch international ein gefeierter Schlagstar war und von Verkaufserfolg zu Verkaufserfolg eilte, die Plattenkäufe stagnierten. Auch er begann nun, sich mit seinen künstlerischen Möglichkeiten kritisch mit seiner Zeit auseinanderzusetzen. GRIECHISCHER WEIN, obwohl musikalisch ganz bestimmt nicht eines seiner stärksten Lieder, ist eines der ersten Beispiele dafür, thematisiert es doch die Stimmungslage griechischer Gastarbeiter in der Bundesrepublik in den 1970er Jahren. Beginnend mit der Türkei schloss die Bundesrepublik zwischen 1955 und 1965 Anwerbeabkommen mit verschiedenen Ländern, darunter 1960 auch mit Griechenland. Sie kamen auf Initiative der Entsendeländer zustande, um Zahlungsbilanzdefizite gegenüber der Bundesrepublik auszugleichen. Den Staatsangehörigen dieser Länder wurde ein zeitlich unbefristeter Aufenthalt zur Erzielung eines Erwerbseinkommens gewährt. Ab 1960 führte das zu einer Einwanderungswelle griechischer Staatsbürger in die Bundesrepublik, die hier aber, ähnlich den Einwanderern aus anderen Ländern, nicht zur Integration gelangten, sondern kulturelle Enklaven bildeten, die von der deutschen Bevölkerung zunächst auch durchaus willig angenommen wurden. Da die Einwanderer aus Ländern kamen, die wie Italien, Griechenland, Spanien, Portugal, Türkei oder Tunesien bei den Bundesbürgern als Urlaubsländern beliebt waren, bedeuteten diese kulturellen Enklaven ein Stück Urlaubsatmosphäre direkt vor der Haustür. Das führte zu einer eigenartigen Mischung aus Sehnsucht und Erinnerung, bei den Zuwanderern an ihre Heimat, bei den Einheimischen an ihren vergangenen oder geplanten Urlaub. GRIECHISCHER WEIN traf genau diesen Ton und hob sich damit, obwohl musikalisch aus einer Urlaubserinnerung geboren, von der Masse der meist kitschigen Reiseschlager ab, die schon seit dem Ende der 1940er Jahre und dem Lied „Capri Fischer“ von Ralph Maria Siegel (1911–1972), dem Vater des Komponisten und Produzenten Ralph Siegel, ein eigenes Genre innerhalb des deutschen Schlagers bildeten. Udo Jürgens GRIECHISCHER WEIN war das erste Lied, das auf die Gastarbeiterproblematik Bezug nahm.

III. Analyse

Die Struktur des Liedes ist einfach und übersichtlich. Die vier Textstrophen sind musikalisch jeweils mit einer Zehntaktgruppe verbunden, die im Verlauf zwischen Zweiviertel-, Dreiviertel- und Viervierteltakt wechselt. Die von Tonrepetitionen und abwärtsgeführten Sekundschritten beherrschte Melodik erhält durch den ständigen Taktwechsel einen erzählenden, fast rezitativen Charakter, der an den Sprechgestus angelehnt ist und den Text in den Vordergrund treten lässt. Der Chorus mit dem Refrain setzt nach der zweiten Strophe ein und lässt mit einer in Auf- und Abwärtsbewegung geführten Melodik im Gegensatz zu den Strophen den Gesang und die Singstimme in den Vordergrund treten. Er besteht eigentlich aus einem wiederholten Achttakter. Doch was musikalisch als Wiederholung erscheint, wird textlich modifiziert, sodass sich der Refrain über die 16 Takte des wiederholten achttaktigen Chorus erstreckt. So heißt es beim ersten Mal im Refrain „Griechischer Wein ist wie das Blut der Erde …“. Das aber wird nicht einfach wiederholt, wie es der musikalische Aufbau nahelegen würde, sondern zu „Griechischer Wein und die altvertrauten Lieder …“ abgeändert. Das ist ein im Schlager, im Unterschied zum Popsong, häufig angewendeter Kunstbegriff, um durch Wiederholung den Chorus eindringlicher zu machen, mit dem Text aber den redundanten Charakter solcher kleinteiligen Wiederholungen abzuschwächen. Der Aufbau von wiederholten Zehntaktgruppen mit einer wiederholten Achttaktgruppe für den sich anschließenden Refrain ist für die Strophen drei und vier identisch. Vorangestellt ist dem Lied eine viertaktige Einleitung,

die die Melodik der Strophe instrumental vorwegnimmt und zugleich als Coda dient. Eine Besonderheit des Liedes ist die Verbindung von Gitarre und Mandoline im Arrangement, womit der Klang der Bouzouki, der griechischen Langhalslaute, imitiert wird, die für die Volks- und Tanzmusik Griechenlands charakteristisch ist.

IV. Rezeption

GRIECHISCHER WEIN wurde zum Kultschlager und erreichte sowohl in Deutschland als auch in der Schweiz Platz eins der Single-Charts, in Österreich Platz zwei. Dort hielt er sich 54 Wochen lang in den Charts, in Deutschland 38 Wochen, davon 20 Wochen in den Top Ten, und in der Schweiz 21 Wochen. Noch im Veröffentlichungsjahr erhielt das Lied den „Goldenen Löwen“ von Radio Luxemburg, einem renommierten Hörfunk- und Fernsehpreis des Senders. Angesichts des Erfolgs des Liedes insbesondere auch in der griechischen Migranten-Community sah sich der damalige griechische Ministerpräsident Konstantinos Karamanlis veranlasst, die beiden Autoren, Udo Jürgens und Michael Kunze, zu einem Empfang zu laden, eine für Schlagerkünstler eher ungewöhnliche Ehrung.

Die von José Vélez (*1951) gesungene spanische Version des Liedes, „Vino Griego“ (Text: José Vélez), wurde zur Hymne des Rugby-Vereins im südfranzösischen Bayonne.

Das Lied wurde vielfach gecovert, vor allem in unterschiedlichen Sprachen. Neben der spanischsprachigen Version von José Vélez sind vor allem die von Bing Crosby sowie Al Martino gesungene englischsprachige Version „Come Share the Wine“ (Text: Donald Blackstone), die portugiesische „Verde Vinho“ (Text: Paolo Alexandre) von Paolo Alexandre, die finnische „Sinne Ainiaaksi Jään“ (Text: Arja Havakka) von Esko Rahkonen und die polnische „Greckie wino“ (Text: Jan Zalewski) von Anna German zu nennen. Cover-Versionen des Originals nahmen u.a. Heino, Ricky King, Dieter Thomas Kuhn, Die Fantastischen Vier, die Folk-Rock-Band dArtagnan und die griechische Reggae-Band Locomondo auf. Stefan Mross spielte auf der Trompete eine Instrumentalversion ein.

Auch parodiert wurde das Lied mehrfach, erstmals 1977 von Jürgen von Manger als „Bottroper“. In diesem Stil gibt es von Adam und die Mickys „Kriech ich en Wein“ (1988), von Otto Waalkes „Friesischer Wein“ (2001) und von der Heavy-Metal-Band J.B.O. „Fränkisches Bier“ (2010). Hape Kerkeling machte 2010 daraus den „Griechischen Weihnachtsmann“.

PETER WICKE

Credits

Music: Udo Jürgens

- Michael Kunze
- s: Udo Jürgens

Producer: Ralph Siegel
Label: Ariola
Published: 1974
Length: 4:04

Recordings

- Udo Jürgens. „Griechischer Wein/Gestern war es noch Liebe“, 1974, Ariola, 13 700 AT, Germany (7’’/ Single).
- Udo Jürgens. „Griechischer Wein“. On: *Meine Lieder*, 1974, Ariola, 88399 IT, Germany (LP/ Compilation).
- Udo Jürgens. „À mes amours/Dis-moi le nom de ton ile“, 1975, Ariola, 16148 AT, France (7’’/Single).
- Udo Jürgens. „Phile kerna krassi“. On: *Europa nach Noten – Eine musikalische Reise mit Udo Jürgens*, 1976, Das Beste, ENN518, Germany (LP/Kompilation).
- Udo Jürgens. „Come Share the Wine“. On: *Seine internationalen Erfolge*, 1980, Intercord, INT 154041, Germany (2 LP/Kompilation).
- Udo Jürgens. „Griechischer Wein (Neuaufnahme)“. On: *Mit 66 Jahren (Was wichtig ist …)*, 2000, Ariola, 74321750724, Germany (CD/Album).
- Udo Jürgens. „*Griechischer Wein* (Neufassung)“. On: *Best of Live – Die Tourneehöhepunkt Vol 1*, 2013, Ariola, 88883705712, Germany (CD/ Kompilation).

Covers

- „Griechischer Wein“. On: *Das Suedwester Lied*, 1976, EMI, EMCJ(L) 5093, Germany (LP/Album).
- José Vélez. „Vino Griegio/Sientate“, 1976, Columbia, MO 1597, Spain (7’’/Single).
- Esko Rahkonen. „Sinne Ainiaaksi Jään“. On: *Laaksojen Laulu*, 1976, Satsanga Records, SATLP 1023, Finland (LP/Album).
- Jürgen von Manger. „Bottroper Bier/Der Bettler und sein Hund“, 1977, Philips, 6003 608, Germany (7’’/Single).
- Paulo Alexandre. „Verde Vinho“ . On: *Vino Verde (Verde Vinho)*, 1978, Tower Tapes And Records SRL, TW-12002, Venezuela (LP/ Album).
- Bing Crosby. „Come Share the Wine“. On: *Come Share the Wine,*1980, United Artists Records, UAG 30294, UK (LP/Album).
- Ricky King. „Griechischer Wein“. On: *Lieder gehen um die Welt*, 1982, Epic, EPC 85658, Germany (LP/Album).
- Adam und die Micky’s. „Kriech ich en Wein“. On: *Die Große Hitparaden-Parodie,* 1988, Telefunken, 6.28357 DP, Germany (2xLP/Album).
- Anna German. „Greckie wino“. On: *Bal U Posejdona*, 1999, Pomaton EMI, 7243 5 23710 2 0, Poland (CD/Album).
- Peter Thomas Kuhn & Band. „Griechischer Wein“. On: *Mein Leben für die Musik*, 1995, WEA, 0630

19810-2, Germany (CD/Album).
- Al Martino. „Come Share The Wine/Maria Dolores“, 2001, White Records/BMG, 74321 82242 2, Germany (CD/Single).
- Otto Waalkes. „Friesischer Wein“. On: *Otto’s Ostfriesland und mehr*, 2001, Polydor, 589 004-2, Germany (CD/Compilation).
- Stefan Mross. „Griechischer Wein“. On: *Die Goldene Hitparade der Volksmusik*, 2004, LaserLight Digital, 32 505, Germany (CD/Compilation).
- B.O. „Fränkisches Bier“. On: *2000 Jahre J.B.O.*, 2010, Megapress, MP0104-0017, Germany (CD/Album).
- Die Fantastischen Vier. „Griechischer Wein“. On: *Live In Stuttgart*, 2003, Sony Music, FOR 515153 2, Germany (CD/Album).
- Hape Kerkeling. „Griechischer Weihnachtsmann“. On: *Hapes zauberhafte Weihnachten*, 2010, Sony Music, 88697 80832 2, Germany (CD/Album).
- „Griechischer Wein“. On: *Best of Locomondo*, 2011, Monopol Records, M 2387 941002, Germany (LP/Album).
- „Griechischer Wein“. On: *Feuer & Flamme*, 2021, Sony Music, 19439844122, Germany (CD/Album).

References

- Bischoff, Lisbeth: *Udo Jürgens „Merci“. Die Biographie.* Wien: Amalthea Signum 2015.
- Jürgens, Udo: *Smoking und Blue Jeans. Jahre eines Traumtänzers*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1988.
- Jürgens, Udo: *… unterm Smoking Gänsehaut. Autobiographie*. München: Goldmann 1997.
- Jürgens, Udo: *Ich, Udo. Gespräche mit Christian Simon*. München: LangenMüller 2016.
- Kammertöns, Hanns-Bruno: Der Mantel der Geschichte. In: *Die Zeit*, 30.06.2005, 32.

Links

- Udo Jürgens – Griechischer Wein. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QBkPARPm-Mc [06.03.2022].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

ɔn

Peter Wicke: „Griechischer Wein (Udo Jürgens)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/griechischer-wein, 04/2025.

Print

Leonard Cohen **1984**

Hallelujah

Biblically inspired, but with clear sexual innuendos, the song has had the strange destiny of becoming very famous long after its initial release, thanks to a series of cover versions.

I. Origin

HALLELUJAH is a song by Leonard Cohen, first featured in the album *Various Positions* (1984).

II. Context

Religious themes are often found in popular music, first of all as a result of the influence of gospel and church hymns on the development of folk and blues in the south of the US. In addition, the ecstatic state of performing or listening to music is often compared to a religious experience. Cohen's atypical approach to the sacred can be explained from the above-mentioned point of views but it can also connect to his Jewish origin and familiarity with the Old Testament.

II. Analysis

The textual analysis will first consider the original lyrics, as featured on the *Various Positions* album and later will briefly describe some of the alternative ones.

Cohen himself has declared having written and circulated several alternative verses (Ratcliff 1999: 132). Often performed live, his version of the song differs from the original recording. The refrain consists of the word "Hallelujah" sung several times, and is the only consistent element in all versions.

Hallelujah means "praise God" and has been used widely in religious hymns and prayers. The main images of the song are biblical. There are references to the story of *Samson and Delilah* ("She broke your throne, and she cut your hair") and to that of *King David and Bathsheba* ("Your faith was strong but you needed proof, you saw her bathing on the roof, her beauty and the moonlight overthrew you"). Both stories are connected to sensual relationships and betrayals, which might also be the main theme of the song. Some more ordinary statements ("I've told the truth, I didn't come to fool you") and questions ("But you don't really care for music, do you?") seem to be addressing an ex-lover ("And even though, it all went wrong"). In the first verse, Cohen sings "The fourth, the fifth, the minor fall, the major lift" echoed in the chord sequence which goes from F to G to Am to F again (the song is in the key of C). In live nances, Cohen has often sung a completely different set of verses, which verged more on the relational/sexual ("Yeah but I remember, yeah when I moved in you, and the holy dove, she was moving

too, yes every single breath that we drew was Hallelujah" as sung on Leonard Cohen *Live in Concert*, 1994). In the latest version, available on the *Live in London* (2009) album, Cohen mixes the first two verses of the studio album with verses from the 1994 version, considerably extending the length of the song to 7'20"). In concerts, he usually mentions the place where he is performing in the sentence "I didn't come here in … just to fool you.".

The first version of the song is stripped down to a few tracks of synthesizers and drums, while Cohen's voice is joined by a female choir in the chorus. The song is in twelve-eight. Part of the success of the song is due to the plurality of interpretations which the lyrics open up with, and to their resolving in a nearly religious hymn-like chorus. The word "hallelujah" is sung over a C/Am alternate change, which keeps it suspended until the final resolution to the chord of G (with the voice closing on the tonic).

IV. Reception

The song seems to be an interesting example of the way certain logics of appropriations and constructions of meaning work within popular culture. In addition, the combination of sexual and religious images makes the song very elusive in terms of meanings, and therefore also makes it adaptable to a variety of contextual interpretations and uses.

The first artist to cover it was John Cale in 1991 on the *I'm Your Fan Leonard Cohen* tribute album and later on a live album, followed by Jeff Buckley, whose version was included in the album *Grace* (1994). Buckley's version, partly inspired by Cale, became the canon for a series of subsequent performers. Lately, participants in TV pop music contests have adopted the song: Alexandra Burke for her debut album *Overcome* (2009) and Susan Boyle recorded it for her *The Gift* (2010). The film *Shrek* sees the protagonist singing the song (as performed by Rufus Wainwright in the soundtrack CD and by John Cale in the film itself). Fans have variously responded to the sudden proliferation of cover versions and discourses surrounding the purported authenticity of them have arisen on various social media.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals, Guitar: Leonard Cohen
Songwriting: Leonard Cohen
Producer: John Lissauer
Recorded: 1984
Length: 4:34 (Album version/Single edit)
7:19 (MusicVideo)

Recordings

- Leonard Cohen. “Hallelujah”, *Hallelujah*, 1984, CBS, A-4918, Europe (7″/Single).
- Leonard Cohen. “Hallelujah”, *Various Positions*, 1984, Columbia, 465569 2, UK/Europe/US (CD/Album).
- Leonard Cohen. “Hallelujah”, *Cohen Live – Leonard Cohen In Concert*, 1994, Columbia, Col 477171 2, UK/Europe (CD/Album).
- Leonard Cohen. “Hallelujah”, *Live In London*, 2009, Columbia, 88697405022, Europe (2xCD/Album).

References

- Ratcliff, Maurice: *The Complete Guide to the Music of Leonard Cohen*. London: Omnibus 1999.

Links

- Artist homepage: http://www.leonardcohen.com/ [07.11.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Hallelujah (Leonard Cohen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/hallelujah, 02/2010 [revised 10/2013].

Print

Ray Charles **1955**

Hard Times (No One Knows Better Than I)

HARD TIMES, von Ray Charles 1955 aufgenommen, macht den Übergang vom Rhythm & Blues zur Soul Music im Brennglas eines einzigen Songs hörbar. Stellt sich der Song im ersten Teil als Bluessong im Stil des R&B-Sängers Charles Brown dar, ist der zweite Teil mit seinen Seufzern, Rufen und ekstatischen Schreien als ein Sprung in die vokale Expressivität des Soul zu werten, in dem sich weltliche und geistliche Traditionen der Black Music vermengen. Während der Song von der Plattenfirma Atlantic Records zunächst nicht als Hit-Kandidat eingeschätzt und daher erst sechs Jahre nach seiner Aufnahme überhaupt veröffentlicht wurde, gilt er heute als wichtiger Schritt in der künstlerischen Entwicklung von Charles und damit auch der afroamerikanischen Popular Music der USA in den 1950er Jahren.

I. Entstehungsgeschichte

Ray Charles und seine Band nahmen am 23. April 1955 im Atlantic-Studio in Miami, Florida vier Songs auf, neben “This Little Girl Of Mine” und einem Instrumentalstück (“A Bit of Soul”) auch die beiden Rhythm & Blues-Balladen “A Fool for You” und HARD TIMES. Ein Jahr zuvor hatten Charles und Atlantic-Produzent Jerry Wexler mit “I’ve Got a Woman” (1954) erstmals die Verbindung einer Gospel-Melodie mit weltlichem Text gewagt. Bei “This Little Girl Of Mine”, einer Version des Gospelsongs “This Little Light Of Mine” mit neuem Text, wiederholten sie dieses Prinzip. Mit HARD TIMES ging Charles den umgekehrten Weg und verband einen typischen R&B-Balladentext mit dem gesanglichen Ausdrucksrepertoire der Gospel Music. Als Vorlage diente ihm der von Wexler und Atlantic-Songwriter Mike Stoller geschriebene und 1951 von R&B-Sänger Charles Brown aufgenommene Song “Hard Times”, mit dem Ray Charles Version trotz neuem Text und anderer Melodie einige Ähnlichkeiten aufweist. Neben Charles sind sechs Atlantic-Musiker an der Aufnahme beteiligt, fünf Bläser (2 Trp, 3 Sax), der Bassist Roosevelt Sheffield und William Peebles an den Drums. Wie üblich, sang Charles und spielte gleichzeitig selbst Klavier. Jerry Wexler und Atlantic-Chef Ahmet Ertegün misstrauten jedoch der Hitfähigkeit der düsteren Aufnahme. Erst in einer vier Jahre später entstandenen Version, die Ray Charles für das Album *Fathead* gemeinsam mit den Jazzmusikern David ‚Fathead‘ Newman, Marcus Belgrave, Bennie Crawford und Edgar Willis einspielte, wurde HARD TIMES erstmals veröffentlicht. Kurz bevor Charles 1962 bei ABC unterschrieb, brachte Atlantic schließlich auch die Erstaufnahme von HARD TIMES als Single (1961) und noch im selben Jahr auch auf dem Compilations-Album *The Genius Sings The Blues* auf den Markt.

II. Kontext

, ‚s als die Rock’n’Roll-Stars mit ihren jugendlich überdrehten Images, entwickelte Ray Charles Mitte

der 1950er Jahre die Starpersona einer etablierten, alles überragenden Künstlerpersönlichkeit, gipfelnd in dem Albumtitel *Genius of Ray Charles* (1959). Zeitgenössische Spitznamen wie 'Brother Ray', 'The Reverend' und 'The High Priest' (Greenfield 2011:74) unterstreichen den Rang des als Kind erblindeten Sängers, Pianisten und Songwriters für sein Publikum. Dabei kam Charles zugute, dass er sich in der Zusammenarbeit mit seiner Produktionsfirma Atlantic Records weitreichende künstlerische Freiheiten errang. Auch deswegen gingen von ihm in seiner musikalisch innovativsten Karrierephase ca. 1952-1960 entscheidende Anstöße für die Entwicklung des Soul aus. Charles und sein Produzent Jerry Wexler verbanden Gospelmelodien nicht als erste, aber konkurrenzlos erfolgreich mit weltlichen Texten, rhythmisch treibendem Rhythm & Blues und einer am Jazz orientierten Besetzung. Sie drehten sich nicht mehr um die Liebe zu Gott, wie ihre Vorlagen, sondern um begehrenswerte Frauen und erotische Fantasien, über die Charles mit einer Ekstase sang, die man sonst nur aus der Gospel Music kannte. Charles war selbst nie professioneller Gospelsänger, ist aber mit der Praxis des afroamerikanischen Prediger- und Gemeindegesangs aufgewachsen. Neben seinen R&B-Idolen Nat King Cole und Charles Brown verehrte er auch Hard Gospel-Sänger wie Alex Bradford, Archie Brownlee oder Jess Whitaker, den Leadsänger der Pilgrim Travelers (Boyer 2000: 193, Heilbut 1975: 47, 83-84).

III. Analyse

HARD TIMES besteht aus vier Strophen mit jeweils anschließendem Refrain (A^1B^1-A^2B^2-A^3B^3-A^4B^4). Allerdings unterschlägt der Aufbau die entscheidende Pointe des Songs: Zwar verändern sich beide Formteile äußerlich kaum – alle Strophen und alle Refrain bringen jeweils zwei Textzeilen, die sich auf gleichbleibend vier Takte verteilen, und halten sich ohne größere Abweichungen an die zu Beginn etablierte Akkordfolge. Dennoch wird man HARD TIMES kaum anders hören können, als von Entwicklung und einer markanten, an Gospel-Ekstase erinnernden Intensitätssteigerung bestimmt. Sie ist bis zur Mitte des Songs kaum zu ahnen, nimmt dann aber vor allem in der Singweise extreme Formen an, bis hin zu mehreren Ausbrüchen und Schreien.

Der Song beginnt mit einem ohne Puls gespielten, arpeggierten $B_b^{\#5}$-Akkord im Klavier, der sich in der Folge als V. Stufe der Grundtonart (E_b-Dur) erweist – charakteristisch für die Strophe ist der Weg über eine Zwischendominante zur Mollparallele (Cm), von der aus es zu einer chromatischen Abwärtsbewegung kommt, bis die V. Stufe erreicht ist, die wieder zurück zur Grundtonart führt. Auch im Refrain spielen chromatische Verbindungen (zunächst aufwärts von A^7 zu $A_{dim.,}$ dann abwärts, etwas versteckt in der VI-V-I-Verbindung am Schluss) eine prägende Rolle.

Wie in der Vorlage von Charles Brown, liegt das Tempo bei etwa 60bpm. Trotz eklatanter Unterschiede in der technischen Aufnahmequalität, hört man im ersten Teil auch sonst viele vokalstilistische Gemeinsamkeiten (Bielefeldt 2015). Charles' Stimme klingt vergleichbar mikrofonnah wie die von Brown und der Gesang ist in beiden Versionen von einer zurückhaltenden Singweise mit weichen, von unten angeschliffenen Tonanfängen und einem warmen, heiseren Stimmklang geprägt. Die entspannt anmutenden Melismen, die beide mehr verschlucken als singen, sind sich ausgesprochen ähnlich. Im Unterschied zur Vorlage, die diesem Vokalstil auch im weiteren Verlauf treu bleibt, hebt Charles aber der

dritten Strophe Lautstärke und Rauheit gospel-typisch stark an (ab 1:43). Unterstützt durch den Einsatz der Bläser-Akkorde, reichen die vokalen Mittel jetzt von einer murmelnden Singweise mit kaum mehr als angedeuteten Tönen über ein stark behauchtes Falsett (2:06; 2:39), extrem raue Stimmklänge (1:54), gekreischte Rufe (u. a. 2:07; 2:26), virtuose Ornamente (u. a. 2:09–2:11; 2:17–2:20) bis hin zu wegbrechenden Tönen mit plötzlichem Registerwechsel ins Falsett. Den ersten Refrain kennzeichnet noch eine gleichbleibende, zurückhaltende Dynamik sowie mehrere kurze Spannungsbögen, die ab dem dritten Einsatz jeweils resignativ mit einem Abwärts-Glissando beschlossen werden. Der letzte Refrain (1:58-2:14) besteht dagegen aus nur noch anderthalb Phrasen mit dem entscheidenden Aufschwung zum Spitzenton c2, von dem aus die Melodie über melismatische Figuren schließlich wieder herunter zum Grundton absteigt (und darunter). Jetzt ist auch die Dynamik extrem gesteigert und die Lage um eine Oktave nach oben versetzt. Vor allem aber sind die gesanglichen Mittel stark erweitert (behauchtes Falsett mit starkem Vibrato bei “hard”, langer, gepresster Schrei bei “yeah”, längere und komplexere Ornamente, plötzlich brechender Stimmklang beim ersten “hard”). Gegen Schluss hin findet sich auch ein Hiccup, also ein plötzlicher Registerwechsel am Ende des Tons mit nachfolgendem, durch ein schnelles Aufwärtsglissando überbrückten Sprung (2:23). Gemeinsamkeiten aller Refrains liegen in den angeschliffenen am Phrasenbeginn sowie in der Offbeat-Phrasierung, die schwere Taktzeiten vermeidet. Beide enthalten außerdem textliche Einschübe im Sinne einer Bekräftigung und Verstärkung (“oh yeah”, “Lord”, “you know”).

IV. Rezeption

Die Ausbildung einer persönlichen, unverwechselbaren Stimme um das Jahr 1955 spielt eine Schlüsselrolle in den Äußerungen von Ray Charles selbst und auch der biographischen Literatur (Charles and Ritz 2004, Lydon 2004). Wenn Charles, wie viele Rhythm & Blues-Sänger seines Alters, im Rahmen der weltweiten Begeisterung für Elvis Presley, Bill Haley und ihre afroamerikanischen Kollegen Mitte der 1950er Jahre gelegentlich zum Rock’n’Roll gerechnet wurde (Schwartz 2008: 38), widersprach das seinem Selbstverständnis. Für ihn war entscheidend, dass sein Publikum die Hinwendung zur Gospel Music nicht nur als stilistische Entwicklung erlebte, mit der er sich vom Bluesgesang seiner Vorbilder Charles Brown und Nat King Cole emanzipierte, sondern als Entwicklung einer Stimme, die durchlässig war für den Ausdruck kollektiver afroamerikanischer Erfahrung, “to make his personal history live and breathe through his music, making it available to other blacks as a commentary on their own experiences and as a dramatization of their deepest feelings” (Ward 1998: 185). Zu hören ist diese eigene und zugleich exemplarische, afroamerikanische Erfahrung transportierende Stimme in dieser Klarheit erstmals in HARD TIMES. Da allerdings Wexler und Ertegün “A Fool for You” für den aussichtsreichsten der am 23.04.1955 produzierten Songs, und laut Charles-Biograf Michael Lydon (2004: 121) überhaupt für seine beste je bei Atlantic Records produzierte Platte hielten, blieb HARD TIMES vier Jahre im Atlantic-Archiv liegen. Der kommerzielle Erfolg gab den beiden Recht, “A Fool for You”, mit “This Little Girl of Mine” auf der B-Seite, erreicht im Juni 1955 Platz 2 in den Rhythm & Blues-Charts, einen Platz hinter “Ain’t That a Shame” von Rock’n’Roll-Star Fats Domino, dem überragenden Rhythm & Blues-Hit des Jahres. Heute ist HARD TIMES ein im Netz gerne und viel von Amateuren performter Klassiker, von dem es nur wenige sionelle Cover-Versionen gibt, darunter eine nahezu Note-für-Note an Charles‘ Version orientierte Fassung von Eric Clapton. Das bereits 1961 aufgenommene “Hard Times” der jungen Aretha Franklin

enthält nur einen kurzen vokalen Schluss-Refrain und wird weitgehend von Franklin am Klavier (plus Band) bestritten. Diese Aufnahme fand ihrerseits erst Jahrzehnte später den Weg in die Öffentlichkeit.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals, Piano: Ray Charles
Trumpet: Joe Bridgewater, Riley Webb
Alt- und Baritonsaxophon: David Newman
Tenorsaxophon: Don Wilkerson
Bass: Roosevelt Sheffield
Drums: William Peebles.
Music/ Writer/ Songwriting: Ray Charles
Producer: Ahmet Ertegün, Jerry Wexler
Label: Atlantic Records
Recorded: 23. April 1955
Published: 1961
Length: 2:55

Recordings

- Ray Charles. “Hard Times (No One Knows Better Than I)”. On: *The Genius Sings The Blues*, 1961, Atlantic 8052, USA. LP, Mono.
- Ray Charles. “Hard Times (No One Knows Better Than I / I Wonder Who”, 1961, Atlantic 45-2118, USA, 7” Single.
- Ray Charles. “Hard Times (No One Knows Better Than I)”. On: *The Ray Charles Story Volume 3*, 1962, Atlantic 8083, USA.
- Ray Charles. “A Fool For You / This Little Girl Of Mine”. 1955, Atlantic 1063, USA, 7” Single.
- Ray Charles. “A Bit Of Soul”. 1955, Atlantic 45-2094, USA, 7” Single.
- Fats Domino. “Ain’t That A Shame”. 1955, Imperial X5348, USA, 7” Single.

Covers

- Ray Charles, David Newman. “Hard Times”. On: *Fathead*, 1959, Atlantic 1304, USA, LP.
- Aretha Franklin. “Hard Times”. On: *The Queen In Waiting – The Columbia Years 1960-1965*, Columbia C2K 85696, 2002 (rec. 1961).
- The Anita Kerr Singers. “Hard Times (No One Knows Better Than I)”. On: *‘The Genius’ In Harmony*, 1962, RCA Victor LPM-2581, USA, LP.

- Billy Fury. “Hard Times”. On: *Billy*, 1963, Decca LK 4533, UK, LP.
- Eric Clapton. “Hard Times”. On: *Journeyman*, 1989, Reprise Records 9 26074-2, USA, CD.

References

- Bielefeldt, Christian: ‘Bring It On Home to Me’. Anfänge des Soulgesangs. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 371-424.
- Charles, Ray/David Ritz: *Brother Ray. Ray Charles’ Own Story.* Philadelphia 2004.
- Lydon, Michael: *Ray Charles. Man and Music.* Updated Commemorative Edition. New York 2004.
- Ripani, Richard J.: *The New Blues Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999.* Jackson, MS, 2006.
- Schwartz, Andi: ‘Ray Charles’. In: *Icons Of Rock.* Ed. By Scott Schindler and Andy Schwartz. Westport 2008, 27-54.
- Ward, Brian: *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. Berkeley 1998.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Print

Michael Jackson **1991**

Heal the World

Michael Jacksons Popballade HEAL THE WORLD erschien am 22. November 1992 als fünfte Singleauskopplung des Albums *Dangerous* (1991). Der Song ist ein von Pathos durchdrungener Aufruf, die Welt zu einem besseren Ort zu machen.

I. Entstehungsgeschichte

Nach den Alben *Off the Wall* (1980), *Thriller* (1982) und *Bad* (1987) arbeitete Jackson 1991 an seinem neuen Album *Dangerous*. Wegen der im Vergleich zu *Thriller* und *Off the Wall* schlechten Verkaufszahlen des Albums *Bad* und der massiven künstlerischen Eingriffe seines früheren Produzenten Quincy Jones wurde dieser nicht mehr in die Produktion von *Dangerous* eingebunden.

Für das neue Album holte sich Jackson Teddy Riley als Produzenten ins Boot und schloss einen Vertrag bei Sony Music ab, da sein vorheriges Label Epic von Sony Music aufgekauft worden war. Riley soll jedoch nach eigenen Angaben nur ergänzend in die Produktion von HEAL THE WORLD miteingebunden worden sein: “I didn’t produce it though, all I did to that song was complement it. Heal the World had a lot more instrumentation on it before I got to it.” (Alias “Future Music” in www.musicradar.com).

Im Vergleich zu anderen Songs auf *Dangerous* (etwa “Remember the Time” oder “Black or White”), bei denen Riley unter anderem die Synthesizer- und Vokalarrangements anfertigte, legte Jackson mit HEAL THE WORLD einen nahezu fertiggestellten Song vor. Riley versuchte nur noch die Instrumentierung etwas lichter zu gestalten.

Den Text zu dem Song schrieb Jackson und arrangierte auch teilweise die Musik selbst. Der Song wurde in verschiedenen Fassungen veröffentlicht. Die Version auf *Dangerous* umfasst 6:25 Minuten. Bei der ausgekoppelten Singlefassung, die ein Jahr nach *Dangerous* veröffentlicht wurde, fehlt das Spoken Word-Intro.

Zum Song wurde ein Musikvideo unter der Regie von Joe Pytka produziert. Dies ist, zusammen mit “Cry”, “History” und “Man in the Mirror“, eines der wenigen Videos, in denen Jackson selbst nicht zu sehen ist.

II. Kontext

Das Musikvideo zeigt Kinder und Soldaten unter anderem aus Burundi, einem ostafrikanischen Staat, in dem es in den frühen 1990er Jahren zu einer Reihe von Machtverschiebungen und politischen Unruhen kam, durch die vor allem die Bevölkerung in Mitleidenschaft gezogen wurde. Im Zuge des medialen und erziellen Erfolgs von Benefiz-Projekten wie Band Aid oder Live Aid gab es seit Mitte der 1980er Jahre einen musikalischen Markt für Songs, die humanitäre und politische Krisen thematisierten und –

freilich ohne selbst einen ausbuchstabierten politischen Standpunkt einzunehmen – zu Anteilnahme und Hilfsbereitschaft, meist im Sinne eines Wohltätigkeitsgedankens, aufriefen. 1985 schrieb und produzierte Jackson zusammen mit Lionel Richie den Song "We Are the World" für das karitative Musikprojekt USA for Africa, welches nach dem Vorbild von Band Aid (siehe "Do They Know It's Christmas?") gegründet wurde. "We Are the World" transportiert eine ähnliche Botschaft wie HEAL THE WORLD. Hier wird das Problem von vernachlässigten und hungernden Kindern als globales Problem gezeigt, das nur durch globalen Zusammenhalt gelöst werden könne. Beide Songs stehen in Zusammenhang mit Jacksons wohltätigem Engagement für notleidende und erkrankte Kinder. Der Erlös der Plattenverkäufe von "We Are the World" wurde der hungernden Bevölkerung von Äthiopien gespendet.

III. Analyse

HEAL THE WORLD ist eine Popballade mit einer Dauer von 6:25 Minuten. Der Schwerpunkt liegt klar auf dem Textinhalt des Songs, der durch das langsame Tempo von 80 BPM und der Synthesizer-Streicher-lastigen Instrumentation eine getragene, ruhige, etwas melancholische Stimmung vermittelt, in der sich Jacksons Gesang und die durch ihn transportierte Botschaft entfalten können.

Dem Song liegt ein gleichbleibender Beat zugrunde, der jedoch nicht, wie in vielen anderen Songs von Jackson ("Billie Jean", "Beat It" etc.), auf einer rhythmisch signifikanten Bassline beruht, sondern durch Klavier und Synthesizer einen eher harmonischen Duktus hat. Der E-Bass, verdoppelt durch einen Synthesizer, spielt Haltetöne. Eine wesentliche Komponente der Instrumentation ist der Einsatz von Chor und Orchester, die zur Verdichtung der klanglichen Textur beitragen. Die Grundtonart des Songs ist A-Dur.

Formal lässt sich HEAL THE WORLD wie folgt gliedern: Intro, Verse, Chorus, Verse, Chorus, Bridge, Verse, Chorus, Chorus (Ganzton höher), Chorus (zwei Ganztöne höher), Outro. Das Intro besteht bereits aus mehreren Teilen: Der Song beginnt mit einem instrumentalen Teil, geprägt durch Synthesizer-Klänge, der wegen seiner Klangfläche kontrastierend zu dem späteren Grund-Beat steht, jedoch bereits kurz die Melodie des Songs erahnen lässt. Daraufhin setzt die Musik aus und es folgt ein Spoken Word-Teil. Eine Kinderstimme verkündet die Botschaft der Lyrics. Erst danach setzt der Grund-Beat ein.

Der Verse ist geprägt durch die aufsteigende Akkordfolge I, ii7, iii7, IV und die synkopierte Gesangsmelodie. Die zweite Hälfte des Verses, die zum Refrain hinführt, wird überraschend durch einen Mollseptakkord der 2. Stufe eingeleitet und durchbricht somit die vorhergegangene Progression. In Kombination mit einsetzenden E-Piano-Sounds hebt sich der zweite Teil deutlich vom ersten ab und könnte auch als Pre-Chorus gedeutet werden.

Der darauffolgende Chorus wird klanglich durch Streichersounds und den Backgroundgesang, den Jackson selbst eingesungen hat, verdichtet. Es entsteht eine wärmere Stimmung. Auch harmonisch variiert der Chorus im Vergleich zum Verse. Vor allem der Einsatz des vi7-Akkordes in der Mitte der Phrase wird instrumental hervorgehoben (eine abfallende Synthesizer-Streicher-Melodie und der daraufhin einsetzende Streichersatz heben diesen Akkord besonders heraus). Diese Stelle bildet einen [illegible]punkt im Chorus, an dem auch durch die klangliche Gestaltung die zentrale Botschaft "There are [illegible]e dying" fokussiert wird.

Nach dem zweiten Chorus folgt die Bridge, die wiederum harmonisch und klanglich einige Änderungen mit sich bringt und auch gesanglich einen neuen Höhepunkt darstellt. Jackson singt davon, dass die Welt eines Tages wieder in neuem Glanz erstrahlen wird. Die Bridge beginnt mit einem VII-Akkord und ein Chor setzt ein. Nach der Bridge beruhigt sich der Song wieder und führt in den letzten Verse.

Eine in der Popmusik übliche Technik, den Chorus am Ende zu transponieren, kommt hier sogar zweimal zum Einsatz. Der vorletzte Chorus wird, anstatt in A-Dur, in H-Dur, beim letzten Mal in C#-Dur gespielt. Jackson verwendet den obligatorischen Ganztonschritt nach oben zweimal direkt hintereinander, womit es ihm am Ende des Songs gelingt, gleichermaßen emotional wie klanglich eine Steigerung zu erzielen. Es kommt erneut ein Chor zum Einsatz, dieses Mal singt dieser jedoch die Hauptmelodie und Jackson fungiert durch improvisiert wirkende Gegenmelodien nunmehr als 'Nachsänger'. Die Textstelle "Make it a better place, for you and for me" wird als Überbrückung zum Outro mehrmals wiederholt. Die Intensität der Musik und des Chors lassen hier immer mehr nach.

Im Outro wird die Hauptstimme wieder präsent und singt "Heal the world we live in, save it for our children". Diese Melodie wird danach von einer Kinderstimme übernommen. HEAL THE WORLD beginnt und schließt also mit einer Kinderstimme.

Da Jacksons Stimme sehr nah aufgenommen wurde, wirkt sie während des ganzen Songs ruhig und intim. Der schlichte musikalische Gestus des gesamten Songs hilft bei der Fokussierung auf den Text, welcher eine simple Botschaft trägt: Kinder seien unsere Zukunft und die Menschheit möge alles Menschenmögliche tun, um Kindern in Not zu helfen.

IV. Rezeption

Während der Song es 1992 in den US Billboard Hot 100 auf Platz 27 schaffte, erreichte er im Vereinigten Königreich den 2. Platz der Single-Charts, in Deutschland Platz 3 und in Österreich Platz 4.

1992 gründete Jackson die Heal the World Foundation, mit der er die Lebensbedingungen notleidender Kinder verbessern wollte. Des Weiteren ging er ins Guinness-Buch der Rekorde als der Popstar ein, welcher finanziell die meisten Wohltätigkeitsorganisationen unterstützte.

Im Juni 1992 startete er seine *Dangerous World-Tour*, welche bis November 1993 dauerte. Im Februar 1993 trat er mit dem Song HEAL THE WORLD beim 27. Super Bowl auf. Sowohl während der Tour als auch beim Super Bowl inszenierte Jackson den Song so, dass der Inhalt visuell verstärkt wurde. Er stand zusammen mit unzähligen Kindern, die auch als Chor fungierten, und einer riesigen Weltkugel auf der Bühne.

ELISA BREIT und ROLAND MAIR-GRUBER

Credits

Solo and background vocals: Michael Jackson
Ending solo vocals: Christa Larson
Choir: John Bahler Singers
Keyboards: David Paich, Brad Buxer
Synthesizers: Michael Boddicker, David Paich, Steve Porcaro
Drums: Jeff Porcaro
Percussion: Bryan Loren
Vocal arrangement: Michael Jackson, John Bahler
Orchestra arrangement: Marty Paich
Choir arrangement: John Bahler
Rhythm arrangement: Michael Jackson
Co-producer: Bruce Swedien
Mastered by: Bernie Grundman
Producer: Teddy Riley
Producer, songwriting, executive producer: Michael Jackson
Label: Epic
Recorded: June 1990 – October 1991
Published: 26 November 1991
Length: 6:24

Recordings

- Michael Jackson. “Heal the World”. On: *Dangerous*, 1991, Epic, EK 48900, UK, Europe and US (CD/ Album).
- Michael Jackson. *Heal the World*, 1992, Epic, 658488 2, Europe (CD/Maxi-Single).
- Michael Jackson. “Heal the World”. On: *History – Past, Present and Future – Book I*, 1995, Epic/MJJ Productions, E2K 59000, US (2xCD/Compilation).
- Michael Jackson. “Heal the World”. On: *The Ultimate Collection*, 2004, Epic, US (4xCD/ Compilation + DVD-V).
- Michael Jackson. “Heal the World”. On: *The Essential Michael Jackson*, 2005, Epic/Legacy / MJJ Productions, 520422 2, Europe (2xCD/Compilation).

Covers

- Leif Bloms. “Heal the World”. On: *Dej ska jag älska all min tid*, 1993, Frituna, CD93-1276, Sweden (CD/Album).
- Wayne Wonder. “Heal Massa Good World”. On: *Don’t Have to*, 1997, Penthouse Records PHCD2007, 3 (CD/Album).
- Misia. “Heal the World”. On: *Misia no Mori: Forest Covers*, 2011, Ariola, BVCL-292, Japan (CD/

Album).
- Connie Talbot. “Heal the World”. On: *Beautiful World*, 2012, Evosound, EVSA245HQ, Hong Kong (CD/Album).

References

- Alias “Future Music”: Michael Jackson: Recording Dangerous with Teddy Riley. In: musicradar (dated 3 July 2009). URL: http://www.musicradar.com/news/guitars/michael-jackson-recording-dangerous-with-teddy-riley-211776 [22.01.2016].
- Grant, Adrian: *Michael Jackson. Die komplette Chronik von 1958 bis heute*. Königswinter: Heel 1995.
- Taraborelli, J. Randy: *Michael Jackson. Die Biografie*. Königswinter: Heel 2009.
- Heatley, Michael: *Michael Jackson. Die Legende*. Höfen: Hannibal-Verlag 2009.

Links

- https://en.wikipedia.org/wiki/Heal_the_World [19.01.2016].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Heal_the_World_Foundation [19.01.2016].
- https://de.wikipedia.org/wiki/Michael_Jackson#1990er-Jahre [19.01.2016].
- http://www.discogs.com/Michael-Jackson-Heal-The-World/release/910235 [19.01.2016].

About the Authors

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Elisa Breit

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Roland Mair-Gruber

Citation

Elisa Breit and Roland Mair-Gruber: “Heal the World (Michael Jackson)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, /songs/healtheworld, 03/2017.

Print

Skunk Anansie **1996**

Hedonism (Just Because You Feel Good)

HEDONISM ist eine Herzschmerz-Hymne aus der Mitte der 1990er-Jahre, die ebenso Ohrwurmpotenzial wie inhaltlichen Tiefgang und musikalischen Anspruch vorzuweisen hat.

I. Entstehungsgeschichte

Laut Schmidt-Joos/Kampmann hat die britische Crossover-Band Skunk Anansie "bewiesen, dass für politisch engagierten Rock Kommerzerfolg auch in der Spaßgesellschaft der Neunziger noch möglich war" (Schmidt-Joos/Kampmann 2008: 1623). Die aus London stammende Band um Frontfrau Deborah Anne Dyer aka Skin wurde im März 1994 zusammen mit Gitarrist Ace (Martin Ivor Kent), Bassist Cass (Richard Keith Lewis) und Schlagzeuger Robbie France gegründet. Als die Gruppe mit ihrem zweiten Studioalbum *Stoosh* (jamaik. "stinkfein") den Durchbruch schaffte, saß bereits (seit März 1995) Mark Richardson an den Drums. Der Longplayer wurde in Großbritannien 1996 unter dem Label One Little Indian veröffentlich. Er enthielt elf Titel und wurde laut Band innerhalb von nur rund neun Tagen geschrieben (vgl. Kavanagh 2000). Auf der CD befindet sich als fünfter und erfolgreichster Track die Ballade HEDONISM. Sie war als Singleauskopplung europaweit erfolgreich und sprach vor allem das Mainstream-Publikum an. Der Hit wurde von Skin und Len Arran geschrieben und wie die anderen Titel des Albums von Garth Richardson produziert und in den Great Linford Manor Recording Studios (Milton Keynes, England) aufgenommen.

II. Kontext

Ihren Bandnamen wählten die vier Musiker angelehnt an ein Fabelwesen der westafrikanischen Mythologie – "Anansi", den Spinnenmann bzw. Gott des Schabernacks – und fügten "Skunk" (engl. "Stinktier", aber auch Name einer Cannabissorte) hinzu, um ihm mehr "Biss" zu verleihen. Sie schufen damit eine treffende Bezeichnung für eine Crossover-Band, die sich eine Mischung aus Funk, Metal und sphärisch-poppigen Balladen auf die Fahne geschrieben hatte (vgl. Schmidt-Joos/Kampmann 2008: 1623).

1995 veröffentlichte die Gruppe ihr Debütalbum *Paranoid and Sunburnt* unter dem Indie-Label One Little Indian. Die vorausgegangenen Singles "Little Baby Swastika" (Promotion-Track) und "Selling Jesus" (Soundtrack zum Film Strange Days) lösten bereits Kontroversen aus. Die Band bekam nach Erscheinen des Longplayers mehr Aufmerksamkeit, die britische Presse stellte ihre Glaubwürdigkeit und die des Albums, das voller Attacken gegen das politische und militärische Establishment war, jedoch in Frage. Die [illegible]e Kraft war über die Dauer des Albums eher ermüdend und stieß in Zeiten von sozialem,

politischem und musikalischem Umschwung auf Kritik. Das zweite Album *Stoosh* war noch aggressiver, jedoch gleichzeitig prägnanter. Es enthielt ebenso raffinierte Popmelodien wie persönliche Balladen (vgl. ebd.). Neben HEDONISM wurden noch drei weitere Titel dieser CD als Singles veröffentlicht: “All I Want”, “Twisted (Everyday Hurts)” und “Brazen (Weep)”.

Im Mittelpunkt des Schaffens der “Skunkz” (so Spitzname der Band in England) stand von Anfang an die charismatische und ausdrucksstarke Stimme von Skin, ebenso wie ihre Rolle als Texterin und Komponistin. Nicht zu unterschätzen ist, dass sie in den Neunzigern noch eine der wenigen Frontfrauen im Rockbusiness war – darüber hinaus weder hellhäutig noch heterosexuell. Sie nutzte ihre Texte und ihre Musik, um zu provozieren und zu polarisieren. Ihre Songs handeln von politisch radikalen Einstellungen, Rassen- und Geschlechterdiskriminierung sowie von Wohlstandsdenken, Sexualität und der Vielfalt möglicher Lebensformen. Toleranz und Selbstverwirklichung sind für Skunk Anansie zentrale Themen und ihr politisches und soziales Engagement wurde damit belohnt, dass sie als Headliner auf dem legendären Glastonbury Festival (England), auf einem Spendenkonzert vor dem Dalai Lama sowie auf Nelson Mandelas 80. Geburtstag (Gift to the Nation-Shows) auftreten durften. Skunk Anansie gelten seit Beginn ihrer Karriere als weltweite Botschafter für die Unabhängigkeit und Würde des Individuums. Ihren Erfolg mit HEDONISM hat die Band jedoch auch zu großen Teilen der emotionalen Authentizität von Skin zu verdanken, die den Mainstream-Erfolg des Songs begünstigt haben dürfte.

III. Analyse

Die Single HEDONISM handelt von der Verarbeitung von Trennungsschmerz, den Skin aus der Ich-Perspektive in einem Monolog darlegt. In der ersten Strophe formuliert das lyrische Ich seine Betroffenheit darüber, dass die Trennung den Partner/die Partnerin scheinbar nicht so sehr verletzt habe wie es selbst. Es wirkt frustriert und enttäuscht, stellt auch vorwurfsvoll die Frage, ob es nicht bereits ersetzt worden sei. Die zweite Strophe erzählt von den schönen Erinnerungen an die Beziehung. Es wird jedoch auch die Befürchtung geäußert, dass der/die ehemalige Geliebte sich nun mit Freunden dem Drogenkonsum hingeben, seine/ihre Probleme verdrängen und sein/ihr Leben aus dem Ruder laufen würde. Der Refrain bündelt diese Reflexionen in der Darstellung von Skins Zerrissenheit zwischen Trauer und Wut. Die belastende Ungewissheit und Wehmütigkeit werden am Ende des Songs durch Wiederholungen aus der ersten Strophe betont.

Die im Songtext formulierten Fragen wirken fordernd und symbolisieren den Versuch, die eigenen Emotionen zu verbalisieren und schließlich zu überwinden. Damit wird die Botschaft vermittelt, dass die Akzeptanz der negativen Gefühle, aber auch der schönen Erinnerungen ein wichtiger Teil des Heilungsprozesses ist und der Hörer nicht der einzige ist, der diese Phase durchleben muss.

Im Hinblick auf den Titel steht die allzu starke Überbewertung von Genuss und Oberflächlichkeit in der Kritik. Der Hedonismus steht für die Gefahr, sich von sich selbst und seinen zwischenmenschlichen Beziehungen zu entfernen, anstatt ein erfülltes, glückliches Leben anzustreben. Das Lied ist also gleichermaßen als eine Warnung vor Realitätsverlust und als Aufruf zu verstehen, sich mit den schlechten

seines Lebens auseinanderzusetzen, anstatt sie zu leugnen.

Der in f-Moll stehende Song hat eine Spieldauer von 03:27 Minuten und ein langsames, balladeskes Tempo von 80 bpm. Das Stück beginnt mit einem kurzen viertaktigen Intro, welches von der Gitarre mit einem unverzerrten Sound gespielt wird und ein zweitaktiges Riff auf Grundlage der Tonika (f-Moll, mit den Alterationstönen 7, 9 und 11) und der VII. Stufe (Es-Dur, mit besonderer Betonung des Terztones g als Basston) einführt. Beide Akkorde greifen durch die hinzugefügten Töne sehr gut ineinander. Dieser Gitarren-Part bildet im weiteren Verlauf im Zusammenspiel mit dem Basslauf die harmonische und rhythmische Grundlage. Auffällig sind zudem der weiche, verklärt wirkende Sound der Gitarre (Delay) und – damit korrespondierend – ihre eher hohe Lage.

Die achttaktige erste Strophe (A-Teil) beginnt auftaktig in der Vokalmelodie. Bass und Drums setzen auf den ersten Schlag des ersten Taktes ein, wobei die Gitarre das Riff des Intros wiederholt. Der markante zweitaktige Basslauf vervollständigt die Harmonik durch die tieferen Frequenzen und ist essenziell für den Groove des Stücks. Kennzeichnend für die zweitaktige Spielfigur sind der Sechzehntel-Aufgang, der beide Takte verbindet, sowie die im Timing vorgezogenen Noten, die durch vorangehende Sechzehntel-Pausen betont werden. Währenddessen sorgt der Backbeat des Schlagzeugs eher für eine Beständigkeit und klare Führung der beiden Saiteninstrumente: gleichmäßige Hi-Hat-Achtel, kombiniert mit Bassdrum-Schlägen auf die Zählzeiten 1, 3 und 3+. Akzente werden durch die Lowtom bzw. die Snare auf die zweite bzw. vierte Zählzeit gelegt. Die Strophe endet schließlich mit einer längeren Pause (Stimme, Schlagzeug) bzw. einem ausklingenden Ton (Bass); nur ein Wechsel-Picking der Gitarre leitet über zu dem ersten Refrain, welcher wiederum mit einem Auftakt des Gesangs beginnt.

Der Refrain (B-Teil) gewinnt an Intensität und Dichte durch mehrere Gitarrenspuren (z. B. zusätzlich rhythmische Akkorde einer Akustik-Gitarre) und einen verzerrten Sound. Schlagzeug und Bass spielen wieder sehr nah zusammen und orientieren sich dabei rhythmisch an der Strophe. Die Drums wechseln lediglich von der Hi-Hat auf Crash- und Ride-Becken und von der Lowtom auf die Snare, um einen intensiveren und direkteren Sound zu erzeugen. Der Basslauf enthält nun keinen Sechzehntel-Übergang mehr, sondern setzt bewusst eine Pause und räumt damit den Akkorden der Gitarre einen größeren Wirkungsraum ein. Betonungen im Gesang werden durch Dopplungen und Zweitstimmen von Skin gesetzt. Zudem wird neben der Bruststimme auch eine gewisse Verletzlichkeit durch den Einsatz der Kopfstimme vermittelt. Harmonisch beginnt der Refrain auf der Dominant-Parallele (Eb), führt weiter über die Subdominante (Bb) als Zwischenakkord zurück zur Tonika (Fm) und schließt mit einer Mediante (Ab). Durch punktuelle Sus2-Modifikationen gewinnt der Refrain an harmonischer Dichte und wirkt druckvoller. Es wiederholen sich anschließend Strophe und Refrain, nur der Gesang in der zweiten Strophe variiert vermehrt in der Tonhöhe und erzeugt eine größere Intensität.

Die dynamischen Unterschiede zwischen den Formteilen werden vor allem durch die unterschiedlichen Sounds der Gitarre deutlich. Durch ein Drum-Fill wird schließlich ein Gitarren-Solo eingeleitet, welches ebenfalls mehrere Gitarrenspuren mit unterschiedlichen Effekten sowie zusätzlich einen Schellenkranz enthält und für den vorläufigen Höhepunkt des Stückes sorgt. Dieser Teil ist harmonisch von einem Wechsel zwischen g-Moll und F-Dur bestimmt. Die aufgebaute Spannung entlädt sich anschließend in zwei Durchgängen des Refrains, die durch gesangliche Abweichungen gekennzeichnet sind und in einem ruhigen Schluss enden. Zudem ist eine Steigerung im dritten Refrain zu verzeichnen, da nun ein Ganzton gespielt wird; bis zum Schluss weist der Song das tonale Zentrum F-Dur auf. Die im Intro geöffnete Klammer wird abschließend durch eine Wiederholung des Gitarren-Riffs und von Textstellen aus der

ersten Strophe geschlossen; dieses Outro dauert acht Takte. HEDONISM endet mit einem Ritardando und dem Ausklingen der Gitarre.
Im Song stehen der Gesang und sein intimer Ausdruck im Mittelpunkt. Das Klanggefüge ist insgesamt sehr differenziert, vor allem durch die Klangeinstellungen und den melodischen Gehalt der Saiteninstrumente. Das Ineinandergreifen der einzelnen Instrumente ist ausgefeilt und trägt zu dem Fluss und dem Eindruck der Abgeschlossenheit des Liedes bei.

Das zum Song veröffentlichte Musikvideo mit einer Länge von 03:35 Minuten wurde unter der Leitung des Regisseurs Thomas Krygier produziert. Auf YouTube hat es über sieben Millionen Views und mehr als 27.000 Likes (Stand: 18.05.2018). Bei der technischen Umsetzung ist ein Effekt verwendet worden, der die Gesichter und Körper der gezeigten Schauspieler bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Hiervon ist allerdings nicht die Band betroffen, die gemeinsam mit ihren Instrumenten in der Wohnung gezeigt wird, in der das Video spielt. Skin steht im Fokus und singt, während Tränen ihre Wange hinunterfließen. Die Wohnung ist kahl, in grau und weiß eingerichtet und wirkt verkommen. Die Schauspieler, die sich dort aufhalten, wirken entrückt. Man sieht Brandflecken auf der Kleidung, Unterwäsche blitzt unter Röcken hervor, die Provokation durch sexuelle Anspielungen und Berührungen findet ihren Höhepunkt in einem Zungenkuss zweier Frauen. Die Bewohner sitzen alleine oder gemeinsam in der Wohnung, werden beim Lachen oder Schreien in Nahaufnahme gefilmt, und wiederholt wird in Zeitlupe rückwärts gefilmt gezeigt, wie sie sich auf Matratzen fallen lassen. Zusammen mit dem Verzerrungseffekt entsteht ein Bild von Menschen, die – ganz hedonistisch – ihr Leben ohne Verantwortung vor sich hinleben und dabei in Lust aufgehen, obwohl sie innerlich zerrissen sind.

IV. Rezeption

Skunk Anansie ist eine der erfolgreichsten britischen Rock-Bands der 1990er-Jahre. Das Album *Stoosh* war mit mehr als 665.000 Verkäufen ihr erfolgreichstes Werk und hielt sich in Deutschland 51 Wochen auf Platz elf in den Charts, in Großbritannien sogar 69 Wochen auf Platz neun. Es erhielt sechs Goldene und eine Platin-Schallplatte. Die Single HEDONISM war für 26 Wochen in Deutschland (bis Platz 12) und für sechs Wochen in Großbritannien (bis Platz 13) in den Charts.

Nach ihrem dritten Studioalbum *Post Orgasmic Chill* (1999), welches die Erfolgsgeschichte von *Stoosh* nicht fortsetzte, trennte sich die Band im Jahr 2001 einvernehmlich. Die Soloambitionen (vor allem von Cass und Skin) traten in den Vordergrund. “Lemmy” Kilmister (Gründer, Sänger und Bassist der Rockband Motörhead) äußerte sich in einem Interview mit dem Rolling Stone auf die Frage, welche Band er zuletzt gehört und wirklich bewundert habe: “Skunk and Anansie [sic], they’re wonderful. They broke up last year, unfortunately, but they did three albums that are absolutely top of the mark. A black, lesbian baldheaded singer, who is really pissed off. They were a magic band, all the instrumentalists were great, her voice was unbelievable” (Dansby 2002). Sieben Jahre später, als ihr Label eine Best-of-Platte veröffentlichen wollte, entschied sich die Band allerdings dazu, daran mitzuarbeiten und schrieb für *Smashes and Trashes* (2009) sogar drei neue Songs. Ab 2009 wurde klar, dass die Gruppe wieder zusammen Musik machen wollte und 2010 wurde das Comeback-Album Wonderlustre veröffentlicht, gefolgt von einer namigen Tour. Skunk Anansie waren wieder im Geschäft und produzierten 2012 ihr fünftes Album

Black Traffic, bevor sie 2013 ein Greatest-Hits-Akustikalbum auf den Markt brachten (*An Acoustic Skunk Anansie – Live in London*). 2016 haben Skunk Anansie ihr sechstes Studio-Album *Anarchytecture* unter dem Label Boogooyamma veröffentlicht.

LAURA RÖCK

Credits

Vocals: Deborah Anne Dyer (Skin)
Guitar: Martin Ivor Kent (Ace)
Bass: Richard Keith Lewis (Cass)
Drums and percussion: Mark Richardson
Label: One Little Indian Records LTD (under exclusive license to Virgin Schallplatten GmbH)
Publisher: Chrysalis Music Ltd.
Arrangement, music and text: Skin, Len Arran
Producer: Garth “GGGarth” Richardson
Engineers: Mr. Colson, Andrew Scarth, GGGarth Richardson
Recording: Great Linford Manor Recording Studios, Milton Keynes, England, 1996
Mixing: Joe Baressi at A&M Studios, Hollywood, California
Mixing assistant: Chad Bamford, Guido South
Mastering: Howie Weinberg at MASTERDISK, New York
Length: 03:27 Min. (Album Version), 03:28 Min. (Single Version)

Recordings

- Skunk Anansie. “Hedonism (Just Because You Feel Good)”. On: *Hedonism (Just Because You Feel Good),* 1996, One Little Indian, 181TP7CD, UK (CD/Single/CD1).
- Skunk Anansie. *Stoosh*, 1996, One Little Indian, 5016958029722, UK (CD/Album).
- Skunk Anansie. *You’ll Follow Me down*, 1999, Virgin Records Ltd., 724389633627, UK (CD/Single).
- Skunk Anansie. *Smashes and Trashes*, 2009, One Little Indian, TPLP986CD, UK (CD/Compilation/ Remastered).
- Skunk Anansie. *An Acoustic Skunk Anansie. Live in London*, 2013, 100% Records, 8034125843275, UK (CD, DVD und Digital/Album).

References

ansby, Andrew: “Motorhead Roll On. Lemmy Kilmister Talks New DVD, New Book, Old Habits”. In: Rolling Stone, 23.08.2002. URL: http://www.rollingstone.com/music/news/motorhead-roll-on-20020823

[24.03.2016].
- Kavanagh, Fergal: “Skunk Anansie Interview”. In: Internet Archive, 27.04.2014. URL: https://archive.org/details/SkunkAnansieInterview [11.02.2016].
- Locker, Theresa: “Es war die große Ära des Papierkorbs” (Interview). In: laut.de, 24.11.2009. URL: http://www.laut.de/Skunk-Anansie/Interviews/Es-war-die-grosse-Aera-des-Papierkorbs-24-11-2009-664 [10.02.2016].
- Hitparade.ch: “Interview mit Skunk Anansie”. In: hitparade.ch. URL: http://hitparade.ch/interview.asp?id=417 [10.02.2016].
- Schmidt-Joos, Siegfried/Kampmann, Wolf (Ed.): *Rock-Lexikon*. Bd. 2, 5. Auflage, Reinbek: Rowohlt 2008, 1623-1624.

Links

- Band-Homepage: http://www.skunkanansie.net/ [22.01.2016]
- Charts Germany: https://www.offiziellecharts.de/suche?artistId=Skunk+Anansie [10.02.2016].

Chartplatzierungen UK:

- http://www.officialcharts.com/artist/31358/skunk-anansie/ [10.02.2016].
- Discography: https://www.discogs.com/de/artist/11394-Skunk-Anansie [10.02.2016].
- Facebook: https://www.facebook.com/OfficialSkunkAnansie (Stand: [10.02.2016].
- Laut.de: http://www.laut.de/Skunk-Anansie [10.02.2016].
- MySpace: https://myspace.com/skunkanansiemusic/ [10.02.2016].
- YouTube-Channel: https://www.youtube.com/user/SkunkAnansieOfficial/ [10.02.2016].
- YouTube-Musikvideo HEDONISM: https://www.youtube.com/watch?v=LLs-JP5FGAg [10.02.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Laura Röck

Citation

Laura Röck: “Hedonism (Just Because You Feel Good) (Skunk Anansie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/hedonism, 12/2020.

Print

Freddy Quinn **1962**

Heimweh nach St. Pauli

Obwohl in Österreich geboren, bilden vorwiegend Seemanns- und Hafenlieder das künstlerische Image von Freddy Quinn. HEIMWEH NACH ST. PAULI, der Titelsong aus dem gleichnamigen Musical von Lotar Olias aus dem Jahre 1962, gehört neben “Junge, komm bald wieder” oder “Die Gitarre und das Meer” zum festen Repertoire des Sängers. Erstmals veröffentlicht wurde der Titel auf Polydor zusammen mit anderen Liedern aus dem Bühnenwerk auf Vinyl kurz nach der Premiere.

I. Entstehung

Der Komponist Lotar Olias (vormaliges NSDAP-Mitglied) ließ sich nach Kriegsende 1945 in Hamburg nieder und schrieb fortan neben Filmmusiken, Schlagern und Kabarettchansons auch Operetten und Musicals. Im Februar 1954 brachte er im Operettenhaus die Revue-Operette *Heimweh nach St. Pauli* heraus, mit einem Libretto von Gustav Kampendonk und Heinz Bruck und Liedtexten von Kurt Schwabach, Walter Rothenburg, Georg Büsing, Heinz Woeze, Ernst Bader, K. Peter Möser, Erik Wallnau und Stephan Weiss. Produzent war Walter Hochtritt, ebenfalls ehemaliges NSDAP-Mitglied, der in der NS-Zeit u.a. den Admiralspalast in Berlin geleitet hatte. Der Text des Titelsongs stammte von Kurt Schwabach, einem jüdischen Remigranten, der 1948 aus Palästina zurückgekehrt war und wie Olias und Hochtritt in Hamburg lebte. 1956 erzielte Freddy Quinn mit einer Dean Martin-Coverversion von “Memories are made of this” unter dem Titel “Heimweh” einen Überraschungshit. Olias nahm ihn daraufhin als Manager unter Vertrag und ließ ihm 1960 mit der angeblichen Autobiografie *Lieder, die das Leben schrieb* (Quinn 1960) eine weitgehend erfundene Lebensgeschichte verpassen. Sie enthielt all die Bausteine “für eine brauchbare Mediengeschichte: Der Jugendliche, der von zu Hause ausreißt wegen des bösen Stiefvaters, erst zum Zirkus geht und dann auf Tramptour durch Europa, bis in die Fremdenlegion nach Algerien, schließlich als Seemann anheuert, mit Stationen in Mexiko, New York und Irland, bis er endlich in Hamburg an Land geht, wo er mit seinen wehmütigen Liedern zur Gitarre in einer Hafenbar auf St. Pauli entdeckt wird – dabei immer einsam und allein” (Kraushaar 2006). (Selbst das Haus der Geschichte in Bonn übernimmt die Angaben ohne Kommentar [19. Dezember 2011]). In Ansätzen entsprach diese Geschichte der Operetten-Handlung von *Heimweh nach St. Pauli*. Was lag also näher als das abgespielte Bühnenstück neu herauszubringen? 1962 war Premiere der Musicalfassung, die nunmehr auf die (vermeintliche) Lebensgeschichte von Freddy Quinn stärker konzentriert wurde und seinen Erfolg als Schlagersänger optimal nutzte. Erst jetzt wurde der Titelsong ein Hit. Song und Image des Interpreten waren in Übereinstimmung gebracht.

II. Kontext

Das Lied HEIMWEH NACH ST. PAULI steht als Bestandteil eines Bühnenwerks in einem konkreten

szenischen Zusammenhang. In dem Musical geht es um den Hamburger Seemann Hein Steinemann, der von Zuhause wegrennt, zur See geht, nach einigen Umwegen in den USA landet, dort als Sänger Karriere macht, in die Fänge skrupelloser Manager gerät, prompt in Jimmy Jones umbenannt wird und bald schon als glamouröser Star die Konzertsäle füllt. Doch unverhofft bekommt er Heimweh. Das New Yorker Showbusiness findet er kalt und seelenlos. Schließlich bricht er kurz vor einem großen Fernsehauftritt seinen Vertrag und heuert – einem spontanen Impuls nachgebend – auf einem Schiff an, das ihn wieder zurück nach Hamburg bringt. Daheim söhnt er sich mit seinen Eltern aus (einfachen Leuten mit einem kleinen Blumenladen auf dem Fischmarkt), und auch Rosie, seine Freundin, hat die ganze Zeit auf ihn gewartet.

Die leicht antiamerikanische Ausrichtung, die Kampendonk der Geschichte verlieh, entsprach den seinerzeit weit verbreiteten Ressentiments in der deutschen Bevölkerung gegenüber den Amerikanern: sie seien effizient aber kalt, technisch versiert aber kulturell oberflächlich. Deutsches “Gemüt” und amerikanisches “Business” – so legt die Geschichte nahe – vertragen sich nicht (oder kaum).

III. Analyse

Der Text von HEIMWEH NACH ST. PAULI ist nicht spezifisch auf die einmalige Situation der Bühnenfigur bezogen. Die Zeilen – im schlichten, singbaren Deutsch geschrieben – schildern vielmehr ganz pauschal das Gefühl eines Seemanns, der auf den Weltmeeren unterwegs ist (“Ich fahre jedes Jahr [ein]mal um die Erde ‘rum”), doch den immer wieder das Heimweh ergreift. Drei Grundsituationen werden dabei beschrieben:

1. der Seemann bleibt überall nur kurze Zeit an Land und fühlt sich daher überall fremd (“Ich bin in einem fremden Land ein Fremder immer bloß”),
2. trotzdem kommt es hin-und-wieder zu amourösen Begegnungen, die aber keine große Bedeutung haben (“find ich mal in fremden Ländern ein kurzes unverhofftes Glück”),
3. der Seemann hat, wie jeder ordentliche Seemann, eine feste Braut daheim, weit weg, deren Namen (Lilli) er sich aus Liebe auf den Arm tätowieren ließ.

Jede Beschreibung mündet in den Refrain: “Ich habe Heimweh nach St. Pauli, nach St. Pauli auf der Reeperbahn. Denn es gibt nur ein St. Pauli, und es gibt nur eine Reeperbahn.” In der redundanten Wiederholung der Namensnennung hebt sich die tendenzielle Beliebigkeit des Ortes für den Singenden auf, unterstreicht das Besondere, das Einmalige des Sehnsuchtsziels. Es wird geradezu zur Projektionsfläche aller Wünsche, deren Erfüllung sich offenbar nirgends anders realisieren lässt. Trotz aller textlichen Klischees (die schon damals Klischees waren) gelingt es der Musik, im Zusammenspiel mit den Versen eine große emotionale Intensität zu erzeugen. Das getragene Tempo der Komposition, das nur kurzzeitig durch beschwingtere Foxtrott-Rhythmen abgelöst wird, drückt zusammen mit dem vollen, dunklen Bariton von Freddy Quinn stimmig das Gefühl aus, das im Lied beschrieben wird.

Gesangstechnisch lehnt sich der Vortrag an Stilistiken von Elvis Presley an, so wenn Freddy Quinn in den Sprechgesang oder gar in reine Sprechpassagen übergeht (zum Vergleich sei auf den Elvis-Hit “That’s

when your heartaches begin" hingewiesen). Hinzu kommt ein männlicher Background-Chor im Hintergrund, wie er für die 1950er Jahren typisch war.

Instrumental legte der Arrangeur Franz Josef Breuer den Song nicht ausschließlich auf das Seefahrtmotiv fest. Zwar erklingen zu Beginn die typischen Töne eines Akkordeons (eines "Schiffer-Klaviers"), doch dann nimmt er bei "Ich hab Heimweh…" den klaren, satten Streicherklang, um den Gefühlen breiten Ausdruck zu geben. Die Rhythmusgruppe ist bescheiden, eher nebensächlich, und beschränkt sich auf den Einsatz des dezenten Besens. Offenkundig steht die Instrumentation vor dem Epocheneinbruch durch die Beatles (1963).
Zur Beglaubigung seiner Seemannslieder legte sich Freddy Quinn, der ebenfalls in Hamburg seinen Wohnsitz nahm, einen norddeutschen Akzent zu. Gleichwohl verlässt er sich bei der Interpretation vorwiegend auf die warme Farbe seiner Stimme, ohne den vollen emotionalen Gehalt des Songs auszuschöpfen. Er geht nicht darstellerisch an die geschilderte Situation heran, vertieft sich in sie und singt gleichsam aus einer Position der Identifikation. Sondern er bleibt immer als Sänger erkennbar. Diese Haltung drückt sich in einer unüberhörbaren Distanz aus, die er zum Gesungenen behält. Er nimmt gleichsam eine Konzerthaltung gegenüber dem musikalischen Material ein.

Dem Erfolg des Liedes tat das keinen Abbruch. Denn jenseits der Klischees vom Seemannsleben, mit denen hier operiert wird, verbirgt sich im Kern ein gleichsam allgemein-menschliches Empfinden: die Sehnsucht nach einem "Zuhause" (im emphatischen Sinne). So mag es kein Zufall gewesen sein, dass ausgerechnet Schwabach den Text verfasste: ein Mann, den die Nationalsozialisten verjagt hatten, der sich zwar nach Palästina retten konnte, doch selbst dort, im entstehenden Staat Israel, nicht heimisch wurde und lieber wieder zurückkehrte, in das Land der Täter. Er wird gewusst haben, wovon er schrieb.

IV. Rezeption

Das Musical, das am 18. Oktober 1962 herauskam, wurde der größte Musicalerfolg eines originär deutschsprachigen Autorenteams in den 1960er Jahren. Nur wenige Wochen nach der Premiere erschien auf Polydor die LP, die vorwiegend auf den Interpreten Freddy abgestimmt war. Nie zuvor hatte es ein deutsches Bühnenwerk des unterhaltenden Musiktheaters gegeben, dessen Songs so kurz nach der Premiere als Schallplatte veröffentlicht wurden. Der Verkaufserfolg von *My Fair Lady* in Berlin im Jahr davor (ebenfalls bei Polydor) dürfte dazu angeregt haben. Bereits im August 1963 (die Aufführungsserie an der Reeperbahn war abgelaufen) kam die Verfilmung unter demselben Titel in die Kinos, erneut mit Freddy in der Hauptrolle, an seiner Seite u.a. Bill Ramsey und das "Busenwunder" Jayne Mansfield. 1966 folgte das erste Revival (erneut im Operettenhaus). Produzent war Karl Vibach, der Regisseur von 1962. Nach einer erfolgreichen Spielserie in Hamburg ging die Inszenierung auf Tournee nach Wien, Berlin und München. Für das Revival veranlasste Vibach eine allgemeine textliche Überarbeitung des Stücks. Davon betroffen war auch HEIMWEH NACH ST. PAULI. Schwabach selbst konnte die Änderungen nicht mehr vornehmen; er war kurz zuvor gestorben. So geht die Neufassung, die namentlich nicht gekennzeichnet wurde, sehr wahrscheinlich auf Max Colpet zurück, den Vibach hinzugezogen hatte. Bei ihm heißt es: "Ja ' e große Chance war Amerika, als ich hierher kam, war ich arm und klein. Was ich heut' bin, verdanke nerika, und werde immer dankbar dafür sein. Doch wenn ich mal am Broadway steh', im hellen

Lichterschein, möchte' ich so gern in Altona am alten Fischmarkt sein" (Kampendonk 1967: 25). Dramaturgisch war die Textänderung zweifellos richtig, da der Song jetzt erst mit der Szene ausreichend verknüpft war. Doch als Schlager, abgekoppelt vom Bühnenwerk, blieb die ursprüngliche Fassung lebendig.

Colpet war ebenfalls Remigrant. Er kam – anders als Schwabach – aus den USA zurück, wo man ihm, der zuvor als Staatenloser herumgeirrt war, zum ersten Mal in seinem Leben einen regulären Pass gegeben hatte. Es ist insofern nachvollziehbar, dass Colpet ein anderes Verhältnis zu den USA besaß als etwa Kampendonk oder Olias.

Für Freddy blieb der Song ein Teil seines Repertoires, das vorzüglich zu dem Image passte, das sein Management in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre für ihn entwickelt hatte und das er im Grunde bis in die Gegenwart beibehielt: das eines Fremden, "umflort von der Legende des Einsamen, Weitgereisten, Heimatlosen" (Kraushaar 2011: 12).

WOLFGANG JANSEN

Credits

Text: Kurt Schwabach
Komposition: Lotar Olias
Arrangements: Franz Josef Breuer
Gesang: Freddy Quinn (mit Seemanns-Chor)
Produktionsleitung: Lotar Olias
Label: Polydor
Length: 4:47

Recordings

- Freddy Quinn. "Heimweh nach St. Pauli", *Heimweh nach St. Pauli*, 1962, Polydor, P 46765, Deutschland (LP/ MusicalFassung).
- Freddy Quinn. "Heimweh nach St. Pauli", *Freddy auf großer Fahrt*, 1963, Polydor, P 71512, Deutschland (LP/ Album).
- Freddy Quinn. "Heimweh nach St. Pauli", *Heimweh nach St. Pauli*, 1992, Polydor, 513066-2, Deutschland (CD/ Album/ RM).

ences

- Jansen, Wolfgang: *Cats & Co., Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*. Berlin:

Henschel 2008.

- Kraushaar, Elmar: “Hafen-Barde”. In: *Der Tagesspiegel*, 24. September 2006.
- Kraushaar, Elmar: *Freddy Quinn: Ein unwahrscheinliches Leben.* Zürich: Atrium 2011.
- Quinn, Freddy: *Lieder, die das Leben schrieb.* Frankfurt a.M.: Limpert 1960.
- Kampendonk, Gustav: *Heimeh nach St. Pauli. Ein Hamburger Musical von Gustav Kampendonk. Musik von Lotar Olias. Neufassung Herbst 1967, Regiebuch eingerichtet von Karl Vibach.* Hamburg: Verlagsmanuskript, Bühnen- und Musikverlage Dr. Sikorski, 25.
- *Heimweh nach St. Pauli.* Regie: Werner Jacobs. Drehbuch: Gustav Kampendonk. Rapid-Film, 1963.

Links

- Artist homepage: http://www.freddyquinn-biographie.de [19.12.2011], http://www.freddy-quinn.de/ [19.12.2011].

About the Author

Dr. Wolfgang Jansen teaches musical history at the Folkwang University of the Arts in Essen.
All contributions by Wolfgang Jansen

Citation

Wolfgang Jansen: “Heimweh nach St.Pauli (Freddy Quinn)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/heimwehnach, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Slayer **1985**

Hell Awaits

1985 veröffentlicht, gehört der Song HELL AWAITS bis heute zum festen Repertoire bei Live-Auftritten der Gruppe Slayer. Die Musiker mit dem Ruf, die extremste und schnellste Thrash-Metal-Band zu sein, prägten mit ihren Alben das Genre entscheidend, insbesondere in den 1980er-Jahren.

I. Entstehungsgeschichte

Nachdem sich Slayer 1981 im südkalifornischen Huntington Park gegründet und mit *Show No Mercy* ihr erstes Studioalbum veröffentlicht und der Plattenfirma damit einen veritablen Erfolg beschert hatten, erschien 1985 unter Produzent Brian Slagel und seiner kleineren Plattenfirma Metal Blade Records ihr zweites Studioalbum Hell Awaits. Die Gründungsmitglieder von Slayer nahmen das Album von Mitte September bis Ende 1984 in den Eldorado Studios in Hollywood auf. Die Studioarbeit bzw. Produktionsweise gestaltete sich dabei professioneller als die bisherigen Aufnahmen, da *Hell Awaits* mit Unterstützung von Tontechnikern aufgenommen wurde. Mit dem Album entwickelte sich die Band sowohl auf technischer als auch auf musikalischer Ebene weiter. Schlagzeuger Dave Lombardo verwendete im Vergleich zu bisherigen Aufnahmen ein vergrößertes Drum-Set. Die hauptsächlichen Songwriter und Gitarristen Kerry King und Jeff Hanneman schrieben die Musik zu HELL AWAITS, King verfasste ebenfalls den Liedtext. Und Tom Araya sang nicht nur den Vokalpart ein, sondern fungierte auch als Bassist der Songaufnahme. Mit einer Spieldauer von 6 Minuten und 16 Sekunden gehört HELL AWAITS zu den vergleichsweise längeren Titeln von Slayer. Damit grenzen sie sich auch von der Normdauer für Rocksongs von drei bis fünf Minuten ab.

II. Kontext

Zu Beginn ihrer Karriere waren Slayer stark geprägt von der New Wave of British Heavy Metal, insbesondere durch die Bands Iron Maiden, Judas Priest und Venom. Während ihrer ersten Konzerte präsentierten sich Slayer mit umgedrehten Kreuzen, Leder, Nieten und schwarzem Make-up.

Neben dem Heavy Metal brachten die vier Musiker auch Einflüsse aus dem Hardcore Punk mit in ihre Spielweise ein. Aus komplexen, schnellen Gitarrenriffs und virtuosen Solos, kraftvollen Basslinien, schnellen Trommelschlägen und dem Doublebass-Schlagzeug entstand die stilistische Grundlage für das Genre Thrash Metal bzw. die zukünftig als typisch geltenden Merkmale wurden gleichsam vorweggenommen. Zeitgleich mit Slayer entwickelten sich weitere Gruppen in den USA, die sich dem Genre zuordnen lassen und als Mitbegründer gelten: Metallica, Megadeth und Anthrax – zusammen auch “Big Four” genannt.

In der Zeit wurden Slayer stärker von Black Metal Bands wie Mercyful Fate beeinflusst. Dies führte dazu,

dass die Lieder auf Hell Awaits länger und experimenteller wurden.

III. Analyse

Die Illustration auf dem Cover zeigt eine Höllendarstellung und verweist damit auf den Inhalt der sieben Titel des Albums. Dieses beginnt mit dem gleichnamigen Lied HELL AWAITS. Der Anfang ist zurückhaltend, es sind wispernde, zischende und stöhnende Stimmen zu hören, während im Hintergrund leise eine E-Gitarre spielt. Der Ton schwillt an und entwickelt sich zu einem Geräusch- und Stimmen-Wirrwarr aus unverständlichem Wispern und Rufen. Was dort zu hören ist, ist eine rückwärts eingespielte Botschaft, die aus den Worten “Join us” und “Welcome back” besteht. Willkommen zurück in der Hölle – damit ist auf das Grundmotiv von HELL AWAITS verwiesen: Es geht um die ewige Verdammnis in der Hölle. Entsprechend können die Stimmen als verlorene Seelen gedeutet werden, die aus der Unterwelt rufen, oder als Dämonen, die zu den Lebenden sprechen.

Nach dem gut einminütigen Intro beginnt der laute, “thrashige” Teil des Liedes. Das Schlagzeug und der Bass setzen ein. Das Gitarrenspiel wird instrumental anspruchsvoller, aggressiver und schneller. King und Hanneman agieren mit verzerrten Klangfarben ihrer E-Gitarren und spielen im tieferen Frequenzbereich. Daneben gibt es einen galoppartigen Bass, der sich aus rhythmischen Figuren bestehend aus Achtel- und zwei Sechzehntelnoten zusammensetzt. Nach exakt drei Minuten Spieldauer gibt es ein kurzes Break, danach setzen die Gitarren und auch das Schlagzeug in schnellerem Tempo ein. Der Bassist pausiert kurze Zeit und beginnt dann wieder zu spielen. Über zwei Minuten und 15 Sekunden lang sind nur die Bandinstrumente zu hören, erst dann setzt der Gesang ein. Dieser ist derart schnell, dass der Songtext kaum verständlich ist. So kann man den Eindruck gewinnen, dass selbst Sänger Tom Araya bei der Aufnahme Probleme hatte, gesanglich mit dem Tempo der Instrumente mitzuhalten.

Die Strophen sind jeweils vier Zeilen lang, reimen sich aber nur teilweise. Verwendet werden dabei Anspielungen auf Legenden, auf Mythologie und den (christlichen) Glauben. Inhaltlich geht es um das Leben nach dem Tod. Doch wird der im Lied angesprochenen Person kein himmlisches Dasein in der Gegenwart Gottes und der Engel versprochen. Vielmehr erwartet sie der Sensenmann, der sie zu den Höllentoren führt, wo die Seele ewig im Feuer des Hades leiden wird. Hier könnte man geradezu von lyrischer Gewalt sprechen. Der Refrain wird zweimal wiederholt: “The gates of hell lie waiting as you see / There’s no price to pay just follow me / I can take your lost soul from the grave / Jesus knows your soul cannot be saved”. Aus der Ich-Perspektive wird – durchaus typisch für Pop- und Rock-Lyrics – ein fiktives Gegenüber (“Du”) angesprochen. Die Tore zur Hölle stehen offen und das lyrische Ich möchte sein Gegenüber dazu verführen, ihm dorthin zu folgen, da seine verlorene Seele nicht mehr zu retten sei. Die titelgebenden Worte “Hell awaits” sind einmal in der Mitte des Liedes und einmal am Ende in düsterer, verzerrter Stimme zu hören. Ansonsten brüllt Tom Araya mit angerauter Stimme den Text in das Mikrofon.

Nach mehr als der Hälfte des Liedes kann Jeff Hanneman seine Virtuosität an der Gitarre mit einem Solo unter Beweis stellen. Da beide Gitarristen gleichberechtigt sind, kann Kerry King dies mit einem eigenen Solo ausgleichen, womit HELL AWAITS dann auch endet.

IV. Rezeption

Auch wenn das Album Hell Awaits keine Chartplatzierung erreichte, handelt es sich um eine rockhistorisch einflussreiche und richtungsweisende Plattenproduktion, die sowohl von Fans als auch von Kritikern positiv aufgenommen wurde. Im *Rolling Stone Album Guide* wurde es mit vier von fünf Sternen bewertet. Götz Kühnemund beschrieb es in der Zeitschrift Rock Hard als “das bisher tödlichste Vinyl dieses Erdballs” und vergab neun von zehn Punkten.

Kerry King und Jeff Hanneman wurden beide in den Kreis der “Legends of Rock Guitar” aufgenommen. Mit HELL AWAITS entwickelten die Bandmitglieder nicht nur ihre musikalischen Fähigkeiten weiter, sondern ebneten den Weg für eine Ausdifferenzierung des Genres Heavy Metal. In puncto Rohheit, Chaos, Virtuosität und Schnelligkeit setzten sie neue Standards und inspirierten andere Musiker nachhaltig.

LISA SCHOLZ

Credits

Gesang und Bass: Tom Araya
Gitarre: Kerry King
Gitarre: Jeff Hanneman
Schlagzeug: Dave Lombardo
Text: Kerry King
Musik: Jeff Hanneman, Kerry King
Produzenten: Slayer, Brian Slagel
Label: Metal Blade
Studio: Eldorado Studios, Hollywood, USA
Aufnahme: 15. September bis Ende 1984
Veröffentlichung: März 1985
Länge: 6:16 Min.

Recordings

- Slayer. “Hell Awaits”. On: *Hell Awaits*, 1985, Metal Blade Records, MX 8020/MBR 1040, US (Vinyl/Album).
- Slayer. “Hell Awaits”. On: *Hell Awaits*, 1985, Combat 88561-8020-2, US (CD/Album).
- Slayer. *Show No Mercy*, 1983, Metal Blade Records, MBR 1013, US (Vinyl/Album).

References

- Bennet, J.: “An Exclusive Oral History of Slayer”. In: Decibel Magazine 22 (2006). URL: https://web.archive.org/web/20070318044743/http://www.decibelmagazine.com/features_detail.aspx?id=4566 [22.01.2016].
- Elflein, Dietmar: *Schwermetallanalysen. Die Musikalische Sprache des Heavy Meta*l. Bielefeld: Transcript 2010.
- Kühnemund, Götz: “Hell Awaits” (Review). In: Rock Hard 11 (1985). URL: http://www.rockhard.de/megazine/reviewarchiv/review-anzeigen.html?tx_rxsearch_pi1[review]=7633 [22.01.2016].
- Moore, Alan: *Sells Like Teen Spirit. Music, Youth Culture, and Social Crisis*. New York: New York University Press 2009.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Lisa Scholz

Citation

Lisa Scholz: “Hell Awaits (Slayer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/hellawaits, 12/2020.

Print

Peter Gabriel **1977**

Here Comes the Flood

HERE COMES THE FLOOD ist ein üppig instrumentierter und lyrisch stark ausgeschmückter Song und gehört zu Peter Gabriels bekanntesten Songs.

I. Entstehungsgeschichte

HERE COMES THE FLOOD erschien 1977 als letzter Song auf der B-Seite des Albums *Peter Gabriel* (auch als “Car” bekannt) und entstand während einer karrieremäßigen Umbruchphase des Künstlers, die durch seine Trennung von der Band Genesis im Jahre 1976 gekennzeichnet ist. Dieser ersten folgten verschiedene Fassungen des Songs, darunter die Aufnahme in Robert Fripps Album *Exposure* (1978), die deutschsprachige Version “Jetzt kommt die Flut” als Single (1980) in einer Übersetzung von Horst Königstein sowie eine Neuaufnahme in der Anthologie *Shaking the Tree: Sixteen Golden Greats* (1990).

Die ursprüngliche Idee des Stückes liegt, so Peter Gabriel selbst, in einem eigenen Traum, in dem Menschen in die Gedanken anderer schauen konnten:

> “When I wrote this song [Here Comes the Flood] I had an obsession with short-wave radio and I was always amazed at the way in which the radio signals would become stronger as daylight faded. I felt as if psychic energy levels would also increase in the night. I had had an apocalyptic dream in which the psychic barriers which normally prevent us from seeing into each others’ thoughts had been completely eroded producing a mental flood. Those that had been used to having their innermost thoughts exposed would handle this torrent and those inclined to concealment would drown in it” (Gallo 1986).

II. Kontext

Die Entstehung von HERE COMES THE FLOOD weist auf einen Moment der Biographie Peter Gabriels zurück, welcher stark von seiner Trennung von der vorigen Band Genesis geprägt ist. In dem offenen Brief “OUT, ANGELS OUT – An Investigation” (Alper 2012) spricht Gabriel den Wunsch nach mehr künstlerischer Freiheit in- und außerhalb der Musik aus, sowie die Notwendigkeit, sich für andere Lebensbereiche Zeit nehmen zu können, etwa die Familie und die Natur:

> s an artist, I need to absorb a wide variety of experiences. It is difficult to respond to intuition and

> impulse within the long-term planning that the band needed. I felt I should look at/learn about/develop myself, my creative bits and pieces and pick up on a lot of work going on outside music. Even the hidden delights of vegetable growing and community living are beginning to reveal their secrets. I could not expect the band to tie in their schedules with my bondage to cabbages. The increase in money and power, if I had stayed, would have anchored me to the spotlights. It was important to me to give space to my family, which I wanted to hold together, and to liberate the daddy in me" (Gabriel zit. nach ebd.).

Es kann jedoch bei HERE COMES THE FLOOD nicht von einem Stück die Rede sein, das sich gezielt mit dem Zeitgeschehen oder mit Gabriels Biographie auseinandersetzt, jedenfalls nicht in dem selben Maß wie das im selben Album 1977 veröffentliche "Solsburry Hill", einer der großen Hits Peter Gabriels, welcher sich im Text offen mit dieser Lebenslage beschäftigt.

III. Analyse

Betrachtet man die verschiedenen von Peter Gabriel stammenden Aufnahmen von HERE COMES THE FLOOD, sowohl in Konzertmitschnitten als auch in den Studioaufnahmen, so wird schnell deutlich, dass die 1977er Fassung in ihrer aufwendigen Produktion allein steht. Vor dieser Fassung, die mit epischem Gestus ausgezeichnet und von einer live anmutenden Klanglichkeit geprägt ist, wirkt die jüngere 1990er Version bescheiden und intim in ihrer Gestaltung. Sie mutet als ihr absoluter Gegenpol an, steht aber gestalterisch tatsächlich näher an der von Peter Gabriel präferierten Konzertfassung, die sich in der Regel auf seine eigene Klavierbegleitung beschränkt. Diese zwei Fassungen – die jeweils erste und letzte von dem Künstler – sollen hier einander gegenüber gestellt werden, um dabei der Frage nachzugehen, wie sie in ihren Besonderheiten dieselbe textliche sowie musikalische Vorlage bearbeiten, sie ausformen und ausdeuten.

Die Produktion der 1977er Fassung, unter der Leitung von Bob Ezrins, scheint nicht an Mitteln gespart zu haben, um eine möglichst großartige, überwältigende, geradezu epische oder, wie es der Rezensent Stephen Demorest ausdrückt, "imposante" ("stately") (Demorest 2001) Wirkung zu erzeugen. Dies drückt sich schon in der fülligen Instrumentierung aus, die die hochkarätige Besetzung dieser Studioaufnahme möglichst auszunutzen scheint. Das steht allerdings nicht im Kontrast zum vorletzten Stück des Albums, dem HERE COMES THE FLOOD nachfolgt: "Down the Dolce Vita" wird von einer vom London Symphony Orchestra eingespielten heroischen Einleitung im Stile einer romantischen Symphonie eröffnet, bevor es überraschend in eine fetzige poppige Stimmung kippt. HERE COMES THE FLOOD hingegen zeigt eine viel unscheinbarere Verwendung desselben Orchesters. Unbegleitet spielt das Ensemble erst in einem in den Streichern lang ausgehaltenen Dur-Akkord am Ende des Stücks.

Schon die Einleitung präsentiert ein synthetisches Glockenspiel, welches eine schlichte Melodie spielt, eine akustische stahlsaitige Gitarre mit einer eigenen triolischen rhythmischen Figur, ein im Gesamtbild [illegible]entfernt klingendes Hornensemble, dessen Klang wahrscheinlich von elektronischen Filtern gedämpft [illegible], sowie ein natürlich klingendes Klavier und ein mit dem Gesamtklang verschmelzendes

Bassinstrument. Die erzielte große räumliche Wirkung des Stückes wird von einem Woodblock-Schlag verstärkt, der jeweils im zweiten und vierten Vers einer jeden Strophe wiederkehrt und mit einem sehr starken Hall und Echoeffekt versehen ist. Eine Tremolo-Orgel setzt in der zweiten Strophe ein und bei jedem Refrain wieder aus.

Viel mehr aber als allein auf die Fülle der Instrumentierung scheint Produzent Bob Ezrin bei HERE COMES THE FLOOD auf eine besonders bühnenartige Wirkung gezielt zu haben, die mit der schon konstatierten Großartigkeit und dem epischen Gestus des Stückes einhergeht. Besondere Einsätze einzelner Instrumente und die Unterlegung von Effekten verleihen der Aufnahme einen Konzertsound, auch wenn es sich um eine Studioaufnahme handelt. Dies geschieht einerseits durch punktuelle improvisationstypische Einwürfe etwa des Basses (00:49), mit einem Glissando, mit der E-Gitarre (00:51), mit zwei Flageolett-Tönen, oder auch durch den Einsatz des Schlagzeugs mit einem reichhaltigen und unregelmäßigen Gebrauch von offenen Hi-Hat-Schlägen, Splash- und Ride-Becken, sowie durch die überlange Überleitung zum letzten Refrain (02:49). Auch der Einsatz des Mikrophons deutet oft eine Bühnensituation an, etwa in der zweiten Strophe bei “The jaded underworld was riding high”, als der Abstand des Sängers zum Mikrophon sich zu verändern scheint, wodurch die letzten Worte eine Betonung erfahren, die die etwas unvorsichtige – und dadurch ebenso live-typische – Intonation an dieser Stelle verstärkt. Zu den Effekten zählt der in der zweiten Strophe im 7. Vers (“And as the nail sunk in the cloud”) gebrauchte Hall-Effekt, der einen großen akustischen Raum zu öffnen scheint, um den Refrain vorzubereiten, der dann unvermittelt mit einem überstarken Snare-Schlag einsetzt und den soeben vorbereiteten akustischen Raum in überwältigender Weise füllt.

Einige gestalterische Merkmale der 1977er Fassung von HERE COMES THE FLOOD erschließen sich erst im Vergleich mit der 1990er Aufnahme, die eine zum Teil der ersten Version entgegengesetzte Wirkung erzielt. Sofort auffällig ist der Tempounterschied beider Aufnahmen: Kommt die 1977er Fassung mit 63 bpm schon gemächlich, balladesk und gerade deswegen gewichtig oder eben stattlich daher, so ist die 1990er Fassung mit ihren 56 bpm und zahlreichen Tempi Rubati eine wirklich langsame Ballade, die sich in Pausen Zeit lässt und den Text auskostet.

Im Gesang lassen sich signifikante gestalterische Unterschiede feststellen. Die schon angemerkte live anmutende Mikrophonierung der 1977er Version betont hohe Frequenzen und lässt die Stimme über dem Spektrum der fülligen Instrumentierung strahlen. Dafür setzt die 1990er Aufnahme auf eine viel ausgewogenere Abmischung des Gesangs, wobei das Mikrophon sehr nah am Sänger platziert wird und auch tiefe Frequenzen sowie seine Atmung und sonstige Nebengeräusche, etwa der Lippen, im gesamten Klangbild der Aufnahme sehr präsent macht. Der dadurch erzielte nahe und intime Charakter geht einher mit anderen Elementen wie beispielsweise den Pedalgeräuschen des Klaviers in der Einleitung, die den Zuhörenden klanglich das Instrument genauso wie die Stimme räumlich näher rücken. Auch die Gestaltung der Melodie durch, gesungen von Peter Gabriel, erfolgt auf beiden Aufnahmen auf unterschiedliche Art. So wirkt die 1977er Fassung durch ihre gleitenden Stimmeinsätze sowie zahlreiche Bendings (etwa im ersten Vers auf “shows”, 00:18) jugendlicher, ja poppiger als die von der Stimmgebung her vergleichsweise recht konservative 1990er Version, welche allerdings wesentlich auf die Natürlichkeit einer tiefen, weder durch Effekte noch durch gekünstelte Stimmtechniken verfremdeten Gesangsstimme

Auch schreckt die frühere Fassung nicht vor melismatischen Elementen zurück, die in der schlichteren späteren Version ausgespart blieben, etwa die bisweilen kitschige und stark gleitend

ausgeführte Quartvorhaltsklausel am Ende des Stücks (05:20). Auch die rhythmische Gestaltung durch den Gesang scheint in beiden Fassungen verschiedene Ziele verfolgt zu haben. Wo Peter Gabriel in der älteren Fassung rhythmische Verschiebungen oder Hemiolen vornimmt – etwa im fünften Vers der ersten Strophe (“Stranded starfish have no place to hide”), der antizipiert (0:32) einsetzt, um dann rhythmisch frei fortzusetzen und den darauffolgenden Vers erneut antizipiert anzufangen – entscheidet er sich in der späteren Fassung für eine klare Zäsur in der Versmitte (00:50) sowie für eine klare Trennung zum nächsten Vers, die durch ein lang ausgehaltenes Atemzeichen erreicht wird. Diese Verdeutlichung der Phrasengliederung durch Kommata verleiht dem Stück zusätzlich etwa zum langsamen Tempo und zur sparsamen Klavierbegleitung eine ruhige, bedächtige Wirkung, welche die ältere Fassung wenngleich nicht hektisch, so doch wesentlich euphorischer erscheinen lässt.

Die hier konstatierten Unterschiede zwischen beiden Hauptfassungen dieses Songs erlangen erst vor dem Hintergrund der Bearbeitung einer gemeinsamen Textvorlage ihre volle Relevanz. Die Lyrics von HERE COMES THE FLOOD sind ein hochgradig impressionistisches, lyrisch und symbolisch aufgeladenes Gedicht, das in seiner inhaltlich klar strukturierten und stringenten Form doch ein breites Spektrum an Deutungsangeboten zulässt. Gerade vor der inhaltlichen Mehrdeutigkeit dieser Textvorlage wird der Musik eine wesentliche Rolle insofern zugeschrieben, als dass sie selbst in der Lage ist, sich auf inhaltliche Schwerpunkte des Textes mit ihren ästhetischen Mitteln zu positionieren.

Der Text von HERE COMES THE FLOOD gliedert sich in drei Strophen und einen Refrain in einer formal schlichten Anlage. In der 1990er Fassung erklingt der textlich unveränderte Refrain einmal nach der zweiten und schließlich nach der dritten Strophe. Die 1977er Fassung wiederholt hingegen den Refrain am Schluss noch zwei Mal, immer mit instrumentalen Einschüben in der Länge und Harmoniefolge jeweils einer Strophe. Die Binnengliederung der Strophen wird vordergründig durch die Musik vorgenommen. So lassen sich melodisch-harmonische Formeln aufzählen (A, B, C, C’, D und E), die jeweils einen Vers einnehmen und in ihrer Sukzession eine Gruppierung jeweils zweier Verse erkennen lassen: A (1. Vers) – B (2. Vers), A (3. Vers) – B (4. Vers), C (5. Vers) – C’ (6. Vers), D (7. Vers) – E (8. Vers). Erwähnenswert ist diese Struktur deswegen, weil sie durch ihre formale Anlage einen inhaltlichen Zusammenhang innerhalb einer jeden Gruppierung zweier Verse suggeriert, als wären sie in einem Prosa-Satz durch ein Komma getrennt. Ferner erscheint die Strophe dadurch als ein Ganzes, zumal die Formel E die einzige ist, die am Ende die Tonika erreicht und dadurch einen Schlusspunkt setzt. So verleiht die Musik dem Text eine erhöhte formale Kohärenz und Stringenz, welche die Auffassung des Textes durch den Hörer unterstützt.

Auf inhaltlicher Ebene können drei Elemente besonders hervorgehoben werden, die sich im Text verflechten: 1. der Aufbau einer zeitlichen Achse, die von der Abend- bis zur Morgendämmerung reicht; 2. das Wasser als Symbol und inhaltlich bindendes Element; 3. der intensive Gebrauch von religiösen Motiven; 4. ein Köper/Geist-Dualismus. Die zeitliche Achse des Gedichts wird gesetzt durch den ersten Vers (“When the night shows”) sowie den vorletzten Vers der letzten Strophe (“And if we break before the dawn (…)”), wodurch ein erzählerischer Bogen gespannt wird, der die zeitliche Einheit von einer Nacht als dramatischen Rahmen der Erzählung festlegt.

,hen the night shows

> The signals grow on radios
> All the strange things
> They come and go, as early warnings
> Stranded starfish have no place to hide
> Still waiting for the swollen Eastertide
> There's no point in direction
> We cannot even choose a side"

In der ersten Strophe wird ein Anfang gesetzt: die Signale des Radios verstärken sich – ein Bezug auf Peter Gabriels Beobachtung von Ultrakurzwellen, wie sie hier bereits erwähnt wurde. "Strange things (…) as early warnings" ist einmal mehr die Ankündigung von etwas, was bereit ist zu geschehen, und macht von einem religiösen Verkündigungsmotiv Gebrauch. Dieser religiöse Unterton bekräftig sich mit dem Bild des Seesterns, welcher gestrandet ist und auf die "Osterflut" ("Easter tide") oder "Osterzeit" wartet ("Eastertide"). Diese Doppeldeutigkeit – im gesungenen Text lässt es sich nicht bestimmen, ob "Easter tide" oder "Eastertide" gemeint ist – ist ferner eine Verbindung des religiösen Topos des Wartens auf Erlösung und des Wassermotivs, der im Text extensiv eingesetzt wird. Gleichzeitig ist die Machtlosigkeit des Seesterns, welcher nicht mit eigener Kraft zum Wasser zurückkehren kann und somit dem Machtwillen des Wassers selbst ausgesetzt ist, für den Menschen wiederum ein Hinweis auf die eigene Machtlosigkeit und auf sein Warten auf die Erlösung, wobei ihm dabei ebenso wenig wie dem Seestern eine eigene Entscheidung zusteht ("we cannot even choose a side").

> "I took the old track
> The hollow shoulder, across the water
> On the tall cliffs
> They were getting older, sons and daughters
> The jaded underworld was riding high
> Waves of steel hurled metal at the sky
> And as the nail sunk in the cloud
> The rain was warm and soaked the crowd"

Das kollektive Warten, auf das in der ersten Strophe Bezug genommen wird, wird nun zunächst zugunsten eines individuellen Leidensweges in den Hintergrund gedrängt. Mit gekrümmter Schulter schiebt sich das lyrische Ich durch das Wasser, während auf den Bergen – also näher am Himmel – das Vergehen der Zeit und die Nähe des Todes sichtbar gemacht werden. Im fünften Vers wird mit dem Aufkommen der "gelangweilten" ("jaded") Unterwelt ein Wendepunkt signalisiert. Rasch steigt die im Text bildlich suggerierte gewaltige Aktivität ("Waves of steel hurled metal at the sky"), bis endlich ein Nagel – wohl ein Bezug auf die Kreuzigung Christi – in die Wolke eindringt, wodurch der Regen – und somit die Flut – endlich anfangen kann. Dieser Regen, als warm beschrieben, fällt über die Menschenmenge, wobei [illegible]ufmerksamkeit weg vom individuellen Menschen gelenkt wird, und so auf die Kollektivität der Erlösung hinweist.

> “Lord, here comes the Flood
> We’ll say goodbye to flesh and blood
> If again the seas are silent
> In any still alive
> It will be those who gave their island to survive
> Drink up, dreamers, you’re running dry”

Der Refrain gestaltet sich wie ein Gebet, eingeleitet durch den Vokativ ‘Herr’ (“Lord”). Angekündigt wird das Ende von Fleisch und Blut – erneut ein Ostermotiv –, so wie das Überleben derer, “die ihre Insel aufgegeben haben” (“those who gave their island”), d.h. also das Überleben derer, die sich von ihrer Isolation befreit haben. In denen kehrt Ruhe ein, verbildlicht durch das stille Meer. Der Logik des Gedichtes in dieser Strophe zufolge, befreit die Flut die Menschen in einem kollektiven Akt, wobei Körper und Blut aufgegeben werden. Übrig bliebe die Seele, der Geist, welcher in diesem Umstand kein individueller mehr sein kann. Doch all das sei ein Traum, der weiter gehen müsse, und der nicht “vertrocknen” dürfe.

> “When the flood calls
> You have no home, you have no walls
> In the thunder crash
> You’re a thousand minds within a flash
> Don’t be afraid to cry at what you see
> The actors gone there’s only you and me
> And if we break before the dawn
> They’ll use up what we used to be”

Die letzte Strophe spinnt den Gedanken einer kollektiven geistigen Erlösung fort, der im Refrain im Mittelpunkt steht. Ohne Haus und Wände stehe man da, wenn die Flut ruft, einmal mehr der Hinweis auf die Wahl- und Schutzlosigkeit des Menschen. In einem Donner sei man “Tausend Geister in einem Blitz” (“Thousand minds within a flash”), eine Überspitzung dieser vergeistigten Kollektivität. Die Masken fielen, es gebe kein Fingieren mehr (“the actors gone”), doch der Traum müsse bis zur Morgendämmerung reichen um nicht aufgebraucht zu werden.

Beide Fassungen scheinen sich der Textvorlage aus ganz verschiedenen Blickwinkeln hingewendet zu haben. Setzt die 1977er Fassung auf einen überwältigenden, stattlich-imposanten und dramatischen Ausdruck, wobei die Großartigkeit des erzählten Ereignisses selbst als Maßstab zu gelten scheint, so widmet sich die 1990er Fassung gänzlich dem Textvortrag, in einer schlichten, intimen, weniger dramatischen, jedoch nicht weniger emotionalen Vertonung. Bemüht sich die frühere Fassung um die [illegible]ngsvolle Darstellung des Erzählten, so steht das Erzählen selbst bei der späteren Fassung im [illegible]grund.

IV. Rezeption

HERE COMES THE FLOOD gehört zu den bekanntesten und unter seinen Fans beliebtesten Songs Peter Gabriels. Wenngleich es 1977 nur den 38. Platz bei den Billboard Pop Albums erreichte, wird HERE COMES THE FLOOD im Rolling Stones Reader‘s Poll unter den besten Peter Gabriel Songs an sechster Stelle genannt. Die lückenlose Präsenz des Stücks in seinem Konzertrepertoire und nicht zuletzt die Aufnahme in die 1990er Anthologie Shaking The Tree: Sixteen Golden Greats belegen dies zusätzlich.

MARIANO GONZALEZ

Credits

1977 Version, Peter Gabriel (Car):
Guitar: Robert Fripp
Vocals, keyboards: Peter Gabriel
Bass: Tony Levin
Keyboards: Jozef Chirowsky
Synthesizer, programming: Larry Fast
Drums: Allan Schwartzberg
Guitar solo, backing vocals: Dick Wagner
Percussion: Jimmy Maelen
Orchestra: London Symphony Orchestra
Orchestra arrangement: Michael Gibbs

Songwriting: Peter Gabriel
Producer: Bob Ezrin
Label: Charisma
Recorded: July 1976 – January 1977 in London and Toronto
Published: 25 February 1977
Length: 5:37

1990 Version, Shaking The Tree: Sixteen Golden Greats:
Piano, Vocals: Peter Gabriel
Songwriting, Production: Peter Gabriel
Label: Geffen/Virgin
Recorded: 1990
Published: 19 November 1990
' ‘h: 4:33

Recordings

- Peter Gabriel. “Here Comes The Flood”. On: *Peter Gabriel (Car)*, 1977, Charisma, CDS 4006, UK (Vinyl/LP/Album).
- Peter Gabriel. Robert Fripp: “Here Comes The Flood”. On: *Exposure*, 1979, EG, EGLP 101, UK (Vinyl/LP/Album).
- Peter Gabriel. “Jetzt Kommt Die Flut”. On: *Spiel Ohne Grenzen (Games Without Frontiers) / Jetzt Kommt Die Flut (Here Comes The Flood)*, 1980, Charisma, 6000 449, Germany (Vinyl/7‘‘/Single/45 RPM).
- Peter Gabriel. “Here Comes The Flood”. On: *Shaking The Tree: Sixteen Golden Greats*, 1990, Geffen Records, GEFD-24323, Canada (CD/Compilation).

References

- Alper, Eric: “Peter Gabriel’s Letter to Media on Why He Left Genesis”: In: Webarchive.org. URL: https://web.archive.org/web/20140426232305/http://www.thatericalper.com/2012/02/13/peter-gabriels-letter-to-media-on-why-he-left-genesis/ [29.04.2021].
- Demorest, Stefen: “Peter Gabriel: Peter Gabriel”, in: Rolling Stone. URL: http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/peter-gabriel-20010726 [28.11.2016].
- Gallo, Armando: Peter Gabriel. London: Omnibus Press 1986.
- Greene, Andy: “Reader‘s Poll: The Best Peter Gabriel Songs”, in: Rolling Stone. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/readers-poll-the-10-best-peter-gabriel-songs-20151104/here-comes-the-flood-20151104 [28.11.2016].
- “Nick Kent Interviews Peter Gabriel”, in: The Genesis Archive. URL: http://thegenesisarchive.co.uk/nme-10th-june-1978-nick-kent-interviews-peter-gabriel/ [28.11.2016].
- “Peter Gabriel – Peter Gabriel”, in: Discogs. URL: https://www.discogs.com/de/Peter-Gabriel-Peter-Gabriel/release/5711783 [28.11.2016].
- “Peter Gabriel – Shaking The Tree (Sixteen Golden Greats)”, in: Discogs. URL: https://www.discogs.com/de/Peter-Gabriel-Shaking-The-Tree-Sixteen-Golden-Greats/release/391798 [28.11.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Mariano Gonzalez

Citation

ıo Gonzalez: “Here Comes the Flood (Peter Gabriel)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/here-comes-the-

flood/, 07/2021.

Print

David Bowie **1977**

“Heroes”

David Bowie wrote and recorded three albums in Berlin, the hit “HEROES” epitomizes the whole experience. Its composition, lyrics and music performance in fact sum up many of the influences exerted by, and experimentations undertaken in the divided city.

I. Origin

David Bowie and Brian Eno (lyrics credited only to Bowie) wrote “HEROES” in 1977. It is one of the most iconic songs in Bowie’s repertoire. The title is probably inspired by “Hero”, a tune by the German band Neu! that both Bowie and Eno had heard while in Germany. “HEROES” (in the original album and 7”, the title of the song is printed in quotation marks) condenses in 6:07 (LP version) or 3:32 (single edit) many of the above-mentioned aspects.

II. Context

At the time, David Bowie was living in Berlin Schöneberg; Bowie’s Berlin years have a special place in popular music history and contributed to the canonisation of today’s German capital as one of the places where artists retreat to achieve something different. Iggy Pop, U2, Nick Cave, Marilyn Manson and lately R.E.M. all recorded in the influential studio of West-Berlin, in close proximity to the (at the time still standing) Berlin Wall.

III. Analysis

The lyrical dimension of the song is double. First, it depicts a universal representation of the triumph of love despite an overwhelming negative force. This is achieved through the use of an “I” and a “you” against a “them.” They, although never named, are too strong, but you and I can beat them, as long as we are together, at least for one day. Second, the song becomes a history-determined love story in divided Berlin, that the authorial “I” is remembering. The wall is addressed directly, so is the shame on the other side (probably referring to East Berlin under the socialist dictatorship, and also to the fact that the wall was built from that side). Aesthetically very interesting is the reference to the dolphins, which brings into the song an unexpected image of motion, freedom and peace, in what could otherwise be defined as a typical cold war scenario. Political innuendos in the song are usually linked to the line “though nothing will drive them away, we can beat them, just for one day,” referring to the perceived strength of the East German

ɔrship.

The song reveals the innovative studio work that the team of Tony Visconti (producer), Brian Eno (listed on the Heroes album as responsible for synthesizers, keyboards, and guitar treatments), Bowie and a team of studio musicians (Carlos Alomar on guitar, George Murray on bass, Dennis Davis on drums) were producing at the Hansa and which resulted in the completion of 3 LPs (Bowie's "Berlin trilogy" of *Low*, *Heroes* and *Lodger*). Above a solid structure of bass, drums, rhythm guitar and piano, "HEROES" has layers of synthesizer sounds (typical of Brian Eno's sonic landscape, see for instance, his work with U2, as in "With or Without You") and an ostinato guitar riff of 3 notes in feedback (performed by Robert Fripp). Bowie's voice was recorded with three microphones at various distances mixed down to one single track, to capture the natural reverb of the Hansa recording room. Bowie's voice is first in a lower octave, to move to the upper one after the first verse. The song has a very basic chord structure, still very much bound to the glam rock era, especially in the bass sequence.

The music video, directed by Stanley Dorfman in 1977, shows Bowie dressed in black leather, frontally, cutting rarely on his facial profile or front face. He is illuminated by a spotlight behind him, which sometimes let some rays filter through his groin. The camera movements and light nuances seem to visually translate the fluctuating work of Eno's synthesizer in the song.

IV. Reception

"HEROES" was recorded by Bowie in an English, French and German version (all three are available together on an Australian version of the single) and published on a variety of single editions. In Germany, the song is featured on the soundtrack of the film *Christiane F. – Wir Kinder von Bahnhof Zoo* (directed by Uli Edel, 1981), inspired by a book about a teenage heroin-addict and the heroin scene revolving around Bahnhof Zoo station in West Berlin in the 1970s. The scene, where the song is featured in the film, shows a group of youths running through the shopping mall of the Europa Zentrum and escaping the police by reaching the top of the building, where a giant logo of Mercedes Benz rotates. The film deeply conditioned the reception of the song and its lyrics, especially, but not exclusively, for the German-speaking audience. The song has been covered widely and adopted several times as a soundtrack for commercial or political campaigns. The American band The Wallflowers released a cover version of the song as a single in 1998, which earned them a Grammy nomination.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals, Guitar, Saxophone, Keyboards: David Bowie
Lead Guitar: Robert Fripp
´ m Guitar: Carlos Alomar
. George Murray

Drums: Dennis Davis
Synthesizer: Brian Eno
Songwriting: David Bowie, Brian Eno
Producer: David Bowie, Tony Visconti
Recorded: 1977
Length: 3:32 (Single edit); 6:07 (Full-length album version)

Recordings

- David Bowie. “Heroes”, “*Heroes”*, 1977, RCA Victor, PB 1121, UK (7”/ Single).
- David Bowie. “Heroes”/”Helden”, *“Heroes”*, 1977, RCA Victor, PC 9821, Germany (12″/ Single).
- David Bowie. “Heroes”, *“Heroes”*, 1991, Ryko, RCD 10143, USA (CD/Album).

Links

- http://www.soundonsound.com/sos/Oct04/articles/classictracks.htm [07.11.2011].
- Artist homepage: http://www.davidbowie.com/ [31.10.2011].
- Database: http://www.discogs.com/David-Bowie-Heroes/master/49841; http://www.discogs.com/David-Bowie-Heroes/release/1002557 [31.10.2011]
- Download: http://itunes.apple.com/us/album/heroes/id14685702?i=14685653 [31.10.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/xct2fi_david-bowie-heroes_music [31.10.2011].
- Lyrics: http://www.songmeanings.net/songs/view/42531/ [31.10.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Heroes (David Bowie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/heroes, 02/2012 [revised 10/2013].

Print

Hannes Wader **1972**

Heute hier, morgen dort

Seine Konzerte begann Hannes Wader (*1942) meist mit HEUTE HIER, MORGEN DORT. Sein populärstes Lied, das selbst Cover ist, hat solche Verbreitung gefunden, dass es als vermeintliches Volkslied noch bekannter wurde als der Liedermacher selbst.

I. Entstehungsgeschichte

Waders dritte Platte aus dem Jahr 1972 mit dem schlichten Titel *7 Lieder* wurde eine seiner erfolgreichsten und das darauf an erster Stelle platzierte Lied HEUTE HIER, MORGEN DORT eines seiner bis heute populärsten. Bekannter scheint bis Ende der 1980er Jahre aber ein anderes zu sein, zumindest wird in Porträts von Wader und seiner Musik vor allem „Der Tankerkönig“ erwähnt – und zwar als ironische und deshalb missverstandene Loyalitätsbekundung zur linksextremistischen RAF (Rote Armee Fraktion) (vgl. Rothschild 1980: 178, Kroon 1982: 35, Henke 1987: 204; Sygalski 2011: 99–100). HEUTE HIER, MORGEN DORT ist dagegen politisch unverdächtig. Mit seiner Perspektive eines „heimatlosen Vagabunden“ gibt es das eigentliche Hauptthema des Albums an und prägt seine Grundstimmung (Kroon 1982: 35). Für Wader ist HEUTE HIER, MORGEN DORT insofern ein untypisches Lied, als er hier zum ersten Mal die Musik nicht selbst schreibt, sondern von anderen übernahm. Insgesamt drei der namensgebenden sieben Lieder übertrug Wader frei aus dem Englischen ins Deutsche: Neben HEUTE HIER, MORGEN DORT, das als „Indian Summer“ ursprünglich von Gary Bolstad stammt, auch „Schon so lang“ nach „Been on the Road so Long“ von Alex Campbell und „Kokain“ nach dem „Cocaine Blues“ von Rev. Gary Davis (Kemper 2001: 248). Textlich veränderte er HEUTE HIER, MORGEN DORT im Vergleich zum Original am stärksten. Über die Entstehung und die weitere Entwicklung dieses Lieds schreibt Wader ausführlich in seiner 2019 erschienenen Autobiografie (Wader 2019: 362–367). In Freiburg im Breisgau hörte er eine studentische Folkgruppe: „Sie singen, mehrstimmig schön gesetzt, hauptsächlich englische und amerikanische Folksongs. Im Sound ähnlich wie Peter, Paul & Mary. Mir gefällt das sehr. Ich bekomme Lust, auf der Stelle ein Lied zu schreiben, das ich gemeinsam mit ihnen singen kann, und habe dazu auch eine Idee“ (ebd.: 362). Wader dachte an den Song „Indian Summer“ des US-Amerikaners Gary Boldstad, der in Berlin studiert hatte, eigene Songs schrieb und diese im von Wader mitbegründeten Folkclub „Go-In“ aufführte (ebd.: 362–363). Wader übernahm die Melodie, aber entwarf einen neuen Text, in dem er seine damalige Lebensweise thematisiert: „Am besten ist es, ich schöpfe aus meinen ganz persönlichen Alltagserfahrungen. Und zurzeit besteht mein Alltag aus Unterwegssein“ (ebd.: 363). Zwar konzipierte er HEUTE HIER, MORGEN DORT anfänglich noch als mehrstimmigen Satz, rückte aber davon im weiteren Verlauf wieder ab: Er sei „eben Einzelgänger“ (ebd.: 364). Mit der Veröffentlichung 1972 endete die Geschichte des Lieds allerdings noch nicht. Rund zwanzig Jahre später nahm Wader das Original und eine weitere Version auf. Denn auf Umwegen erfuhr Gary d vom Cover seines Liedes, besuchte Wader und aus dem wieder aufgenommenen Kontakt anden eine englische Fassung des Wadertexts (ebd.: 365–366) und in der Folge Aufnahmen von

dieser und weiteren Varianten, im Einzelnen:

- „Heute hier, morgen dort“ (1972, Album *7 Lieder*): Musik von Gary Bolstad, Text von Hannes Wader
- „Day to Day“ (1998, Album *Auftritt*): Musik von Gary Bolstadt, Text von Hannes Wader, ins Englische übertragen von Gary Bolstad
- „Indian Summer“ (2001, Album *Wünsche*): Musik und Text von Gary Bolstad
- „Heute hier, morgen dort / Day to Day, Town to Town“ (2013, *Old Friends in Concert*): Musik von Gary Bolstad, Text von Hannes Wader, ins Englische übertragen von Gary Bolstad (deutsch-englische Mischfassung, gesungen von Hannes Wader und Allan Taylor).

II. Kontext

Hannes Wader gehört zur ersten Generation von Liedermachern der deutschen Nachkriegszeit. Sie waren Vorreiter eines neuen und vor allem deutschsprachigen Genres, dessen Erfolg bei den internationalen Festivals begründet liegt, die zwischen 1964 und 1969 jährlich auf Burg Waldeck im Rhein-Hunsrück-Kreis in Rheinland-Pfalz stattfanden. Sie waren ein Katalysator für das deutschsprachige Lied. Die deutsche Liedtradition war in der NS-Zeit von der nationalsozialistischen Ideologie vereinnahmt worden. Auf Deutsch zu singen oder gar auf das alte Liedgut zurückzugreifen, schien, nur wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, unmöglich. „Wir mochten ja die deutsche Vokalmusik. Wir litten darunter, dass die Nazis sie kaputt gemacht hatten,“ beschrieb Waders Liedermacherkollege Franz Josef Degenhardt in einem Interview das musikalische Dilemma seiner Generation. „Aber wir wollten diese Lieder trotzdem neu interpretieren, vor allem in ihrer künstlerischen Form weiterentwickeln. Und das gelang schließlich auf der Waldeck“ (Degenhardt, zitiert nach: Kleff 2013: 454). Die Hoffnungen, aus Burg Waldeck ein „Bauhaus des Liedes“ zu machen, erfüllten sich (Wicke 2016). Im Austausch mit anderen jungen Musikerinnen und Musikern aus verschiedenen europäischen Ländern – und deren Liedern – wuchs das Bedürfnis, „sich in der eigenen Sprache mittels des Lieds auszudrücken, es zu hören und zu singen“ (Boening 2004: 85). Die Festivals, über die ausführlich in den Medien berichtet und die ab dem zweiten Mal auch im Rundfunk übertragen wurden, stießen auf große Resonanz. Viele Liedermacher hatten hier ihren Durchbruch und begannen eine auch kommerziell erfolgreiche Karriere, neben Wader beispielsweise Degenhardt oder Reinhard Mey. Der mittlerweile mehr und mehr durch ‚Singer-Songwriter‘ ersetzte Begriff ‚Liedermacher‘ wurde 1963 durch Wolf Biermann (neu) geprägt und diente (und dient) fortan als Bezeichnung vor allem für all diejenigen dieser Generation, die selbst dichteten, komponierten, sangen und sich dabei selbst auf der Gitarre begleiteten. Was dabei entstand, war eine Liedgattung, die zum einen stark vom individuellen Vortragsstil geprägt war, zum anderen davon lebte, „Aktualität mit kritischem Geist, Wortwitz mit satirischer Schärfe“ zu kombinieren (Wicke 2016). Auch wenn die Liedermacher damit im Grunde an eine jahrhundertealte auch deutsche, aber aufgrund der nationalsozialistischen Herrschaft gebrochene Tradition anknüpften, empfand man ihre Lieder musikalisch und inhaltlich als etwas Neues. Ihre Vorbilder sind vor allem außerhalb Deutschlands zu suchen – etwa in den US-amerikanischen Folk- und Protestsongs oder in den französischen Chansons. Bei aller individuellen Vielfalt eint die Liedermacher dieser Jahre eine antibürgerliche und links gerichtete Haltung; sie gingen an gegen die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Westdeutschland, positionieren

sich in internationalen Debatten und hinterfragen den Zeitgeist – in einer Bandbreite, die von offensiven und agitatorischen Liedern bis hin zu defensiver gestalteten und scheinbar ausschließlich unterhaltenden Texten reicht.

III. Analyse

Mit seinem bestimmenden Thema des Unterwegsseins lässt sich HEUTE HIER, MORGEN DORT als Fahrtenlied begreifen, wenngleich nicht als typisches. Denn besungen werden hier nicht etwa die Lust am Wandern oder am Abenteuer, sondern das unstete Leben wird einer Reflektion unterzogen. An die Stelle eines freudigen Fernwehs tritt ein schwermütiges Heimweh, das sich aber weder fassen noch stillen lässt. Im Gegensatz zum Original „Indian Summer“ ist HEUTE HIER, MORGEN DORT weder an einen bestimmten Ort noch an eine bestimmte Zeit gebunden, obwohl beides im Lied eine zentrale Rolle spielt. Der Titel zeigt es an: In HEUTE HIER, MORGEN DORT sind Ort und Zeit Variablen, die so oft wechseln und so stetig voranschreiten, dass sie sich nicht greifen lassen bzw. dass es kaum lohnt, diese greifbar zu machen. Die einzige Konstante, so sagt es der Refrain, ist, „dass nichts bleibt, dass nichts bleibt, wie es war“. Dieses Fazit wird musikalisch am Ende in einer abgeänderten Melodie nochmals hervorgehoben. Hier wird der vorherige Teil des Refrains „So vergeht Jahr um Jahr / und es ist mir längst klar“ melodisch nach oben geführt. Auf die letzte Textsilbe folgen mehrere Takte Instrumentalspiel, sodass das Ende mehr Gewicht erhält. Die musikalische Struktur von HEUTE HIER, MORGEN DORT ist schlicht gehalten. Es ist ein Strophenlied, das die vier Verszeilen der drei Strophen melodisch nach a b a c formt. Die Melodie bewegt sich wellenartig in einem Oktavambitus, die Teile der einzelnen Phrasen werden gar durch eine Oktavsprung getrennt. Das belebt den über das ganze Lied – bis auf wenige Ausnahmen – beibehalten Rhythmus. Auch harmonisch verbleibt die Musik hauptsächlich auf den Grundstufen I, IV und V, erweitert um die sechste Stufe. Inhaltlich wird in den Strophen die Rastlosigkeit thematisiert („bin kaum da, muss ich fort“), die zu einem gewissen Teil auch mit Heimatlosigkeit einhergeht („Dass man mich kaum vermisst / Schon nach Tagen vergisst“). Vom lyrischen Ich wird aber gleichzeitig betont, dass es dieses Leben „selbst so gewählt“ habe, und es ihn nicht „stört und kümmert“ – wenngleich es ihn nachdenklich macht. Nach dem Grund gefragt, bleibt es eine Antwort schuldig, denn „was gestern noch galt / stimmt schon heut oder morgen nicht mehr“. Was sich in diesen Zeilen widerspiegelt, ist keine Unbekümmertheit, sondern ein fast resignatives Hinnehmen unveränderlicher Umstände. Die schwermütige Grundstimmung ist auch dem Anfang des Refrains geschuldet. Denn hier stellt das lyrische Ich sehr wohl sein Leben infrage, fragt sich nach der Richtigkeit seines Tuns: „Manchmal träume ich schwer / und dann denk ich, es wär / Zeit zu bleiben und nun / was ganz andres zu tun.“ Das Unterwegssein löst sich deshalb aus dem Kontext Fahrt und Wanderschaft und kann folglich als ‚inneres‘ Bild für den eigenen Lebensweg der Rezipientinnen und Rezipienten fungieren. Dessen Umstände und die eingeschlagene Richtung werden einer Art Zwischenbilanz unterzogen. In der Intention bleibt das Lied vage und auch einen Rat bleibt Wader schuldig. Zwar werden die beiden Möglichkeit eröffnet, entweder die Lebensweise beizubehalten oder eben anders zu gestalten, ohne dass jedoch eine abschließende Entscheidung fällt.

***z*eption**

HEUTE HIER, MORGEN DORT ist eines der erfolgreichsten Lieder von Wader. Immer wieder wurde es als Originaleinspielung veröffentlicht oder auch neu aufgenommen. Ungeachtet dessen, dass es selbst Cover ist, ist es das Lied, das Waders Liedschaffen am besten repräsentiert – eine Zuschreibung, die von ihm selbst propagiert wurde, indem er HEUTE HIER, MORGEN DORT nicht nur in fast allen Konzerten auf das Programm, sondern sogar an deren Beginn setzte (Sygalski 2011: 103). Der Erfolg des Lieds misst sich auch an seiner flächendeckenden und generationenübergreifenden Verbreitung als Teil eines deutschen Liedguts: Seit den 1980er Jahren ist es fester Bestandteil von Liederbüchern wie etwa *Die Mundorgel* (seit 1982) oder *Der neue Zupfgeigenhansl* (1983) und gehört heute noch zum Repertoire des schulischen Musikunterrichts. Es ist in Gitarrenbüchern zu finden und der Notenmarkt hält verschiedene Arrangements bereit, die auch im nichtdeutschsprachigen Ausland gesungen und gespielt werden (Wader 2019: 365). Es ist zu einem neuen Volkslied geworden und in der Tat hat sich HEUTE HIER, MORGEN DORT oftmals von seinem (Text-)Urheber gelöst, wie es auch Wader selbst in seiner Autobiografie berichtet: „Einmal schaue ich mir im Fernsehen eine Sendung an. Darin singt ein Harzer Männerchor ‚Heute hier, morgen dort: Altes deutsches Handwerkerlied', und er resümiert lapidar: „Es ist nicht totzukriegen" (ebd.). Losgelöst von Musik und Text ist der Titel bzw. die Anfangszeile von HEUTE HIER, MORGEN DORT darüber hinaus als geflügeltes Wort in die deutsche Sprache eingegangen. Die Zahl der Coverversionen ist schlicht unüberschaubar – HEUTE HIER, MORGEN DORT gehört bis heute zum Repertoire sogenannter Alleinunterhalter über lokale oder anlassbezogene Formationen bis hin zu Top-Bands. Bemerkenswert ist vor allem die Bandbreite der Stilrichtungen, in die das vermeintliche Volkslied überführt wird: HEUTE HIER, MORGEN DORT koexisiert als Folk-, Country- oder Weltmusikversion, ist Schlager genauso wie Kinderlied, wird für Kabarett oder Guggenmusik adaptiert, zu Jazz, Pop oder House geformt, im Rock oder Punkrock gecovert – meistens mit Text, manchmal auch nur instrumental. Zu den bekanntesten Neuinterpreten von HEUTE HIER, MORGEN DORT zählen etwa die Punkrockbands *Die Schröders*, die den Wader-Song 2008 auf ihrem Album *Endlich 18* eingespielt haben, und *Die Toten Hosen*, die ihn 2012 auf ihrem Jubiläumsalbum *Die Geister, die wir riefen* aufgenommen und ein Jahr später auch auf dem Live-Album *Der Krach der Republik* veröffentlicht haben. Unter der Überschrift *Heute hier, morgen dort – Salut an Hannes Wader* erschienen 2012 zudem eine LP und eine CD ausschließlich mit Coverversionen verschiedener Künstlerinnen und Künstler. Der Titelsong wird hier sowohl von Philipp Poisel (ursprünglich auf dem Album *Bis nach Toulouse* veröffentlicht) im Stil einer Popballade gesungen als auch von Slime als Country-Rock-Mix präsentiert. Coverversionen, die nicht nur die Musik stilistisch verändern, sondern auch in den Text eingreifen, sind auf dem offiziellen Musikmarkt nur vereinzelt vorhanden, aber es ist davon auszugehen, dass zu privaten Anlässen für persönliche, feierliche oder humoristische Umdichtungen HEUTE HIER, MORGEN DORT gern als Grundlage genutzt wird (ebd.: 367). Die englische Version des Textes („Day to Day"), die vom ursprünglichen Urheber des Songs Gary Bolstad verfasst wurde, nahm Wader für sein 1998 erschienenes Album *Auftritt* auf, 2013 erschien eine deutsch-englische Mischfassung zusammen mit Allan Taylor auf der CD *Old Friends in Concert*. Bolstads Urfassung mit dem Titel „Indian Summer" veröffentlichte Wader 2001 auf seinem Album *Wünsche*.

UTE ELENA HAMM

Credits

Music: Gary Bolstad
Lyrics: Hannes Wader
Producer: Knut Kieswetter
Label: Philips
Published: 1972
Length: 2:59 min

Recordings

- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – 7 Lieder,* 1972, Philips, 6305 165, Germany (LP/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – 7 Lieder,* 1972, Philips, 7105 131, Germany (Cassette/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Das Portrait,* 1976, Philips, 6305 313, Germany (LP/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – 7 Lieder,* 1976, Philips, 6305 165/7710 020, Germany (LP/Album/Reissue).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – 7 Lieder,* 1977, Philips, 6305 165, Germany (LP/Album/Repress).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader,* 1978, Amiga, 8 55 635, GDR (LP/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader 1969–1978,* 1979, Philips, 6685 159, Germany (LP/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Daß nichts bleibt wie es war – Hannes Wader live mit Lydie Auvray, Reinhard Bärenz, Hans Hartmann*, 1982, pläne, 88291, Germany (LP/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Es ist an der Zeit – Hannes Wader mit Lydie Auvray, Reinhard Bärenz, Hans Hartmann,* 1983, pläne, 88 347, Germany (LP/Single).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Daß nichts bleibt wie es war – Hannes Wader live mit Lydie Auvray, Reinhard Bärenz, Hans Hartmann*, 1986, pläne, 882485, Germany (CD/Album/Reissue).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader,* 1987, Amiga, 8 55 635, GDR (LP/Compilation/Repress).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“, On: *Liedermacher Hannes Wader,* 1988, Mercury, 836268-2, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes – 7 Lieder,* 1990, Mercury/Phonogramm, 842 702-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Heute hier, morgen dort,* 1990, Philips, 832182-2, Germany (LP/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Lieder, die das Leben schrieb – 14 große Künstler und ihre schönsten Erfolge*, 1994, Das Beste Redaer’s Digest, 0072 870 LIE 7287, Germany (CD/

Compilation).

- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hörbeispiele von Folk bis Hip Hop – Original*, 1996, Institut für Didaktik Populärer Musik, RP 13623, Germany (CD/Compliation).
- Hannes Wader. „Day to Day“. On: *Auftritt*, 1998, pläne, 88819, Germany (CD/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Leben so wie ich es mag – Die schönsten Erfolge großer Liedermacher*, 1998, Das Beste Reader’s Digest, LI2 0776630, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Der Rebell,* 1999, Mercury, 538 540-2, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Pop 2000 – 50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland*, 1999, Grönland Records, 7243 52302321, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Indian Summer“. On: *Wünsche*, 2001, pläne, 88863, Germany (CD/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Chansons und Lieder-liches*, 2002, DA Records/ WDR4, 870993-2, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hanns Dieter Hüsch Gesellschaftsabend – Die 2te*, 2005, Conträr, 26 / Indigo, 5918-2, Germany (CD/Album, Compilation).
- Hannes Wader. „Day to Day“. On: *Jahr für Jahr*, 2005, pläne, 88920, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: The *Hannes Wader Collection,* 2010, *Brunswick News,* 0600753221211, 0600753221228, 0600753221235, 0600753221242, Europe (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Die Liedermacher Wader & Wecker & Degenhardt & Danzer & Hirsch,* 2012, pure, o.A., Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader, Allan Taylor. „Heute hier, morgen dort / Day to Day, Town to Town“, On: *Hannes Wader & Allan Taylor – Old Friends in Concert*, 2013, Boutique, 06025 3726777, Germany (CD/ Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader & Allan Taylor – Old Friends in Concert*, 2013, Boutique, 06025 3726777, Germany (CD/Album).
- Hannes Wader. „Indian Summer“. On: *Wünsche,* 2014, Mercury, 06025 3748294, Germany (CD/ Album, Reissue, remasterd).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Live,* 2015, Mercury, 06025 4752841, Germany (CD/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Soundtrack Deutschland*, 2015, Polystar, 0600753633236, 0600753633243, 0600753633274, 0600753633304, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Mach’s gut! Hannes Wader,* 2018, Mercury, 06025 67444512 (CD/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Poetenweg (live),* 2021, Stockfisch Records, SFR 357.6103.2, Germany (CD/Album).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Deutschfolk – Soundtrack zum Volksliedrevival in der BRDDR*, 2021, NoEthno, 2003–2014, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Auf gut deutsch, Vol. 2 – Lieder, die sich von selbst verstehen*, o.J., Polymedia Special Projects/Dominion, CD 0060710, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Der Liedermacher,* J., Philips, 6626 010, Germany (LP/ ɔmpilation).
- ıannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Die Liederbuch-Edition – Hannes Wader*, o.J.,

Spectrum, 550 829-2, Europe (CD/Compilation).

- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Die Liedermacher – Hannes Wader*, o.J., Universal Music Group, 06007 53839970 5, o.O. (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Frei wie der Wind – Lieder für alle, die Fernweh haben*, o.J., Philips, 6498 225, Germany (LP/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes – 7 Lieder,* J., Universal, 842 702-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes – 7 Lieder,* J., Philips/ Bertelsmann Club, 28688-0, Germany (LP/Album/Reissue).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Heute hier, morgen dort,* J., Philips, 836 141-2, Germany (CD/Compilation/Reissue).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Heute hier, morgen dort,* J., Philips, 836 142-2/836 143-2, Germany (CD/Compilation).
- Hannes Wader. „Heute hier, morgen dort“. On: *Hannes Wader – Scho so lang ’62–’92,* o.J., Mercury, 512 541-2, Europe (CD/Compilation/Reissue).

Covers

- I.K. „Heute hier, morgen dort“. On: *Vergiss es,* 1994, Germany (CD/Album).
- I.K. „Heute hier, morgen dort 2“. On: *Vergiss es,* 1994, Germany (CD/Album).
- Simple Truth. „Heute hier, morgen dort“. On: *For Beginners*, 1996, Felsenstein CCCP, SD 5969 7796, Germany (CD/Album).
- Peter Reimer. “Heute hier, morgen dort“. On: *Back to the roots*, 1997, Rockwerk Records, 1134, Germany (CD/Album).
- „Heute hier, morgen dort“. On: *Second Hand*, 1999, Pila Music, CD 927.316, Germany (CD/Album).
- I.K. „Heute hier, morgen dort“. On: *Vergiss es,* 2002, Nix Gut records, NG01, Germany (CD/Album/ Repress).
- I.K. „Heute hier, morgen dort 2“. On: *Vergiss es,* 2002, Nix Gut records, NG01, Germany (CD/Album/ Repress).
- „Heute hier, morgen dort“. On: *Leben ist Poesie – dass es noch möglich ist. Festival zum 30-jährigen Bühnenjubiläum von Erich Schmeckenbecher, dem Zupfgeigenhansel,* 2005, Contrör, 125, Germany (CD/Album).
- Herbert Knebels Affentheater. „Heute hier, morgen dort“. On: *Nix wie weg!,* 2006, Spassgesellschaft, 88697003612, Germany (CD/Album).
- Die Schröders. „Heute hier, morgen dort“. On: *Endlich 18*, 2008, Artist Station Records, ASR 014, Germany (CD/Album).
- Blötschkopp Marc Metzger. „Heute hier, morgen dort“. On: *Rampensau*, 2009, Germany (CD/Album).
- „Heute hier, morgen dort“. On: *Alte Liebe rostet nicht*, 2009, RuhrFolk, 4012, Germany (CD/Album).
- Manfred Leuchtner & Ian Melrose. „Heute hier, morgen dort“. On: *Vis-À-Vis*, 2009, Acoustic Music `ecords, 319.140.2, Germany (CD/Album).

  nilipp Poisel. “Heute hier, morgen dort“. On: *Bis nach Toulouse,* 2010, Grönland Records/Holunder

Records/Ferryhouse Productions, CDGRON110X, Germany (CD/Album, DVD).

- Philipp Poisel. “Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort – Salut an Hannes Wader*, 2012, Universal Music Group/Mercury, 060253704711, Europe (LP/Compilation).
- Philipp Poisel. “Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort – Salut an Hannes Wader*, 2012, Universal Music Group/Mercury, 060252799601, Europe (CD/Compilation).
- Slime. „Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort – Salut an Hannes Wader*, 2012, Universal Music Group/Mercury, 060252799601, Europe (CD/Compilation).
- Slime. „Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort – Salut an Hannes Wader*, 2012, Universal Music Group/Mercury, 060253704711, Europe (LP/Compilation).
- Katharina Vogel. „Heute hier, morgen dort“. On: *2 Minuten*, 2012, Rintinin Musik, CD 971612, Germany (CD/Album).
- Die Toten Hosen. „Heute hier, morgen dort“. On: *Ballast der Republik/Die Geister, die wir riefen*, 2012, Jochens kleine Plattenfirma, JKP 118, Germany (CD/Album).
- Die Toten Hosen. „Heute hier, morgen dort“. On: *Ballast der Republik/Die Geister, die wir riefen*, 2012, Jochens kleine Plattenfirma, JKP 118, Warner Music Group Central Europe, 5245030001, Germany (CD, LP/Album).
- Die Toten Hosen. „Heute hier, morgen dort“. On: *Live: Der Krach der Republik*, 2013, Jochens Kleine Plattenfirma, JKP 123, Warner Music Central Europe, 52450 20132, Germany (CD/Album).
- Missing Links. “Heute hier, morgen dort“. On: *Live on Love*, 2014, Smerdingo Fine Recordings, US (CD/Album).
- Die Fabelhaften 3 (Bettina Göschl, Ulrich Maske, Matthias Meyer-Göllner). „Heute hier, morgen da“. On: *Es lebt der Eisbär in Sibirien – Hits für Klein und Groß*, 2015, JUMBO, 443 398-2, Germany (CD/Compilation).
- Linda Louis. „Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort*, 2016 (Album).
- Guerilla Grimm. „Heute hier, morgen dort“. On: *Folkstod Kleinkunstpunk*, 2016 (EP).
- „Heute hier, morgen dort“. On: *Hier & Now*, 2016, Doc Bushses Coaast Tmp., Germany (CD/Album).
- Acoustic Ramblers. „Heute hier, morgen dort.“ On: *Männer, Möwen & Milieu,* 2017, Germany (CD/Album).
- Scherf & Band. „Heute hier, morgen dort“. On: *Wie es ist*, 2017, Laute Helden/SPV, SPV 279642 CD, Germany (CD/Album).
- Paddy Schmidt & Ralf Baitinger. „Heute hier, morgen dort“. On: *Favourite Songs*, 2021, 5pm Records, 5pm10201, Germany (CD/Album).
- Talstrasse 3-5 feat. LUN. „Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort*, 2021, Fadersport Records (Single).
- Talstrasse 3-5 feat. LUN. „Heute hier, morgen dort (Extended mix)“. On: *Heute hier, morgen dort*, Fadersport Records, 2021 (Single).
- Ezé Wendtoin. „Kosweogo / Heute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen deutsch!,* 2022, Trikont-Unsere Stimme, US-0534-1, Germany (LP/Album).
- Jimmy Kelly &The Streetorchestra. “Heute hier, morgen dort“. On: *Live – Back on the Street*, 2023, Vertigo Berlin, 11699883, Germany (CD/Album).

'eute hier, morgen dort“. On: *Heute hier, morgen dort*, 2023 (Single).

avid Lübke. „Heute hier, morgen dort“. On: *Fahrender Sänger*, 2023, Timezone, TZ2479, Germany

(CD/Album).
- „Heute hier, morgen dort“. On: *Schnurstracks Session*, 2024 (EP).
- Talstrasse 3-5 feat. LUN. „Heute hier, morgen dort“. On: *Top die Wette Milf (Das vorletzte Album)*, 2024, Fadersport Records (Album).

References

- Boening, Holger: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR.* Bremen: Lumière 2004.
- Henke, Matthias: *Die großen Chansonniers und Liedermacher. Wichtige Interpreten, bedeutende Dichtersänger*. Düsseldorf: ECON 1987, 202–206.
- Dapper, Beate: *Liedermacher – Ulla Meinecke, Klaus Hoffmann, Georg Danzer, Hannes Wader, Reinhard Mey.* Frankfurt a.M.: Bund 1998, 62/63, 71.
- Kemper, Wolf-R.: Kokain in der Musik. Bestandsaufnahme und Analyse aus kriminologischer Sicht. Münster: LIT 2001.
- Kleff, Michael: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Franz Josef Degenhardt und die Geschichte der Liedermacher in der Bundesrepublik. In: *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute.* Ed. by Gerhard Paul and Ralph Schock. Bonn: bpb 2013, 454–459.
- Kroon, Nico: *Hannes Wader, Liedermacher. Seine politische Entwicklung dargestellt an den Liedern.* Nijmegen 1982.
- Lambrecht, Jutta: Wader, Hannes. In: *MGG Online*. Ed. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart: Bärenreiter 2023, https://www.mgg-online.com/articles/mgg20284/2.0/mgg20284[07.04.2025].
- Maske, Ulrich (Ed.): *Daß nichts bleibt, wie es war. Hannes Wader und seine Lieder.* Dortmund: pläne 1984.
- Rothschild, Thomas: *23 Porträts.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1980, 178–188.
- Sygalski, Marc: *Das „politische Lied“ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989 am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey.* Göttingen: Universität 2011, http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/serien/hr/escripta/1_2011.pdf [07.04.2025].
- Wader, Hannes: Heute hier, morgen dort. In: *Die Mundorgel*. Ed. by Dieter Corbach. 1. Auflage der Neubearbeitung. Köln: Mundorgel 1982, No. 124.
- Wader, Hannes: „Heute hier, morgen dort“. In: *Der neue Zupfgeigenhansl. Das Liederbuch der jungen Szene*. Ed. by Bertold Marohl. Mainz u.a.: Schott 1983, 12–13.
- Wader, Hannes: *Trotz alledem. Mein Leben*. München: Penguin 2019.
- Wicke, Peter: Liedermacher. In: *MGG Online*. Ed. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler 2016, https://www.mgg-online.com/articles/mgg16620/1.1/mgg16620 [07.04.2025].

- hanneswader.de [07.04.2025]

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Heute hier, morgen dort (Hannes Wader)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/heute-hier-morgen-dort, 04/2025.

Print

The Jimi Hendrix Experience **1966**

Hey Joe

HEY JOE war einer der ersten Songs der Band The Jimi Hendrix Experience und damit auch des Gitarristen Jimi Hendrix. Die Single begründete seinen Erfolg und wurde zur Inspiration für eine Vielzahl weiterer Musiker.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song HEY JOE von The Jimi Hendrix Experience ist eine Interpretation des gleichnamigen US-amerikanischen Folksongs ohne eindeutigen Urheber. Auf den meisten Aufnahmen wird William Moses “Billy” Roberts als Urheber angegeben, auf einigen aber Dino Valenti oder die Band The Leaves. Manchmal wird er aber auch als traditionelles Liedgut ausgewiesen. So umgibt den Song seit den Anfängen auch die mystische Aura eines alten, überlieferten Folksongs. Tatsächlich liegt sein Ursprung frühestens in den 1950er Jahren (vgl. Hicks 1999: 41-43; Miller 2011). Im Laufe des 20. Jahrhunderts gab es sehr viele Versuche den Song als Blues-, Pop- oder Rockcover zu interpretieren. Namhafte Interpreten wie Deep Purple, Lenny Kravitz, Patti Smith oder ZZ Top haben eigene Fassungen von HEY JOE aufgenommen.

Die bekannteste und einflussreichste ist dennoch die Aufnahme von The Jimi Hendrix Experience aus dem Jahr 1966. Die genauen Umstände der Entstehung von Hendrix’ HEY JOE – woher er den Song und welche Aufnahmen er kannte – sind unbekannt. Kurz nach der Gründung von The Jimi Hendrix Experience im Jahr 1966 war HEY JOE aber bereits Teil des Repertoires der Band. Die erste Tour der in London gegründeten Band führte sie zunächst nach Paris. Auf dem ersten Konzert als Trio am 13. Oktober 1966 wurden drei Stücke gespielt, darunter HEY JOE. In Frankreich gab es positive Reaktionen auf die Musik, im nächsten Konzert in London dagegen eher negative. Danach spielte die Band in München, und Hendrix erfand durch Zufall sein Ritual der Zerstörung seines Instruments auf der Bühne – es sollte später sein Markenzeichen werden (vgl. Theweleit/Höltschl 2008: 123). Trotz erfolgreicher Tour lehnte das Plattenlabel Decca das Tape von HEY JOE ab. Erst mithilfe des Managers der Band The Who wurde Polydor für Vertrieb und Finanzierung der ersten Single gewonnen. HEY JOE (mit der B-Side “Stonefree”) wurde am 16.12.1966 in der britischen Musiksendung *Ready, Steady, Go!* gespielt und erschien am selben Tag. Die Single war direkt erfolgreich, verblieb 11 Wochen in den Charts und schaffte es sogar bis auf Platz 6. Das Management hatte dem etwas nachgeholfen, indem es selbst einen Teil der Platten aufkaufte (vgl. ebd.) Damit bildete die Single den ersten Schritt in Hendrix’ erfolgreicher Karriere und der Song wurde noch zu Lebzeiten zu einer seiner wichtigsten Aufnahmen. Bis zum Ende seiner Karriere blieb HEY JOE im Repertoire von Hendrix (so beendete er etwa seine berühmt gewordene Woodstock-Improvisation mit einer verlängerten Version des Songs). In seinem letzten Auftritt auf dem ' and-Peace-Festival der Insel Fehmarn 1970 wurde der Song ebenso gespielt.

II. Kontext

Wer schrieb den Song HEY JOE? Diese einfache Frage führt zu weitreichenden Antworten. “Anyone who wants to see how a song can come to belong to everyone – and no one – as it travels from artist to artist should consider ‘Hey Joe'” (Hicks 1999: 39). Einerseits sind die ersten veröffentlichten Versionen Anfang der 1960er entstanden, andererseits gingen viele Künstler bereits in den 60ern davon aus, dass HEY JOE traditionelles Liedgut sei, das nur darauf warte, interpretiert zu werden. Das erklärt die unzähligen Aufnahmen von HEY JOE, die in den 60ern, aber auch in späteren Jahrzehnten und bis heute veröffentlicht wurden (vgl. ebd.: 39-42).

Der Name “Joe” war gerade zur Nachkriegszeit in den 50er und 60er Jahre ein Allerweltsname in den USA und “Joe” konnte jeden US-Amerikaner meinen. Es gab eine regelrechte Welle von “Joe”-Songs, darunter zahlreiche HEY JOE-Songs (vgl. ebd.: 40 f.) Im umtriebigen New Yorker Greenwich Village probierten sich zahlreiche Folksänger aus und präsentierten viele neue Songs an nur einem Abend. Es ist vorstellbar, dass HEY JOE dort seinen Ursprung hat und dann aufgegriffen und in die Welt getragen wurde (vgl. ebd.: 44). Etliche Künstler beanspruchten die Autorschaft des Songs, so beispielsweise Billy Roberts, Dino Valenti, Tim Rose, The Leaves, The Surfaris oder The Byrds. Der erste dokumentierte HEY JOE-Song, der zudem sehr erfolgreich wurde, stammt von dem Country-Sänger Carl Smith aus dem Jahr 1953. Die Aufnahme verkaufte sich über eine Million Mal, weist bis auf den Titel aber keinerlei Ähnlichkeit mit den späteren Fassungen auf.

Die erste in dieser Hinsicht relevante Version ist von Billy Roberts aus dem Jahr 1962. Roberts sicherte sich das Copyright auf Text und Musik, nahm den Song aber nicht auf. Seine Fassung enthält bereits das Frage-Antwort-Schema, die textliche Basis, die grundlegende Melodie und die Akkorde der späteren Coverversionen. Die Frage der Autorschaft ist bereits hier nicht ganz eindeutig. Roberts verteidigte seine Urheberschafft und hat das erste nachgewiesene Copyright auf den Song, aber es gab Anschuldigungen, er sei nicht der wirkliche Urheber (vgl. ebd.: 42; Miller 2011) Eine Vermutung über den Ursprung ist die, Roberts habe den Song in Greenwich Village bei anderen Musikern gehört und daraufhin übernommen. Eine andere Vermutung besagt, er habe den Song von seiner damaligen Freundin Niela Miller adaptiert und als HEY JOE rechtlich schützen lassen. Miller, selbst Sängerin, hat ihren Song “Baby, Please Don’t Go to Town” nach eigenen Aussagen etwa 1955 geschrieben, sich aber erst 1964 das Copyright sichern lassen. Sie selbst äußert sich dazu in diversen Internetquellen, etwa auf heyjoeversions.wordpress.com, und behauptet, sie habe kurz davorgestanden, Roberts juristisch dafür zu belangen (vgl. Miller 2011). Tatsächlich weist ihr Song auffällige Gemeinsamkeiten mit Roberts späterem HEY JOE auf. Sowohl das prägnante Akkordmuster als auch das melodische Gerüst und das Frage-Antwort-Schema lassen sich bereits bei Miller finden. Im Nachhinein lässt sich dies aber nicht genau rekonstruieren, weshalb Roberts der rechtmäßige Urheber bleibt.

An eine breitere Öffentlichkeit gelangte HEY JOE allerdings erst durch den Sänger Dino Valenti. Valenti hat sich ebenfalls eine Zeit lang im Umfeld von Greenwich Village aufgehalten und ist dort aufgetreten – unter anderem mit dem Song HEY JOE. Valenti nahm den Song 1965 auf und veröffentlichte ihn über das Label *Third Story Music*. Auf der Platte wurde zunächst Valenti als Urheber genannt. Kurze Zeit später ndelte Roberts mit dem Label und wurde forthin als Urheber gehandelt und entlohnt. In dieser Zeit eitete sich der Song unter verschiedenen Bands und viele spielten ihn, ohne jedoch Aufnahmen zu

machen. The Byrds, The Leaves, The Love, The Surfaris und andere Bands spielten ihn bereits bei ihren Auftritten, und sie alle wollten den prestigeträchtigen Song als Erste aufnehmen. John Beck von The Leaves beschreibt es so: “We were smart enough to know that whoever put it out first was going to have a hit record with it” (Hicks 1999: 46). Im selben Jahr nahmen The Surfaris eine Interpretation auf, veröffentlichten diese aber erst 1966. Schließlich waren es The Leaves, die die erste Aufnahme auf den Markt brachten. Auf der Platte ist John Beck als Urheber von Text und Musik genannt. Die erste Aufnahme erregte kaum Aufmerksamkeit und die Band nahm deshalb eine leicht veränderte Version auf – diese erreichte im Frühling 1966 die Top 40 der US-amerikanischen Charts. Es folgte eine Vielzahl von HEY JOE-Aufnahmen, die sich oft an der Version von The Leaves orientierten.

Einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Songs lieferte der Sänger Tim Rose. Ebenso in Greenwich Village tätig, nahm er im April 1966 seine eigene Version von HEY JOE auf. Seine Interpretation unterscheidet sich vor allem durch die unterschiedliche Tonart, statt in A-Dur spielte er den Song nun in E-Dur. Außerdem senkte er das Tempo beträchtlich und erzeugte dadurch eine größere dramatische Wirkung, welche die tragische Seite des Texts besser zur Geltung bringt. Ebenso fügte er Chor und Halleffekte hinzu. Das Copyright sah er damit bei sich selbst, auf der Veröffentlichung steht: “Arranged and Adapted by Tim Rose” (Hicks 1999: 51). Damit verwies er gleichzeitig auf einen anonymen Urheber, dessen Version er arrangiert und adaptiert hat. Es entwickelte sich hier bereits der Mythos des traditionellen Liedes HEY JOE. Roses Version stellte die wichtigste Basis für die Fassung von Jimi Hendrix dar. Hendrix Aufnahme übertraf in ihrer Wirkung alle vorherigen und wurde zum Standard, an dem sich folgende Generationen messen sollten.

Einige Liebhaber des Songs interessieren sich auch besonders für dessen Entstehungsgeschichte. Der Blog heyjoeversions.wordpress.com zeigt dies auf eindrückliche Weise. Er widmet sich allem, was mit dem Song zu tun hat. Neben einer eindrucksvollen Liste von Coverversionen, die bis heute (Stand: 01.05.2017) über 1800 Aufnahmen umfasst, ist der Blog auch eine wichtige Kommunikationsplattform. Neben Niela Miller sind es viele andere Zeitzeugen und ehemalige Freunde von Roberts, die hier Geschichten über ihn, die damalige Zeit und HEY JOE auf dem Blog verbreiten.

Auf den meisten Aufnahmen ist Billy Roberts als Urheber im juristischen Sinne angegeben (siehe coverinfo.de [2016]).

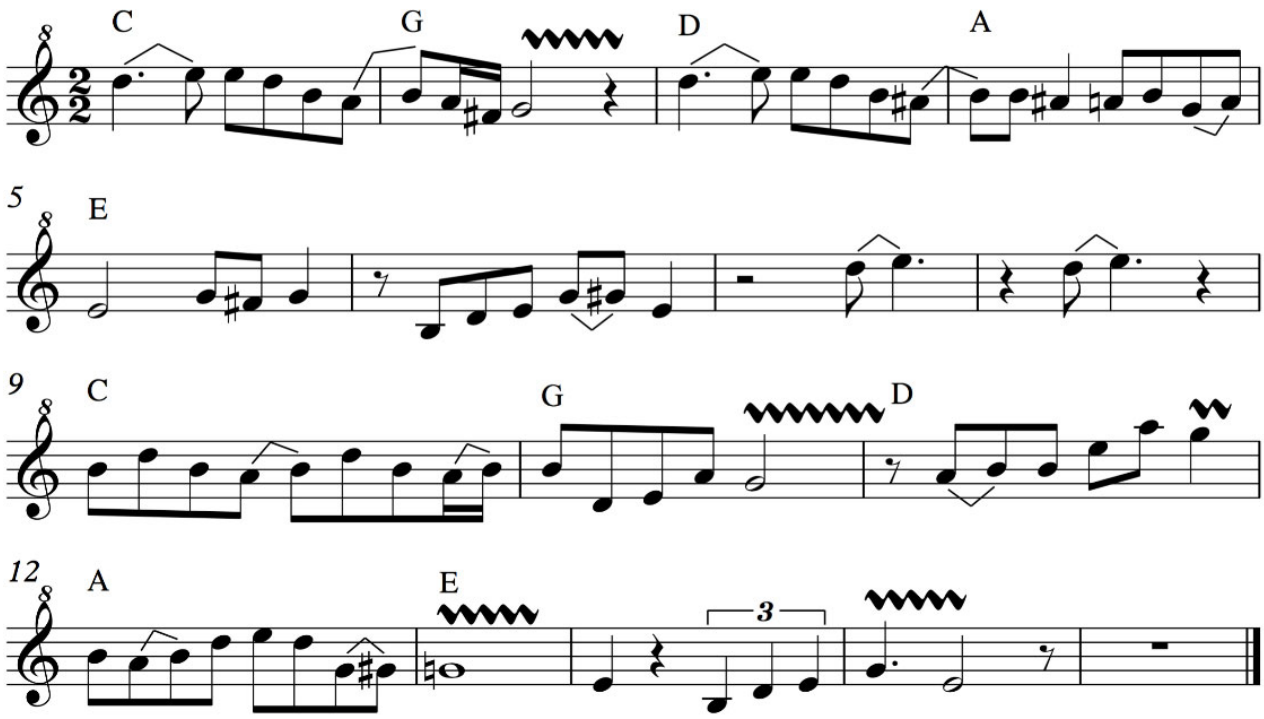
III. Analyse

Der Text des Songs handelt von Joe, dessen Frau ihn mit einem anderen Mann betrügt, woraufhin er sie erschießen will. Anschließend flieht er nach Mexiko, um der Justiz zu entgehen. Die ernste Thematik – es ist Mord aus niederen Beweggründen – wird in einer lockeren Art und Weise vermittelt. Als Erzählform dient der Dialog. Der fiktive Mann Joe wird von einem lyrischen Ich, dem Erzähler, befragt. Durch das Frage-Antwort-Schema erfährt der Zuhörer dann die ganze Geschichte. Die Performance Persona von Hendrix stellt die Fragen und beantwortet sie auch gleichzeitig – er verkörpert also zwei Charaktere, ist sowohl das fragende Ich als auch der antwortende Joe.

Der Text ist in verschiedene Entwicklungsstufen gegliedert. Im ersten Stadium fragt der Gesprächspartner:

“Hey Joe, where you goin’ with that gun in your hand?”, worauf Joe antwortet: “I’m goin’ down to shoot my old lady, you know I caught her messin’ round with another man.” Noch ist es nur eine Absicht, seine Frau zu erschießen. Im zweiten Stadium klagt der Gesprächspartner Joe bereits an, seine Frau erschossen zu haben. Im dritten Stadium bezeugt Joe es persönlich: “Yes, I did, I shot her.” Und beide, Gesprächspartner und Joe, wirken zufrieden mit dieser Entwicklung, feiern es beinahe: “Shoot her one more time again, baby!” Im vierten Stadium wird Joe gefragt, wohin er nun nach der Tat gehen werde und wie er der Justiz entkommen wolle: “Where you gonna run to now?” Joe antwortet, er wolle in den Süden, nach Mexiko, um so dem “hangman”, dem Henker, zu entgehen und verabschiedet sich vom Gesprächspartner: “I gotta go now!”

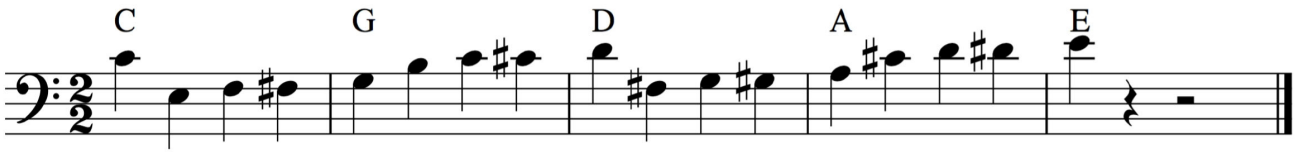
Die musikalische Grundlage für HEY JOE wird von einer Folge von fünf Akkorden gebildet (im Folgenden: Chord Cycle). In der Interpretation von Hendrix ist diese auf E-Dur aufgebaut und umfasst folgende Entwicklung: C-Dur–G-Dur–D-Dur–A-Dur–E-Dur. In dieser Sequenz von quintverwandten Akkorden kreist die Folge immer und immer wieder. Auf der Aufnahme kann man sie im E-Bass und dem Begleitgesang durchgängig hören. Die Besetzung auf der Aufnahme ist: Leadgesang, Begleitgesang, E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug. In den Live-Versionen trat die Band als Trio auf, dementsprechend gab es keinen Begleitgesang und Hendrix spielte sowohl Rhythmus- als auch Sologitarre. Die Form des Songs wird im Grunde nur durch das Gitarrensolo und die Dialogform des Texts bestimmt. Nach einem kurzen Gitarrenintro beginnt der rotierende Chord Cycle in Bass, Gitarre und Begleitgesang und endet im Fade-out. Der Gesang wird etwa in der Mitte des Songs vom Gitarrensolo durch Hendrix unterbrochen. Es ist mit ca. 20 Sekunden relativ kurz und besteht aus zwei fast gleichlangen Phrasen. Trotzdem nutzt Hendrix die Zeit effektiv, um seine Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. Die Phrasen bestehen aus kurzen, prägnanten Licks und sind mit vielen Bendings angereichert. Das Solo umschreibt, auf die Handlung bezogen, den Mord Joes an seiner Frau. Das sprachlich Unsagbare wird im Gitarrensolo zum Ausdruck gebracht. Wollte man etwas in die Töne hineininterpretieren, so könnte man die Bendings vom d zum e als Pistolenschüsse wahrnehmen. Von diesen Bendings aus entwickeln sich in der ersten Hälfte die kurzen Phrasen, gefolgt von einzelnen e-Bendings, die für Nachschüsse stehen könnten. Eine solche Analyse bleibt spekulativ, auch wenn man um solche Assoziationen nicht umher kommt, da das Solo genau in dem Teil der Handlung einsetzt.



Gitarrensolo, 1:39–2:01 (eigene Darstellung)

Die harmonische und formale Einfachheit von HEY JOE ist gleichzeitig auch die Stärke des Songs. Einerseits ist er sehr eingängig und übt gleichzeitig eine Sogwirkung auf den Zuhörer aus. Andererseits erlaubt er dem Interpreten, in Kontrast zu der harmonischen Vorhersehbarkeit zu treten und das Stück mit Umspielungen gesanglicher und instrumentaler Art anzureichern. Dies macht letztendlich auch den Reiz von Hendrix' HEY JOE aus und hebt es von den zahlreichen anderen Versionen ab.

Hendrix' Version orientiert sich musikalisch und auch textlich an der Fassung von Tim Rose, beinhaltet aber Einflüsse von anderen Interpreten des Songs, wie Billy Roberts, The Surfaris, The Leaves, The Standells. Der maßgebliche Unterschied zwischen diesen und Roses bzw. Hendrix' HEY JOE ist das Tempo. Sind diese bei weit über 120 BPM angesiedelt, so singen Rose und Hendrix gemächlich bei etwa der Hälfte des Tempos. Weiterhin lässt sich Hendrix großzügig von der von Rose benutzten Tonart E-Dur inspirieren sowie von dem eröffnenden Gitarrenriff, dem Begleitchor, den starken Halleffekten und der dadurch entstehenden Dramatik. Der Text ist ebenso an Rose angelehnt, aber um eigene Elemente ergänzt, die Hendrix' Verwurzelung im Rhythm and Blues deutlich werden lassen. So spricht er von "Old Lady" statt von "Woman" und benutzt Wortspielereien wie "Shot her down, shot her down to the ground now" und Kommentare wie "That ain't too cool". Aber auch von anderen HEY JOE-Varianten lässt sich Hendrix inspirieren. Er greift die Basslinie von The Leaves' Jim Pons auf und moduliert sie zu einer Bass- und Gitarrenlinie. Arpeggiert Pons lediglich vom Grundton die weiteren Töne des Akkords, so macht Hendrix daraus eine dynamische Halbtonbewegung. Vom Grundton wird in die Terz hinuntergesprungen, um dann in Halbtönen zum nächsten Grundton zu gelangen.



Bass- und Gitarrenlinie (eigene Darstellung)

Von The Standells übernimmt Hendrix das Fade-out. Dadurch verstärkt sich der Anschein eines unendlichen Kreislaufs, der bereits durch den immer wiederkehrenden Chord Cycle erweckt wird.

Hendrix' Verdienst ist es sicherlich, dass er von all den HEY JOE-Varianten die passenden Elemente in einen Song zusammen gebracht hat. Seine Fähigkeiten auf der Gitarre konnte er in dem langsamen Tempo von Rose am besten zur Geltung bringen. Hendrix selbst ging offensichtlich davon aus, dass HEY JOE ein traditionelles Lied ist und Roses Version ebenso nur eine Interpretation. So ist auf der Platte angegeben: "trad. arr. Jimi Hendrix".

Hendrix hat HEY JOE bei seinen Auftritten in verschiedenen Besetzungen immer wieder variiert. Die bekannteste Variation ist wohl die beim Woodstock-Festival im Jahr 1969 gespielte. Hendrix trat nicht mit der The Jimi Hendrix Experience auf, sondern zusammen mit anderen Musikern unter dem Namen Gypsy Suns and Rainbows. Am Sonntag, als die meisten Besucher schon gegangen waren, spielten sie ihr Set und als letzten Song eine verlängerte Fassung von HEY JOE. Über 4 Minuten lang wird mit den melodischen, textlichen und perkussiven Elementen des Songs spielerisch umgegangen. Die Gitarrenstimme, die Melodie, der Wortlaut des Texts und der Schlagzeugeinsatz werden bis ans Äußerste ausgereizt. Statt wie auf der Aufnahme mit der Gitarre sparsam den Gesang zu umspielen, drängt Hendrix die Gitarre schon vor dem Solo in den Vordergrund. Melodie und Wortlaut des Gesangs passt er diesem Stil an. Es sind nur kleinere Abweichungen wie schnellerer Gesang und mehrfache Wiederholungen der letzten Worte einer Phrase, aber sie lockern die Stimmung des Songs deutlich auf. Auch das Schlagzeug tritt in dieser Fassung weiter in den Vordergrund und ist ständig mit kleineren Fill-ins zu hören. Mit einem zusätzlichen, 40 Sekunden langen Gitarrensolo wird der Song abgeschlossen. Die Woodstock-Fassung hat den Charakter einer Jamsession, was angesichts der Formation auch naheliegend ist. Trotzdem zeigt sie exemplarisch Hendrix' Umgang mit HEY JOE, aus vorhandenen Elementen etwas Eigenes, Interessantes und Originales zu schaffen. Trotz der Inspiration durch und der Nähe zu Rose ist Hendrix' Fassung eine ganz persönliche Interpretation, die sich im Ausdruckcharakter von allen anderen Versionen unterscheidet.

IV. Rezeption

Im Gegensatz zum schnellen Erfolg in Großbritannien brauchte Hendrix in den USA einen weiteren Anlauf. In Großbritannien als erste Single von Hendrix erschienen und direkt auf Platz 6 der Charts geklettert, kam HEY JOE in den USA nur auf dem Album heraus. *Are you Experienced?* wurde dort Ende August 1967 veröffentlicht und erreichte Platz 5 der dortigen Charts.

ix' HEY JOE wurde 1967 von Cher und 1969 von Wilson Pickett gecovert. Seine Interpretation galt fortan als Referenz für weitere Herangehensweisen an den Song, welche es auch in den 1970ern noch

reichlich gab. Ein wichtiger Impuls ging 1974 von Patti Smith aus, die HEY JOE eine persönliche Note gab und den Song in eine neue Generation der Rockmusik trug: den Punk. Smith verlangsamte das Tempo nochmals, gestaltete die Gesangsmelodie um und bezog die damals aktuelle Entführungsgeschichte um die Millionärserbin Patty Hearst mit ein. Der angeblich traditionelle Song wurde trotz aller Urheberrechtsfragen tatsächlich zu einer überlieferten Tradition, die Zeiten und Genres überwunden hat. 1990 erschien eine Reggae-Version von Black Uhuru, 1992 eine Bluegrass-Version von Jerry Douglas und 1994 eine lateinamerikanische von Willy DeVille. 2005 und 2009 nahmen sich die Hip-Hopper Styles of Beyond und Fat Joe des Songs an und sampleten ihn in ihren Tracks “Bleach (Jimi Remix)” und “Joey Don’t Do It”.

“Perhaps the test of any purported standard is whether it can survive its own popularity: will a new generation of performers still want to invest the energy to learn something that might seem dated or outmoded?” (Hicks 1999: 55), schreibt Michael Hicks über die Geschichte von HEY JOE. Blickt man auf die unzähligen Coverversionen seit den 1960ern und addiert die vielen Live-Interpretationen dazu, die nicht kommerziell aufgenommen wurden, kann man die historischen Spuren des Songs erahnen und die Frage bejahen.

PETER LELL

Credits

Musik/Text: trad. arr. Jimi Hendrix
Gesang: Jimi Hendrix
Gitarre: Jimi Hendrix
Bass: Noel Redding
Schlagzeug: Mitch Mitchell
Produzent: Chas Chandler
Label: Polydor Records Ltd.
Veröffentlichung: 16. Dez 1966
Länge: 3:30

Recordings

- Carl Smith. “Hey Joe”. On: *Hey Joe/Loose Talk*, 1963, Columbia, 4-33052, USA (Vinyl/7”-Single).
- The Jimi Hendrix Experience. “Hey Joe”. On: *Hey Joe/Stonefree*, 1966, Polydor, 56139, UK (Vinyl/7”-Single).
- The Leaves. “Hey Joe!”. On: *Hey Joe!*, 1966, Mira Records, LPS 3005, USA (Vinyl/12″-Album).
- The Standells. “Hey Joe, Where You Gonna Go?”. On: *Dirty Water*, 1966, Tower, T 5027, USA (Vinyl/12″-Album).

- Cher. “Hey Joe”. On: *Hey Joe*, 1967, Liberty, 15 017, Germany (Vinyl/7″-Single).
- Deep Purple. “Hey Joe”. On: *Shades of Deep Purple*, 1968, Parlophone, PCS 7055, UK (Vinyl/12″-Album).
- Wilson Pickett. “Hey Joe”. On: *Hey Joe/Night Owl*, 1969, Atlantic, 45-2648, USA (Vinyl/7″-Single).
- Patti Smith. “Hey Joe (Version)”. On: *Patti Smith – Hey Joe (Version)/Piss Factory*, 1974, Mer Records, 601, USA (Vinyl/ 7”-Single).
- Black Uhuru. “Hey Joe”. On: *Now*, 1990, Rhino Records, R1 79021, US (Vinyl/12″-Album).
- Jerry Douglas. “Hey Joe”. On: *Slide Rule*, 1992, Sugar Hill Records, SH-CD-3797, USA (CD/Album).
- Lenny Kraviz. “Hey Joe”. On: *Unplugged and Cover Versions*, 1992, Unofficial Release, USA (CD/Album).
- Willy deVille. “Hey! Joe”. On: *Hey Joe*, 1992, Fnac Music, 4509-91101-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Jimi Hendrix. “Hey Joe”. On: *Live at Woodstock*, 1999, MCA Records, MCD 11987, Europe (2xCD/Album).
- Styles of Beyond. “Bleach (Jimi Remix)”. On: *DJ Green Lantern Presents Fort Minor: We Major,* 2005, Machine Shop Recordings, –, USA (CD, Mixed).
- Fat Joe. “Joey don’t do it”. On: *Jealous Ones Still Envy 2 (J.O.S.E. 2)*, 2009, Terror Squad Entertainment, 5069324182, Europe (CD/Album).
- Niela Miller. “Baby Don’t Go To Town”. On: *Songs of Leaving*, 2009, Numerophon, 44001, USA (Vinyl/12″-Album).
- ZZ Top. “Hey Joe”. On: *Double Down Live 1980-2008*, 2009, Eagle Vision, EV302869, Europe (2xDVD/DVD-Video).

References

- Hicks, Michael: *Sixties Rock: Garage, Psychedelic, and other Satisfactions*. Urbana: University of Illinois Press 1999.
- Kemperer, Peter: *Jimi Hendrix. Leben, Werk, Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Miller, Niela: “Mail from Niela (Halleck) Miller, ex-girlfriend of Billy Roberts”. In: heyjoeversions.wordpress.com. URL: http://heyjoeversions.wordpress.com/2011/01/17/mail-from-niela-halleck-miller-ex-girlfriend-of-billy-roberts/ [15.06.2016].
- Perry, John: *Electric Ladyland*. New York u. a.: Continuum 2007.
- Theweleit, Klaus/Höltschl, Rainer: *Jimi Hendrix. Eine Biografie*. Berlin: Rowohlt 2008.
- Ullrich, Corinne: *Jimi Hendrix*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 2000.
- Webb, Robert: *100 Greatest Cover Versions*. New York: McNidder and Grace Limited 2013.

Links

- Heyjoeversions. URL: https://heyjoeversions.wordpress.com/ [15.06.2016].
  `Hey Joe” bei Coverinfo. URL: http://www.coverinfo.de/start.php?
  art=12&lang=1&suchoption=xsearch&xsuchbegriff=%22Hey+Joe%22&xjahr=&xoption=standard&xfor1

=&xfor2=Titel&xin1=Cover&xin2=Original&xid=&xwhat=Komplett&sort=2&tabelle=1&xpert=1&seite=1 [15.06.2016].
- Heyjoecovers. URL: http://www.heyjoecovers.fr/index.html [15.06.2016]

About the Author

Peter Lell is studying Transcultural Music Studies (M.A.) at the University of Music FRANZ LISZT Weimar. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer.
All contributions by Peter Lell

Citation

Peter Lell: “Hey Joe (The Jimi Hendrix Experience)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/heyjoe, 06/2017.

Print

The Beatles **1968**

Hey Jude

HEY JUDE ist ein Song der Beatles, der zu ihren erfolgreichsten und meistverkauften Liedern gehört.

I. Entstehungsgeschichte

HEY JUDE entstand 1968 und wurde hauptsächlich von Paul McCartney (*1942) geschrieben. John Lennon (1940–1980) wirkte am 26. Juli 1968 in McCartneys Haus an der Endfassung mit. Er steuerte harmonische Wendungen bei, die dem Song mehr Farbe und Spannung gaben. Ausgangspunkt für das Lied war eine Zeile, mit der McCartney den unter der Scheidung seiner Eltern leidenden fünfjährigen Sohn von John und Cynthia Lennon, Julian (*1963), für den er wie ein Onkel war, getröstet hatte. So sang er: „Hey Jules – don't make it bad. Take a sad song and make it better" (Margotin/Guesdon 2014: 456). McCartney gefiel die Zeile mit der schlichten Melodie eines Kinderliedes so gut, dass er einen Song daraus machte. Er spielte ihn zunächst Bekannten vor, bevor er ihn auf deren Anraten ausarbeitete und seinen Bandkollegen vorlegte. Da es besser klang, wurde aus dem „Hey Jules" dabei „Hey Jude", nach einer Figur aus dem Musical-Film *Oklahoma*(1955), der zu McCartneys Favoriten gehörte (Du Noyer 2015: 245). Julian Lennon erfuhr übrigens erst 20 Jahre später, dass der Song ursprünglich für ihn geschrieben worden war.

Der Aufnahme von HEY JUDE erfolgte im Rahmen der Produktion des als *White Album* bekannt gewordenen neunten Doppelalbums der Beatles, *The Beatles,* zunächst am 29. und 30. Juli 1968 in den Abbey Road Studios der EMI. Allerdings waren diese Aufnahmesessions eher ein Einstudieren des Songs unter Leitung des Produzenten George Martin (1926–2016), auch wenn das Ziel darin bestand, die Basic Tracks mit Schlagzeug und Bass aufzunehmen. Dabei entstanden 23 Takes, die als Take 24 und 25 auf Vierspurband heruntergemischt wurden. Die eigentliche Aufzeichnung des Masters erfolgte am 31. Juli in den neu eröffneten Londoner Trident Studios, die als erste in Großbritannien über eine Achtspur-Bandmaschine und das damals revolutionäre Dolby Noise Reduction System verfügten. Die Beatles wollten unbedingt die für England völlig neuen Technologien ausprobieren und entschieden sich daraufhin, auch die Basic Tracks mit der neuen Technik noch einmal aufzunehmen. Als Toningenieure betreuten Kenn Scott (*1947) und Barry Sheffield (*1942) die Aufnahme, unter Mitwirkung von Geoff Emerick (*1946) (Scott 2012: 60), der in den Credits auf der Platte allerdings nicht ausgewiesen ist. Emerick hatte als langjähriger Toningenieur der Beatles vor dem Hintergrund der ausufernden Querelen zwischen den Bandmitgliedern mitten in der Produktion des sogenannten *White Album* die Zusammenarbeit mit der Band zwar bereits aufgekündigt, war aber hinzugezogen worden, weil es technische Probleme beim Transfer der Aufnahmen von den Trident Studios zurück in das Studio der EMI gab. Hier klangen die brillanten Aufnahmen plötzlich ungewöhnlich dumpf, sodass eine Korrektur des K[illegible]bildes nötig wurde. Später stellte sich heraus, dass die frisch aus den USA importierte [illegible]purmaschine in den Trident Studios mit der geringfügig schnelleren US-Norm lief, sodass die

Aufnahmen beim Monitoring in den EMI Studios langsamer abgespielt wurden als sie aufgenommen waren. Auch bei der Arbeit an HEY JUDE kam es zum Streit, diesmal zwischen Paul McCartney und George Harrison (1943–2001), weil Harrison das „Hey Jude“ des Refrains jeweils mit einem Gitarrenlick beantworten wollte, was McCartney wiederum nicht wollte (Du Noyer 2015: 246).

Entstanden sind zunächst die Rhythmus-Spuren (Schlagzeug, Bass, Gitarre und Piano) in vier Takes, von denen der erste die Basis für weitere Overdubs bildete, darunter ein 36 Mitglieder umfassendes Orchester mit zehn Violinen, drei Bratschen, drei Cellos, zwei Flöten, zwei Kontrabässen, zwei Fagotten, zwei Klarinetten, zwei Bassklarinetten, drei Trompeten, vier Posaunen, zwei Hörnern und Pauken. Die aus verschiedenen Orchestern Londons kommenden Musikerinnen und Musiker taten sich allerdings bei der ungewohnten Mitwirkung an einer Pop-Produktion sehr schwer. So waren sie erst nach Verdopplung ihres Honorars zum Handclapping bereit. Und selbst dann weigerte sich einer der Musiker lautstark, zu McCartneys Song die Hände zu rühren (Martin 1994: 211). Wie damals noch üblich, ist der Song am 6. August 1968 ein zweites Mal in einer Stereo-Version abgemischt worden.

Obwohl HEY JUDE während der Aufnahmesessions für das *White Album* entstand, war er von Anfang an nicht für das Album, sondern für eine separate Single-Veröffentlichung vorgesehen. Nachdem John Lennons Wunsch, „Revolution“ als Single-Auskopplung aus dem Doppelalbum vorab zu veröffentlichen, am Votum seiner Mitmusiker scheiterte, weil sie den Text für zu kontrovers hielten, erschien HEY JUDE unabhängig vom Album in den USA am 26. August 1968 und in Großbritannien am 30. August 1968 gekoppelt mit „Revolution“ als erste Platte des neugegründeten bandeigenen Labels Apple Records. Auf Betreiben Lennons sollte HEY JUDE eigentlich die B-Seite zu „Revolution“ werden. Doch selbst Lennon musste einräumen, dass McCartneys HEY JUDE der bessere Song war; und so wurde er schließlich auf der A-Seite platziert. 1970 erschien HEY JUDE in den USA noch einmal als Titelsong eines Kompilationsalbums der Beatles, ebenfalls auf dem bandeigenen Label Apple Records. Ein bis dahin unveröffentlichter Take der Aufnahmen vom 29. Juli in den Abbey Road Studios ist 1996 in die *Beatles Anthology 3* aufgenommen worden.

II. Kontext

HEY JUDE war die erste von vier Singles, mit denen die eigene Plattenfirma der Beatles, Apple Records, am 30. August 1968 an den Start ging. Die anderen drei waren „Those Were the Days“, womit die britische Folksängerin Mary Hopkin 1968 einen großen Hit landete, „Sour Milk Sea“ des britischen Singer-Songerwriters Jackie Lomax und „Thingumybob“ von der Black Dyke Mills Band, einer der dienstältesten britischen Blaskapellen. Mit HEY JUDE sollte dem Start von Apple Records durch eine eigene Produktion der Beatles die nötige Publicity verschafft werden, zumal das Unternehmen sehr groß aufgezogen werden sollte.

Die Beatles hatten, einem Rat ihres Steuerberaters folgend, schon im April 1967 mit *Beatles and Co.*eine Firma gegründet, mit der die Partnerschaft der Gruppe in eine neue Form überführt wurde. Mit Ausnahme der individuellen Tantiemen, die Lennon und McCartney als Autoren zuflossen, gingen sämtliche [illegible]men der Gruppe in die gemeinsame Firma, was durch den wesentlich niedrigeren Unternehmenssteuersatz eine Ersparnis in Millionenhöhe bedeutete. *Beatles and Co.* war eine

Fortsetzung der schon 1963 von ihrem Manager Brian Epstein gegründeten *Beatles Ltd.*, mit der Besonderheit, dass jedes Bandmitglied an der neuen Konstruktion einen Anteil von fünf Prozent besaß, während die restlichen 80 Prozent von einer eigenständigen Firma gehalten wurden, die den Beatles gemeinsam gehörte und als Apple Corps Ltd. firmierte. Hier sollte die Millioneneinnahmen der Band durch Investition in eine Ladenkette hauptsächlich für Merchandising-Artikel, die Apple Boutiques, steuersparend angelegt und vermehrt werden. Mit dem Tod von Brian Epstein im August 1967 änderte sich das Konzept noch einmal. Die schon eröffnete erste Apple Boutique in London schloss sehr zum Leidwesen der Fans wieder und stattdessen entstand unter dem Dach von Apple Corps Ltd. mit Apple Publishing, Apple Books, Apple Records, Apple Films, Apple Retail und Apple Electronics die Basis für einen bis heute tätigen global agierenden Multimedia-Konzern. Im Januar 1968 wurde Apple Corps Ltd. – nicht zu verwechseln mit dem US-amerikanischen Elektronik-Konzern Apple Inc. – offiziell in 47 Ländern registriert. Im Zentrum des Unternehmens stand die Plattenfirma unter Leitung des US-Plattenmoguls Ron Kess, mit der die Beatles erklärtermaßen vor allem Nachwuchstalenten den Weg zum Erfolg ebnen wollten (DiLello 2014: 82). Der öffentlichkeitswirksam inszenierte Start, der unter anderem mit einer Apple Week im August 1968 vorbereitet worden war, trug das Seine zum Erfolg von HEY JUDE bei und lieferte zugleich das beabsichtigte Maximum an Aufmerksamkeit für das Projekt. Apple wurde 1968 in Großbritannien zum erfolgreichsten Startup-Unternehmen der Musikbranche gekürt.

Die Beatles verloren über ihre persönlichen Querelen und mit der Auflösung der Band 1970 allerdings schon bald sowohl die Übersicht wie die Kontrolle über ihr Unternehmen, doch Apple entwickelte sich auch ohne die Publicity, die die vier Musiker einbrachten, zwar durch Höhen und Tiefen, aber dennoch stetig und erfolgreich. Apple Corps gilt mit der Musiksparte Apple Records im Zentrum heute als einer der innovativsten Multimedia-Konzerne. Nach einem Jahrzehnte währenden Rechtsstreit mit der 1978 in den USA gegründeten Computerfirma Apple Inc. gingen 2007 die Namensrechte zwar an diese, aber die muss sie seither an den ursprünglichen Namensinhaber, die von den Beatles gegründete Apple Corps Ltd., zurückleasen.

Auch wenn die Zusammenhänge nur Eingeweihten der Branche bekannt waren und sind, steht HEY JUDE für das erste groß angelegte Unternehmen von Musikschaffenden in der Geschichte der Popmusik, dem schließlich eine Vorreiterrolle zukommen sollte.

III. Analyse

Das wohl herausragendste Merkmal von HEY JUDE ist die Länge des zweiteiligen Songs mit über sieben Minuten (7:07) Dauer. Der erste Teil folgt dem leicht modifizierten Standard-Popsong-Format (AABA), hier mit Wiederholung der letzten beiden Teile, sodass sich ein Ablauf von AABABA ergibt. Teil A besteht aus den standardmäßigen acht Takten und ist durchkomponiert, das heißt, sie verbinden sich zu einer hymnenartigen melodischen Einheit, die die Strophen des Songs tragen. Die Melodik durchschreitet mit Tonschritten und Quint- und Quartintervallen an den Punkten, an denen sich die Bewegungsrichtung ändert, die Oktave, sodass sich ein fließendes Auf und Ab ergibt. Sie bewegt sich mit sparsam platzierten D[illegible]hgangstönen auf der harmonischen Grundlage des sich in F-Dur entfaltenden Songs über den [illegible]akkorden von Tonika (F), Dominante (C) und Subdominante (B). Lediglich in der Wiederholung

erhält das abschließende F-Dur durch eine hinzugefügte Septime den Charakter eines Dominantseptakkordes zum nachfolgenden B-Dur, mit dem die Bridge des Songs beginnt, ohne dass allerdings tatsächlich ein Tonartenwechsel erfolgt.

Die Bridge ist zweiteilig und ebenfalls mit Text unterlegt („And anytime you feel the pain …"), wobei den vierttaktigen Phrasen jeweils ein bzw. eineinhalb Takte nachgestellt sind (Taktwechsel von vier Vierteln zu zwei Vierteln für einen Takt). Sie greifen die dominantische Umdeutung des F-Dur-Akkordes (F7) vom Schluss der zweiten Strophe auf, zunächst als Überleitung in den zweiten Teil der Bridge, an deren Ende dann auf den Silben „na na na" als Rückführung zur zweiten Wiederholung von Teil A zur dritten Strophe. Die Bridge hat so die etwas aus dem Rahmen fallende Länge von elfeinhalb Takten. Harmonisch ist sie mit halbtaktigen Akkordwechseln, die nun auch die Parallelakkorde d-Moll (Tonikaparallele) und g-Moll (Subdominantparallele) einschließen, dichter und farbiger. Dem entspricht auch der bewegtere Melodieverlauf, der hier einen abwärtsgerichteten Gestus hat.

Die Wiederholung von Bridge und Verse nach der dritten Strophe sind melodisch leicht modifiziert, sodass sie mehr Intensität erhalten, ohne jedoch ihren Charakter zu verändern. Der Verse (Teil A) wiederholt die erste Strophe nach der zweiten Bridge, jetzt aber mit einer in Terzen parallel geführten zweiten Stimme, die John Lennon singt.

Die angesprochene Zunahme der Intensität bei der Wiederaufnahme von Bridge und Verse ist vor Beginn des zweiten Songteils der Endpunkt einer kontinuierlichen Steigerung, die in einer für die Beatles charakteristischen Technik der Schichtung von Klangebenen im Arrangement erreicht wird. In der ersten Strophe erscheint lediglich die vom Piano begleitete Stimme von Paul McCartney, double tracked, also elektronisch verdoppelt, was ab der zweiten Strophe deutlich hörbar und im Verlauf des Songs als Effekt dann immer stärker eingesetzt wird. In der zweiten Strophe kommen akustische Rhythmusgitarre und Tambourin auf dem Offbeat sowie Background Vocals („ahhh") hinzu. Die Bridge ist zusätzlich mit Schlagzeug, das sie einleitet, sowie kleinem Becken und Bass instrumentiert. Ab der dritten Strophe kommt in der Mitte die zweite Singstimme hinzu, zunächst noch sehr verhalten, die wiederholte erste Strophe ist dann durchgängig zweistimmig.

Der zweite Teil des Songs bricht mit allen Konventionen, nicht nur durch die zusätzliche Instrumentierung mit einem vollen Orchester, von dem allerdings nur Streicher und Bläser wirklich zu hören sind, und dem Einsatz eines vielstimmigen Background Chores. Er erstreckt sich über 144 Takte mit einem Fade out ab Takt 124. Die Songstruktur wird hier völlig verlassen. Stattdessen wird eine viertaktige Phrase, die eine erweiterte Fassung der beiden Rückführungstakte nach der Bridge darstellt, insgesamt 36 Mal wiederholt. Dass dabei über drei Minuten keine Redundanz eintritt, ist der Tatsache geschuldet, dass keine der Wiederholungen der anderen gleicht. Der ganze Teil ist als ein „quasi jamming" angelegt, besitzt also einen improvisatorischen Charakter mit freien Einwürfen, Zwischenrufen und reichlich Figurationswerk, ohne freilich den mit der viertaktigen Phrase gesetzten Rahmen je zu verlassen. Dieser Gegensatz zwischen einerseits strikter Wiederholung, andererseits darin größtmögliche Freiheit mit der Tendenz zum Ausbrechen erzeugt eine Spannung, die über diese lange Strecke trägt.

Rezeption

HEY JUDE sollte zu einer der erfolgreichsten und meistverkauften Singles der Beatles werden und erwies sich als fulminanter Start ihres Labels Apple Records. Die Platte hielt sich 16 Wochen in den britischen Single-Charts, in die sie eine Woche nach ihrer Veröffentlichung am 7. September 1968 Einzug hielt. Wiederum eine Woche später, am 14. September 1968, erreichte sie dort die Spitzenposition. In den USA befand sich die Platte ab dem 14. September für 19 Wochen in den Billboard Hot 100. Am 28. September 1968 war sie auf der Nummer-eins-Position, die sie für neun Wochen hielt. HEY JUDE ist damit unter allen Veröffentlichungen der Beatles in den USA diejenige, die sich am längsten an der Spitze der Charts hielt. Am 13. September 1968 erhielten die Beatles für mehr als eine Million verkaufter Einheiten des Songs von der Recording Industry Association of America (RIAA) eine Goldene Schallplatte, am 17. Februar 1999 wurden sie erneut mit viermal Multi-Platin für mehr als vier Millionen in den USA verkaufte Einheiten geehrt. Insgesamt ist die Single bis Ende 1968 weltweit mehr als sechs Millionen Mal verkauft worden und erreichte in elf Ländern den Spitzenplatz der Charts, darunter neben USA und Großbritannien auch Deutschland und überraschenderweise Jugoslawien. In Kanada, Großbritannien und den USA war HEY JUDE 1968 der meistverkaufte Song des Jahres. Das amerikanische Musikmagazin *Billboard* listete HEY JUDE in ihren im Februar 2013 veröffentlichten All-Time Top Hundred Songs auf Platz zehn. Die Grammy-Nominierung 1969 als beste Platte des Jahres, bester Song des Jahres und beste Vokal-Performance des Jahres erfüllte sich allerdings in keiner der Kategorien.

HEY JUDE gehört zu den Songs, die aufgrund ihres phänomenalen Erfolges so eng mit dem Original verbunden sind, dass jede Cover-Version Gefahr läuft, nicht nur daran gemessen zu werden, sondern dahinter zurückzubleiben. Entsprechend selten taucht der Song im Repertoire anderer Künstlerinnen und Künstler auf. Mit großem Erfolg versuchte sich 1968 der afroamerikanische Soulmusiker Wilson Pickett an dem Song, der seinem neunten Studioalbum auch den Titel gab. Die Single-Auskopplung seiner Version erreichte Platz 13 in den Billboard Hot 100 Charts. 1969 nahm auch Elvis Presley HEY JUDE auf, allerdings erschien die Aufnahme erst 1972 auf dem Album *Elvis Now*. Seit 2015 gibt es eine MP3-Cover-Version von den Singer-Songwritern Tyler Ward und Kurt Hugo Schneider in f-Moll statt F-Dur, die über diverse Streaming-Plattformen zugänglich ist.

Wenn auch keine Cover-Version, so dennoch bemerkenswert, ist eine Polka-Adaption, die der amerikanische Musiksatiriker „Weird Al“ Yankovic in ein Polka-Medley einbaute, das als „Polkas On 45“ auf seinem Album *In 3-D* erschienen ist.

Paul McCartney sang den Song auf der Eröffnungszeremonie der XXX. Olympischen Spiele 2012 in London.

PETER WICKE

Credits

and text: Paul McCartney, John Lennon
Vocals, bass guitar, piano: Paul McCartney

Acoustic guitar, background vocals: John Lennon
Lead guitar, background vocals: George Harrison
Drums, tambourine, background vocals: Ringo Starr
Producer: George Martin
Recording: Kenn Scott, Barry Sheffield
Published: 1968
Label: Apple Records
Length: 7:07

Recordings

- The Beatles. „Hey Jude/Revolution“, 1968, Apple Records, R 5722, GB (7’’/Single).
- The Beatles. „Hey Jude“. On: *Hey Jude (The Beatles Again)*, 1970, Apple Records, SO-385, USA (LP/Compilation).
- The Beatles. „Hey Jude“. On: *The Beatles Anthology 3*, [1996], Apple Records, 7243 8 34451 2 7, GB (2xCD/Album).

Covers

- Wilson Pickett. „Hey Jude/Search Your Heart“, 1968, Atlantic, 45-2591, USA (7’’/Single).
- Elvis Presely. „Hey Jude“. On:*Elvis Now*, 1972, RCA Victor, LSP-4671, USA (LP/Album).

References

- Emerick, Geoff (mit Howard Massey): *Here, There and Everywhere: My Life Recording the Music of the Beatles*. London: Gotham Books 2006.
- Everett, Walter: *The Beatles as Musicians. Revolver Through Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Harry, Bill: *The Ultimate Beatles Encyclopedia*. London: Virgin Books 1992.
- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Recording Sessions.* London: Harmony Books 1988.
- Martin, George: *All You Need is Ears.* New York: St. Martin’s Griffin Press 1994.
- Miles, Barry: *The Beatles Diary Volume 1: The Beatles Years.* London: Omnibus Press 2001.
- Ryan, Kevin/Kehew, Brian: *Recording the Beatles – The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*. Houston, Texas: Curvebender Publishing 2008.
- Scott, Ken (mit B. Owsinski): *Abbey Road to Ziggy Stardust*. Los Angeles: Alfred Music Publishing 2012.
- Turner, Steve: *A Hard Day’s Write: The Stories Behind Every Beatles Song*. London: It Books 2005.
- Margotin, Philippe/Guesdon, Jean-Michel: *All the Songs, The Story Behind Every Beatles Release.* New York: Black Dog & Leventhal 2014.

- DiLello, Richard: *The Longest Cocktail Party. An Insider Account of The Beatles & the Wild Rise and Fall of Their Multi-Million Dollar Apple Empire.* Van Nuys, California: Alfred Music 2014.
- Paul Du Noyer, *Conversations with McCartney*. New York: Hodder & Stoughton 2015.

Links

- The Beatles – Hey Jude. URL: https://www.youtube.com/watch?v=A_MjCqQoLLA [03.01.2018].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: „Hey Jude (The Beatles)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/hey-jude, 04/2025.

Print

Die Toten Hosen **1988**

Hier kommt Alex

HIER KOMMT ALEX wurde 1988 auf dem Album *Ein kleines bisschen Horrorschau* veröffentlicht und leitete den kommerziellen Durchbruch der Toten Hosen ein.

I. Entstehungsgeschichte

Im Jahr 1988 hatten die Toten Hosen, die sich 1982 in Düsseldorf gründeten und aus der Punk-Formation ZK hervorgingen, bereits drei Studioalben mit eigenen Kompositionen, ein Livealbum und eine Langspielplatte mit Coverversionen bekannter Schlager veröffentlicht. Frontmann Campino zufolge war die Band dennoch dem Bankrott nahe und stand kurz vor dem Aus. In dieser kritischen Phase sei der Regisseur Bernd Schadewald mit der Bitte an die Band herangetreten, die Musik für eine Theaterinszenierung von *A Clockwork Orange* zu schreiben und diese während der Aufführungen auch live zu spielen (vgl. youtube.com). Ursprünglich als Roman von Anthony Burgess (1972 [1962]) veröffentlicht, erlangte *A Clockwork Orange* insbesondere durch die Verfilmung Stanley Kubricks (1971) große Bekanntheit. Nachdem die Band Schadewald ihre Zusage erteilt und sich einige Wochen dem Schreiben entsprechender Songs gewidmet hatte, soll der ehemalige Schlagzeuger und damalige Manager der Formation, Trini Trimpop, im Proberaum der Toten Hosen erschienen sein, um sich ein Bild über die aktuellen Fortschritte machen zu können. Nach dem Hören einiger Songs sei Trimpop geradezu enttäuscht gewesen. Daraufhin habe ihm die Band aus Verlegenheit noch einen letzten, im Grunde bereits verworfenen Song vorgespielt. Der Song, HIER KOMMT ALEX, soll der Band zu sehr nach Hardrock geklungen haben und zu langsam gewesen sein, Trimpop hingegen sei begeistert gewesen. Infolgedessen nahm die Band den Song für das Album *Ein kleines bisschen Horrorschau* auf und veröffentlichte ihn anschließend auch als Singleauskopplung (vgl. youtube.com).

II. Kontext

Die Toten Hosen entstammen der Düsseldorfer Punkszene der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre. Zusammen mit der Berliner Band Die Ärzte zählen sie seit dem Ende der 1980er-Jahre zu jenen deutschen Bands, deren Ursprünge im Punk liegen, die sich aber im Laufe ihrer Karriere musikalisch und inhaltlich für weitere Einflüsse öffneten und schließlich in den Kreis der bekanntesten Rock- und Pop-Acts des Landes aufstiegen. Nachdem das Album *Never Mind The Hosen, Here's Die Roten Rosen*, dessen Titel auf das Debütalbum der britischen Punkband Sex Pistols anspielt, bereits ausschließlich Coverversionen von Schlagersongs beinhaltete, deutete auch die Mitwirkung an einer Theaterproduktion auf die Hinwendung zu Einflüssen jenseits des Punk hin.

ss' *A Clockwork Orange* handelt von Alex, einem britischen Jugendlichen, der sich zusammen mit seiner Jugendgang, den Droogs, die Zeit vertreibt, indem sie Unschuldige verprügeln, ausrauben und

vergewaltigen. Indes ist Alex ein großer Musikliebhaber, dessen Herz vor allem für die Beethovensche Symphonik schlägt – sowohl in Burgess' Roman als auch in Kubricks filmischer Adaption spielt insbesondere die d-Moll Symphonie op. 125 eine herausragende Rolle (vgl. Schabram 2010: 146). Nachdem Alex wegen eines Morddelikts eine langjährige Freiheitsstrafe antreten muss, wird an ihm eine neu entwickelte Resozialisierungsmaßnahme erprobt: die sogenannte "Ludovico-Technik". Dabei handelt es sich um eine Form der Aversionstherapie, im Laufe derer der Protagonist mit abstoßenden Gewaltszenen und Ausschnitten aus nationalsozialistischen Propagandafilmen konfrontiert wird und gleichzeitig ein Serum injiziert bekommt, das extremes körperliches Unwohlsein auslöst. Die gewünschte Konditionierung bewirkt, dass Alex selbst keine Gewalttaten mehr verüben kann (vgl. Sayed 2010: 154). Zudem wird der Musikliebhaber im entsprechenden Abschnitt des Romans mit dem Finale der Fünften Symphonie Beethovens konfrontiert, in Kubricks Film hingegen erklingen Ausschnitte aus der Neunten Symphonie, gespielt von einem Synthesizer (vgl. Schabram 2010: 147). Fortan kann Alex auch die Kompositionen Beethovens nicht mehr genießen, da sich automatisch Assoziationen zu extremer Gewalt und Bildern aus Konzentrationslagern in ihm regen.

Die Toten Hosen ließen sich infolgedessen auf die Mitwirkung an einer Theaterinszenierung ein, deren Vorlage lange vor den Ursprüngen des Punk in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre entstand, die stark von der Beethoven-Rezeption Anthony Burgess' geprägt ist und die daher einen 'Klassiker' der europäischen klassisch-romantischen Musiktradition thematisiert. Im Song HIER KOMMT ALEX lassen sich sowohl Verweise auf *A Clockwork Orange* als auch auf die Beethovensche Symphonik feststellen.

III. Analyse

Der Song steht in d-Moll und weist bei einem Tempo von 133 bpm eine Dauer von 5:00 min auf. Formal folgen Intro, Verse und Chorus aufeinander, was in dieser Abfolge einmal wiederholt wird. Anschließend folgt eine Bridge, bevor ein verlängerter Chorus den Song zum Abschluss bringt. Im Intro sind zunächst nicht die Musiker der Toten Hosen zu hören, sondern der Beginn des Scherzos aus Beethovens Neunter Symphonie, die ebenfalls in d-Moll komponiert wurde. Nach einer knappen halben Minute wird ein lang gehaltener Schrei eingeblendet, während die Orchesterklänge sukzessive leiser werden, bis schließlich auch der Schrei verstummt. Anschließend erklingt das tragende Gitarrenriff des Songs, das auf dem ganztaktigen Wechsel der gebrochenen Akkorde Dm, Bb, C und G basiert. Zu den Akkorden Dm und Bb wird häufig der Ton e hinzugefügt, also die None (Dm) bzw. die verminderte Quinte (Bb). Nach einem Durchlauf der Akkordfolge setzt der Gesang ein, die instrumentale Begleitung wird im Folgenden fortlaufend erweitert. Zusätzlich zum Hauptgitarrenriff erklingen in den Verses ganztaktig gehaltene Akkorde der Gitarre, Grundtondopplungen des Basses im Achtelrhythmus, ein typischer Rockbeat des Schlagzeugs und abgedämpfte Achtel- und Sechzehntelakkorde weiterer Gitarren. Im Chorus lautet die Akkordfolge sodann Dm, Bb, Gm, C; die verzerrten Gitarren spielen hierbei nicht nur die Akkorde, sondern steuern zudem melodische Akzente bei, die den Gesang ergänzen. In der Bridge, die im Wesentlichen von abgedämpft akzentuierenden Gitarren geprägt ist, erklingen die Akkorde Am | Am | Bb | C | Am | Bb | C | F G. Campinos Gesang bewegt sich zwischen den Tönen a' und e", in den Verses im Wesentlichen in

er Lage, die Spitzentöne werden vor allem im Chorus, teilweise am Ende der Bridge erreicht.

Die Verweise auf *A Clockwork Orange* werden primär durch den Songtext deutlich. Der erste Verse vermittelt den Eindruck, als handele es sich schlichtweg um die Schilderung eines standardisierten und von Langeweile geprägten Alltagstrotts. Die Zeile “Jeder Mensch lebt wie ein Uhrwerk” referiert indes auf die Inspirationsquelle, zudem werden die Droogs im ersten Verse genannt. Der Chorus lässt sich sodann als Vorstellung bzw. Ankündigung des Protagonisten Alex auffassen, für dessen “Horrorshow” der Vorhang zu öffnen sei. Anthony Burgess kreierte für *A Clockwork Orange* die Fantasiesprache “Nadsat”, die sich am Russischen orientiert und teilweise von Alex und den Droogs gesprochen wird. Die Vokabel “horrorshow” leitet sich vom russischen Wort “khorosho” – zu Deutsch: gut – ab und wird vom Protagonisten bisweilen verwendet. Der zweite Verse und die Bridge thematisieren sodann die rohe Gewalt, die von Alex und den Droogs in der Roman- bzw. Filmvorlage ausgeht.

Der zugehörige Videoclip ist ein Performance-Video, das die Band bei der vermeintlichen Aufführung des Songs und in wechselnden Einstellungen auf einem Schrottplatz, in einer Fabrikhalle und auf einem Gebäudedach zeigt. Insofern ist kein unmittelbarer visueller Bezug zum Songtext oder zur Inspirationsquelle zu erkennen. Das Cover des Albums *Ein kleines bisschen Horrorschau* zieren indes das farblich verfremdete Konterfei Beethovens und ein zweitaktiger Ausschnitt aus der Partitur des vierten Satzes der Neunten Sinfonie.

IV. Rezeption

Die Singleauskopplung erzielte moderate Erfolge in den Verkaufscharts und hielt sich 19 Wochen in den Top 100 (offizielle-charts.de). Das zugehörige Album hingegen erreichte Platz 7 und war insgesamt 53 in den Charts vertreten (offizielle-charts.de). Der Song gehört bis heute zum festen Liverepertoire der Band, die 2005 im Zuge der MTV-Unplugged-Reihe auch eine Akustikversion von HIER KOMMT ALEX veröffentlichte. Am Anfang dieser Version erklingt nicht Beethovens Neunte, sondern der Beginn der Klaviersonate Nr. 14 op. 27 Nr. 2, besser bekannt unter dem Titel “Mondscheinsonate”.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Campino (Andreas Frege)
Gitarre: Andreas von Holst, Michael Breitkopf
Bass: Andreas Meurer
Schlagzeug: Wolfgang Rohde
Text: Campino (Andreas Frege)
Musik: Andreas Meurer
[illegible]: Virgin
[illegible]nommen: 1988

Veröffentlicht: 1988
Dauer: 5:00

Recordings

- Die Toten Hosen. “Hier kommt Alex”, *Ein kleines bisschen Horrorschau*, 1988, Virgin, 0777 7 86763 2 4, Deutschland (CD/Album).
- Die Toten Hosen. “Hier kommt Alex”, *Hier kommt Alex*, 1988, Virgin, 661 686, Deutschland (CD/Maxi-Single).
- Die Toten Hosen. “Hier kommt Alex”, *Nur Zu Besuch. Unplugged Im Wiener Burgtheater*, 2005, Jochens Kleine Plattenfirma (JKP), JKP 77, Deutschland (CD/Album).

References

- Burgess, Anthony (1972 [1962]): *A Clockwork Orange*. London: Heinemann.
- Die Toten Hosen. Ein kleines bisschen Horrorschau. In: *Offizielle Deutsch Charts*. URL: https://www.offiziellecharts.de/album-details-810 [04.07.2018].
- Die Toten Hosen. Hier kommt Alex. In: *Offizielle Deutsch Charts*. URL: https://www.offiziellecharts.de/titel-details-6827 [04.07.2018].
- Popsplits. Die Toten Hosen. Hier kommt Alex. In: *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=XppbtJlAe7s [04.07.2018].
- Sayed, Aron: Kein Missverständnis: Stanley Kubricks Beethoven-Rezeption in A Clockwork Orange. In: *Kieler Beiträger zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 153–163.
- Schabram, Kai: “Just Music” – Anmerkungen zu Anthony Burgess’ Beethoven-Rezeption in Napoleon Symphony und A Clockwork Orange. In: *Kieler Beiträger zur Filmmusikforschung* 6 (2010), S. 137–152.

Films

- A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, Warner Bros. Pictures 2008.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Hier kommt Alex (Die Toten Hosen)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/hier-kommt-alex, 12/2022.

Print

Die Conditors **1984**

Himbeereis im heißen Tee (Reise nach Amerika)

Der Schlager-Erfolg der selbsterklärten Rockband aus dem Ruhrgebiet inmitten der Neuen Deutschen Welle gehört zu den mindestens drei bekannteren deutschen Liedern, die dem Himbeereis, einer durchaus eher raren Eis-Sorte, ein musikalisches Denkmal setzten und sich damit sowohl motivgeschichtlich (die Himbeere als Symbol der Sexualität) als auch eigengeschichtlich (Rückbezug auf Hoffmann & Hoffmann "Himbeereis zum Frühstück", Traditionsstiftung für Guildo Horns "Nussecken und Himbeereis") positionierten.

I. Entstehungsgeschichte

Die Conditors hatten sich nach ihrer Gründung 1980 schnell von der englischsprachigen zur deutschen Musik hingewandt und setzten auf eine interessante Mischung aus New Wave, Rockmusik, Punk und Neuer Deutscher Welle. Einen ersten Erfolg konnten sie mit "Aba sia Maria" verzeichnen, mit der REISE NACH AMERIKA durften sie dann zweimal in der ZDF-Hitparade auftreten. Uneindeutig ist bei diesem Lied der Titel, konnte sich doch der stimmungsvolle Refrain "Himbeereis im heißen Tee" sowohl bei den Hörern als auch bei den Plattenproduzenten schließlich gegen die "Reise nach Amerika" durchsetzen, die allerdings konturierter den inhaltlichen Kontext des Songs beschreibt. Auf der Singleauskoppelung selbst wird schon HIMBEEREIS IM HEIßEN TEE in Himbeer-Farbe dick und fett als Titel genannt, der ursprüngliche Name nur mehr in Klammern als Untertitel beigefügt.

II. Kontext

In der Endphase der Neuen Deutschen Welle treten die Conditors als Band auf, die so richtig weder in diese Phase der deutschen Popmusik noch in den klassischen Schlager hineinpasste, weil sie, darin Hoffmann&Hoffmann nicht unähnlich, Elemente des Folk, des Blues und vor allem der amerikanischen Singer-Songwriter-Tradition verwendeten und sie mit deutschen Texten ausschmückten. Die Conditors feierten ihren größten Erfolg mit der REISE NACH AMERIKA, das aber nicht nur ob ihrer auffälligsten Textpassage, der ersten Zeile des Refrains, als HIMBEEREIS IM HEIßEN TEE in die deutsche Musikgeschichte eingegangen ist, sondern auch, weil es sich gleichsam gattungsspezifisch automatisch rückbezieht auf den Radio-Hit aus dem Jahr 1977 von Hoffmann & Hoffmann, Himbeereis zum Frühstück, und schließlich sogar eine Brücke schlagen wird zu Guildo Horns "Nussecken und Himbeereis" aus dem Jahr 1998 (in seinem legendär zu nennenden Song-Contest-Beitrag "Guildo hat euch lieb", der auf dem [illegible]n Platz landete und in Deutschland eine wahre Begeisterung für den Wettbewerb auslöste, was sich allein schon an der Zahl der einschlägigen Publikationen zu Sänger wie Veranstaltung ermessen

lässt).

III. Analyse

Obwohl im musikalischem Stil sozialkritischer Lieder einem Klaus Lage nicht unähnlich, präsentiert das nach einem schlagertypischen Intro in den Strophen sehr langsam, im 4/4-Takt vorgetragene Lied jedoch, eher unerwartet für den Hörer, den spießigen großen Traum von der Reise in die Vereinigten Staaten, die Besichtigung der großen Sehenswürdigkeiten: Disneyland, der Mississippi, Cap Kennedy, San Francisco, so wie es auch einige Jahre später noch in der erfolgreichen deutschen Fernsehserie *Wilder Westen inklusive* (1988) zum Ausdruck kommen konnte. Zum perfekten Glück gesellt sich im von der ganzen Gruppe –Bass- und Country-Gitarre, Schlagzeug und Cello werden auf der Bühne präsentiert, sind aber zum Teil auf den Synthesizer zurückzuführen – unterstützten eingängigen Refrain noch die Liebe zu Veronika, deren Augen, ganz in petrarkistischer Schlager-Manier (vgl. Mayer 2012), ursächlich für das Schmachten des Sänger-Ichs sind. Verdichtet wird dieser Traum von Glück in der absurden Kombination von “Himbeereis im heißen Tee”, der die Gegensätze zwischen Kälte und Hitze, zwischen hell und dunkel, die Aggregatzustände Wasser und Eis kombiniert sowie die Idee der fließenden Milch und damit des Paradieses vor Augen führt.

Was hat Himbeereis aber gerade mit einer Reise nach Amerika zu tun? Warum sollte jemand auf die Idee kommen, Eis in den heißen Tee zu geben? Handelt es sich um eine Satire auf den irrigen Geschmack der Amerikaner, die auch Brezeln mit Senf konsumieren oder Erdnussbutter und Marmelade? Oder sollte es sich inmitten eines Liebesliedes eher um eine sexuelle Anzüglichkeit handeln, die den Geschlechtsakt andeutet, wobei hier das Himbeereis als Sperma des Sprechers in den feuchtwarmen Uterus, durch die sexuelle Erregung aufgeheizt, wandert? Beides mag eine Rolle spielen, wird aber von der Selbstthematisierung als deutscher Schlager überlagert.

Während die Reise nach Amerika, die in der zweiten Strophe eindeutig ausgebeutet wird, und die alles umwölbende Liebe zu Veronika auf den ersten Blick keinerlei besondere Kuriositäten darstellen, ist der heiße Tee als Getränk weder durch Amerika motiviert, schon gar nicht durch die genannten Orte im heißen Kalifornien bzw. Florida, noch durch das Speiseeis, denn außer Honig, Zucker, Milch oder Spirituosen schüttet man gewöhnlich nichts in den Tee. Eine ganz andere Deutung liegt nahe: Die Conditors erinnern hier, gerade auch indem sie den Kontrast zwischen dem kalten Deutschland, wo man heißen Tee trinkt, und dem Sehnsuchtsort Amerika, für das das Eis das angemessenere Nahrungsmittel wäre, an die Tradition des deutschen Liedes, denn mittlerweile war “Himbeereis zum Frühstück” zu einem veritablen Radioklassiker geworden. Die einschlägig im Schlagersegment vorgebildeten Hörer konnten sich sogleich bei dem Kompositum Himbeereis an den Intertext von Hoffmann & Hoffmann erinnern, das musikalisch durch die amerikanischen Anklänge – dem Lied liegt ein Song der Bellamy Brothers (Crossfire) zugrunde – gar nicht so weit weg von dem Lied der Conditors ist. Damit erfolgt eine Einreihung in eine ganz bestimmte Tradition von deutschem Schlager, aus deren Perspektive auch die Amerika-Reise (z.B. Mendocino) und der Name Veronika (vgl. “Veronika, der Lenz ist da“) als Wiederaufnahme ohne [illegible]che Vorzeichen erscheinen. Überhaupt ließe sich im Text eine Vielzahl von weiteren Schlager-[illegible]iationen herstellen, man denke an “My little world” (Waterloo & Robinson), “No milk today”

(Herman's Hermits) oder "Der Kaffee ist fertig" (Peter Cornelius)

Der heiße Tee unterstreicht durch die Assoziation zum Frühstück, das hier explizit in einem Café eingenommen wird ("Wie fast jeden Tag sitzen wir im Café"), noch die Gemeinsamkeit beider Himbeer-Lieder. Auch der Ur-Song von Hoffmann & Hoffmann hatte durch seine Analogiebildung mit dem Rock'n Roll – in der zweiten Zeile des Refrains heißt es: "Rock'n Roll im Fahrstuhl" textuell auf amerikanische Musiktradition hingewiesen. Geschickt wird auch klanglich die Assoziation zum Himbeereis durch den heißen Tee aufgebaut. "Eis" reimt sich auf "heiß", die h-Alliteration von "Himbeereis" und "heiß" lässt überdies auch noch die "Reise" in das Wortspiel und die Wiederholung der Silbe "-eis" einbeziehen. Besonders raffiniert wird diese Klanglichkeit noch, wenn man an das englische "eyes" denkt, das ja mit den Augen von Veronika im Text ebenso präsent ist. Damit wäre eine Begründung für die Verwendung des Eises gefunden, aber wieso nicht schlicht Erdbeereis verwendet wurde, kann andere Gründe haben.

Das Lied präsentiert Himbeereis als Form von Nostalgie, gleich gereiht mit den Augen der Geliebten, die ebenfalls mit im Café beim Frühstück zu sitzen scheint, nach einer langen, vielleicht durchzechten Nacht ("irgendeiner gähnt"). Die Sehnsucht nach Amerika ("unerfüllte Träume von der Reise nach Amerika"), einer Rundreise, die sich durch das speist, was in Filmen gezeigt wird und medial präsent ist, weist wieder zurück auf postmoderne Intermedialität, die den Schlager unterwandert. Die Reihung von Orten, Tourismusattraktionen und kulturellen Zentren Amerikas: Disneyland, Mississippi, Cap Kennedy, San Francisco, Broadway ist nicht unbedingt beliebig, aber doch wenig eklektisch gewählt, verkörpert sie doch genauso wie die Entfaltung des Wortfeldes Amerika durch "Hippies" und Musicals (*West-Side-Story*) das Allerweltswissen des Durchschnittsbürgers zu Beginn der 80er Jahre. Auch musikalisch folgt das Lied einer naiv-positiven vom Medium Film gelenkten ("aus dem letzten Film in Erinnerung geblieben") Amerikasehnsucht, wie sie so erst in der Nach-68er-Ära und Nach-Vietnam-Phase oder im verbrämten apolitischen Nostalgieblick im Gefolge von Scott McKenzies "San Francisco" wieder denkbar wurde und später mit Udo Jürgens "Ich war noch niemals in New York" auch im deutschen Liedgut kanonisiert wurde. Diese Sprechhaltung fügt sich dabei ein in das schlichte Gemüt des von Chrom, Leder, Milchshakes und Greyhoundbus-Reisen schwärmenden Erzählers, dessen Bodenständigkeit auch der Name Veronika nochmals unterstreicht.

Die subtile Identifikation mit der Eigengeschichte des deutschen Schlagers über die Himbeere führt dabei auch in die Ebene der erotischen Konnotationen. Dass auch eine Band wie Grauzone, Wegbereiter der Neuen Deutschen Welle aus der Schweiz ("Eisbär" 1980), gerade einen ihrer Titel "Marmelade und Himbeereis" aus dem Jahr 1981 benennen, ist mehr als bezeichnend. Die erotisch aufgeladene Situation, in der die Geliebte den Wunsch nach dem Geschlechtsakt äußert ("nimm mich wie ich bin") und schließlich entjungfert wird ("unser Blut tropft in den Sand"), die Strandliebe, die genauso gut homo- wie heterosexuell sein könnte, wird dort mit etwas kryptischem Italienisch (kulminierend in "Ti voglio bene") als deutsch-italienischer Urlaubsflirt im Zeichen der Frühstücksfrüchte realisiert. Dass es sich bei Marmelade um ein ebenso sexuell aufgeladenes Produkt handelt, man denke an das Lied "Lady Marmalade", unter anderem gecovert für den Film *Moulin Rouge*, bezeugt, in welcher Absicht die Italienreise hier geschildert wird. Oralsex (Marmelade) und Penetration gehen hier eine Symbiose ein, die als Urlaubserinnerung im Lied ebenso verewigt wird wie die Blutstropfen im Strand der Adriaküste. Nicht von ungefähr beschreibt

issorte, deren modebedingte Nachfrage allenthalben einer spezifischen Epoche der End-70er Jahre zuzuordnen wäre, als neben Erdbeer, Vanille und Schokolade Banane, Stracciatella und Himbeereis zum

Sortiment der Eisverkäufer sporadisch hinzukamen (heute laut einer nicht repräsentativen Internet-Statistik befindet sich Himbeere in der Beliebheit auf Platz 9, vgl. *Ostmann*), zugleich sexuelle Freiheit, Entfaltung und die Realisierung von Träumen.

IV. Rezeption

Die situative Verortung am Frühstückstisch verlagert den Traum in einen Tagtraum, dessen Realisierung sich bei den Conditors noch nicht so konkret anhört und die Jahre später im nostalgischen Rückgriff bei Guildo Horn die Attraktivität eines Altoma-Kaffeekränzchens gewinnt, wenn er in “Guildo hat euch lieb” von “Nussecken und Himbeereis” singt, aber zugleich die kulinarische Spießigkeit auch als sexuelle Freiheit verstehen kann. Nicht ohne Grund erklärt Michel Foucault in seiner Histoire de la Sexualité, dass vermeintliche sexuelle Freiheit im Rahmen von Machtdiskurs, Herrschaftswissen und Biopolitik nichts anderes als konservative Spießigkeit bedeute.

Dass das Lied der Conditors medial wenig präsent ist, mag auch darin begründet sein, dass sie eben nicht passgenau zur Neuen Deutschen Welle zuzuordnen waren und daher auf einschlägigen Compilations meist nicht zu finden sind (Ausnahme: *EAMS Compilation 13*). Bis heute scheint auch keine CD-Version auf dem Markt zu finden sein. In Internet-Sammelbörsen gilt die Single HIMBEEREIS IM HEIßEN TEE als wahre Rarität bzw. ist trotz dokumentierter Nachfrage nicht einmal dort erhältlich (vgl. z.B. *MusikSammler*).

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Gesang: Peter Freiberg, Uli Steinert
Gitarre: Uli Steinert
Schlagzeug: Peter Jureit
Bass: Peter Wasielewski
Veröffentlichung: 1984
Länge: 3:17

Recordings

- Die Conditors. *Himbeereis im heißen Tee (Reise nach Amerika)*, 1984, CBS, CBS 4539, Deutschland (7″/Single).
  `ie Conditors. “Himbeereis im heißen Tee (Reise nach Amerika)”, *EAMS Compilatzion Volume 13*, J00, EAMS, 40182, Deutschland (CD/Comp.).

- Herman's Hermits. *No Milk Today/ My Reservation's Been Confirmed*, 1966, EMI Columbia, C23314, Deutschland (7″/Single).
- Scott McKenzie. *San Francisco*, 1967, CBS, 2816, Deutschland (7″/Single).
- Waterloo & Robinson. *My little World/ Marilyn*, 1976, Metronome, M 25717, Deutschland (7″/Single).
- Peter Cornelius. "Der Kaffee ist fertig", *Der Kaffee ist fertig*, 1980, Philips, 6305420, Deutschland (LP/ Album).
- Grauzone. *Eisbaer*, 1981, EMI Electrola, 1C00646530, Deutschland (7″/Single).
- Udo Jürgens. *Das wünsch ich dir/ Ich war noch niemals*, 1982, Ariola, 104598, Deutschland (7″/ Single).
- Guildo Horn. "Guildo hat euch lieb!", *Bravo Hits 21*, 1998, Polystar, 5559792, Deutschland (2xCD/ Comp.).

References

- Foucault, Michel: *Histoire de la Sexualité I-III*. Paris: Gallimard 1976-84.
- Horn, Guildo/Kram, Johannes/Schwinn, Roland: *Danke! Der Meister plaudert aus dem Nähkästchen*. München: Econ Tb. 1998.
- Ludewig, Volker/Schock, Axel: *Wir Dich auch! Das Guildo Horn-Kult-Buch*. Berlin: Droemer Knaur 2001.
- Mayer, Christoph Oliver: "Italien beim Eurovision Song Contest. Zwischen nationaler Repräsentation und Europagedanken". In: Ruedi Ankli / Susanne Zieglmaier u.a.: *Unità d'Italia. Akten der Sektion Fachdidaktik des Hamburger Italianistentags 2012*, erscheint 2013.
- http://www.ostmann.de/kochthemen/1/themen_118559.html [15.06.2012].

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: "Himbeereis im heißen Tee (Die Conditors)". In *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ himbeereisim, 05/2012 [revised 10/2013].

Print

Hoffmann & Hoffmann **1977**

Himbeereis zum Frühstück

Der erste große Hit der Gebrüder Hoffmann war die deutsche Version des in Deutschland relativ bekannten “Crossfire” der Bellamy Brothers. 1977 eröffnete dieses Lied eine ganze Palette von deutschen Schlagerliedern über Himbeereis und das, obwohl diese Eissorte als eher selten zu bezeichnen ist. Desweiteren reihten sie sich in eine andere Binnentradition des deutschen Liedguts ein, dem Frühstückssong.

I. Entstehungsgeschichte

Das Brüderpaar Michael und Günther Hoffmann war bekannt für durchaus anspruchsvolle Texte und setzte daher von Anfang an auf bekannte Melodien internationaler Hits, denen sie deutsche Texte hinzufügten, beispielsweise 1980 mit “Alles was ich brauche bist du” (ital. Original von Alan Sorrenti). 1983 nahmen sie für Deutschland am in München stattfindenden Grand Prix d’Eurovision de la Chanson teil und trugen dort das von Volker Lechtenbrink geschriebene “Rücksicht” vor, mit dem sie den fünften Platz erzielten. 1984 beging Günther Hoffmann Selbstmord; ihre Lieder blieben aber als Radio-Klassiker Teil des kulturellen Schlager-Gedächtnisses.

II. Kontext

Ende der 70er Jahre, mitten in der Hochzeit des deutschen Schlagers, hatte sich eine Sparte der deutschen Liedermacher etabliert, die durch die Kombination aus eher anspruchsvollen Texten und Schlagermusik auch kommerziell sehr erfolgreich wurden. Selbst wenn HIMBEEREIS ZUM FRÜHSTÜCK als Cover-Version vordergründig nicht das Paradebeispiel für diese Tradition ist, stellt doch der sentimentale Grundton des Liedes eine Anbindung an die amerikanischen Singer-Songwriter dar, denen sich Hoffmann & Hoffmann immer verpflichtet fühlten.

III. Analyse

Die geschilderte Sprechsituation eines monologischen Dialogs entspricht einer hoffnungslosen Liebe. Im Rückblick denkt ein Liebender an seine große Liebe, die aber einen anderen geheiratet hat. Der Tag der Hochzeit (“du trugst ein Hochzeitskleid”) wird für ihn zwar zum Anlass schmerzhafter Sentimentalität, aber er überwindet diese, indem er für einen Tag die Welt verkehrt. Er imaginiert sich die Entführung der Braut, eine bei ihm zu Hause stattfindende nie endende Liebesnacht (“ich brachte dich zu mir”) mit ließendem exorbitantem Frühstück. Traum und Realität verschwimmen dabei insofern, als dass nl Anzeichen für die Irrealität (“es war ein Spiel”) als auch für die Realisierung (“doch dann bliebst du

hier") aufzufinden sind. Vermeintlich konnte der Liebende tatsächlich eine vorrangig der sexuellen Erfüllung dienende Beziehung zu der Frau aufbauen, die allerdings nach dem Abflauen der hormonellen Triebhaftigkeit in eine Krise geraten ist ("auch wenn ich dich nicht halten kann"). Um das alte Glück wiederherzustellen wird schließlich das bewährte Rezept versucht: Sie solle sich wieder als Braut verkleiden und damit die Ursituation der Liebe reaktivieren.

Die Strophe wird dabei von Günter Hoffmann alleine vorgetragen, im Refrain stimmt sein Bruder Michael, der Gitarre und Keyboard spielt, mit ein. Im 4/4-Takt gehalten wird in klassischer Schlagermanier repetitiv durch den Synthesizer einfache Schlagzeugbegleitung suggeriert. In den Pausen improvisiert die E-Gitarre.

Im Refrain wird das Himbeereis zum Adynaton, es wird als hoffnungslose Verrücktheit bezeichnet, als eine Absurdität, die nicht mehr zu überbieten ist, wenn dann nur durch "Rock'n'Roll im Fahrstuhl". Das Außer-Sich-Sein im Zeichen totaler Verliebtheit, das Tag-und-Nacht-Vergessen und das die Umwelt-Ignorieren, das auf Gepflogenheiten-Pfeifen, haben in sich eine gewisse Logik. Dennoch bleibt zu fragen, warum gerade Himbeereis ausgewählt wurde, da es aus logischen und modischen Gründen auch Stracciatella hätte sein können, aus klanglichen und verstechnischen Gründe genauso gut Erdbeere oder Brombeere.

Betrachten wir den Text noch etwas näher: Das lyrische Ich adressiert sein Lied an seine Geliebte, die er dereinst einem anderen kurz vor der Hochzeit ausgespannt hatte, vermutlich durch seinen reizvollen Widerstand gegen die Norm, sein Rebellentum und das Versprechen von Abenteuern. Die eigentliche Absicht des Sprecher-Ichs war auch keine ernsthafte und auf eine langfristige Beziehung angelegte, sondern die eines sexuellen Abenteuers, eines One-Night-Stands, "doch dann bliebst du hier". Der Rausch des Verliebtseins führt dann zum Konsum von Himbeereis, zu einem unorthodoxem Frühstück im Bett, das sich rauschhaft die ganze Phase der Verliebtheit fortsetzt. All die hier gebrauchten Vergleiche sind eindeutig sexuell besetzt: sowohl der Rock'n'Roll, der per se und in seinem Entstehungskontext Beischlafbewegungen und -geräusche imitiert, der Fahrstuhl und die Berg- und Talbahn, deren Auf und Ab einen beliebten volkstümlichen Vergleich im Sinne sexueller Anzüglichkeiten transportiert (vgl. das Schunkellied "Auf und Nieder, immer wieder"), als auch der Sommer selbst, der als Phase der Prokreation in keinem Liebesschlager fehlen darf, man denke an "Es war Sommer" von Peter Maffay, "Barfuß durch den Sommer" von Jürgen Drews, Lieder wie "Sommer in der Stadt" oder "Sommermelodie". Dass die beiden Liebenden hoffnungslos verrückt genannt werden, dass sie sich ganz ihrer Liebe hingeben und gemeinsam ins Glück fahren, beschreibt einen permanenten Rausch bzw. Orgasmuszustand, der bereits im Himbeereis kulminiert´.

Das Schlecken von Eis hat eine ähnlich banal obszöne Symbolik, auch wenn dann meist von Eis am Stiel – man denke an den israelischen Klassiker des Softpornos – die Rede ist. Das Schmelzen des Eises hat ohne Zweifel eine erotische Komponente und ist zugleich ohnehin eine geläufige Metapher für das Sichnäherkommen. Dass diese Versatzstücke von Liebe und Eis schon in der antiken Liebesdichtung, insbesondere dadurch dann auch in der Folge im petrarkistischen Liebeskanon vorkommen, verwundert wenig. Die Himbeere, deren rötliche Farbe an Blut denken lässt, deren Konsistenz als Eis aber zusätzlich rschmelzung von Sperma und Blut andeuten könnte, bleibt jedoch hierbei eine, auf den ersten Blick hinsichtlich der literarischen Tradition, seltsame Wahl. Dass sie allerdings zum Repertoire sexueller

Bildlichkeit gehört, bezeugt ein anderes, wenige Jahre danach entstandenes Lied mit dem Titel “Himbeereis” des Österreichers Franz Morak:

In typischer Morak-Geste, wie schon in seinem veritablen Austro-Pop-Hit “Schizo”, provoziert und schockiert das Lied absichtlich spießige Moralvorstellungen, erzählt recht wirr und “durchgeknallt” vom Drogenkonsum und schreit seinen Hass auf die bürgerliche Welt heraus. Der beschriebene pädophile Akt mit einer Lolita (noch keine 14 Jahre alt), deren sexuelle Begehrlichkeit durch ein mitgebrachtes Himbeereis ausgedrückt wird, ist in einem Auto angesiedelt (“Sie stieg einfach in den Wagen, in jeder Hand ein Himbeereis”), was der klassischen Vorstellung eines Quickies mit einer Anhalterin entspricht. Die Verführerin ist das junge Mädchen, das ihre Bereitschaft eben schon durch die Wahl der Eissorte signalisiert. Die beiden Kugeln, die sich der Hörer des Liedes imaginieren kann, könnten demzufolge auf ihre oder seine Geschlechtsteile verweisen; das Eis als solches auf die Aufforderung, zu schlecken, ja sogar sie zu entjungfern hindeuten. Die Nennung der Kugeln als Anspielung auf die primären Geschlechtsmerkmale der Frau und eventuell vielleicht sogar die optische Ähnlichkeit der Himbeere mit der Brustwarze wecken die entsprechenden Assoziationen. Der Kontrast zwischen dem kalten Eis und der heißen Affäre, die dem Sprecher schließlich sogar zu heiß erscheint, weil sie eben ein Delikt mit einer Minderjährigen darstellt (“und das Delikt war mir zu heiß”), ist wiederum ein Versatzstück klassischer Liebesmetaphorik. Das Eis entpuppt sich schließlich als ein vom Mädchen selbst eingesetztes Instrumentarium, um ihren Willen zu bekommen: sie lässt es dem fahrenden Sprecher in den Schoß fallen und muss es dementsprechend von dort wieder entfernen (“dann putzte sie mir Eis vom – na sie wissen schon”). Die Himbeereiswaffel ist damit zum Phallussymbol geworden, der Konsum des Eises entspricht einem Blowjob. Der Sprecher gibt sich diesbezüglich etwas prüde, belässt es bei Andeutungen und ergänzt noch, dass der Rest des Eises auch an seinem Kragen gelandet war, es also auch zum Küssen gekommen sein muss. Dass schließlich in doppelter ironischer Brechung die Erinnerung an das unerhörte Ereignis, das einer modernen Novelle im Sinne Boccaccios würdig erscheint, vorgeblich nur für die nach außen hin Moralapostel verewigt wird (“Ich sing das nur für die Philister”), unterstreicht die Satire, die im Falle Moraks vorliegt. Er macht sich lustig über die Doppelmoral derjenigen, die selbst in ihrer Midlifecrisis von Lolitas träumen und ansonsten gerade den Lebensstil eines Businessmans pflegen, den Morak grundsätzlich ablehnt und gegen den er konsequent ansingt.

Interessant für die Verwendung von Himbeereis im deutschsprachigen Lied ist hierbei, dass das Himbeereis eben Signal und Tatwerkzeug für den Sexualakt an sich darstellt. Es wird wilde, unmoralische, exzessive, ja sogar verbotene Sexualität symbolisiert. Nicht verwunderlich also, dass auch gerade ein Softporno der Neuen Jungen Welle aus dem Jahr 1978 mit Ferienprogramm-Star Benny und Eis-am-Stiel-Darsteller Zachi Noy den Titel “Popcorn und Himbeereis” trägt.

Wenn Hoffmann & Hoffmann nun zum Frühstück Himbeereis verzehren und im Fahrstuhl Rock’n Roll tanzen, so wird eine Liebe beschrieben, die vordergründig im ungestümen Ausleben der Sexualität besteht. Diese Liebe scheint nicht unbedingt für ein Leben zu halten und für die Ehe gemacht zu sein, diese Art der “Sommermelodie” besingt die sexuelle Befreiung und die Möglichkeiten des Sichauslebens. Jenseits von Normalität und Spießertum werden andere Konsumgewohnheiten denkbar, die eben nicht in den konventionellen Eissorten Erdbeer, Vanille und Schoko abbildbar sind. Auch die Tageszeit des ms verstößt gegen die üblichen Gepflogenheiten und setzt sich damit auch ab von denjenigen Liedern der deutschen Popmusik, die das Frühstück thematisieren: “Der Kaffee ist fertig” von Peter

Cornelius, “Früh-Stück (Noch ein Toast…)” oder “Ein Frühstück im Bett” besingen eher die Wärme und Geborgenheit im Zeichen von Gemütlichkeit und Genuss, während Hoffmann & Hoffmann weniger diskret die sexuelle Komponente in den Mittelpunkt rücken und damit an “Ein Bett im Kornfeld”, “Es war Sommer” oder gar die *Alba* der Minnelyrik anknüpfen.

IV. Rezeption

HIMBEEREIS ZUM FRÜHSTÜCK schaffte es auf den vierzehnten Platz in den deutschen Hitparaden 1977. Das Lied wurde mehrfach gecovert (u.a. Mickie Krause) und erfuhr mehrere Reminszenzen in anderen deutschen Schlagern wie “Himbeereis im heißen Tee” von den Conditors.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Text, Musik, Gesang: Michael & Günther Hoffmann
Autoren (“Crossfire”): Dick Holler, Jerry Careaga
Veröffentlichung: 1977
Länge: 3:49 (Single)

Recordings

- Hoffmann & Hoffmann. *Himbeereis zum Frühstück (Crossfire)*, 1977, Atlantic, ATL 10939, Deutschland (7″/Single).
- Hoffmann & Hoffmann. *Alles, was ich brauche, bist du*, 1979, Global Records, 0033219, Deutschland (7″/Single).
- Hoffmann & Hoffmann. “Rücksicht”, *Hoffmann & Hoffmann*, 1983, Global Records, 205452365, Deutschland (LP).
- Hoffmann & Hoffmann. “Ohne Dich”, *Hoffmann & Hoffmann*, 1983, Global Records, 205452365, Deutschland (LP).
- Peter Maffay. “Und es war Sommer”, *Und es war Sommer*, 1976, Telefunken, 622602, Deutschland (LP).
- Bellamy Brothers. *Crossfire*, 1977, Warner Bros., WB 16909, Deutschland (7″/Single).
- Jürgen Drews, *Barfuß durch den Sommer*, 1977, Warner Bros., WB 16922, Deutschland (7″/Single).
- Alan Sorrenti. *Tu Sei L’unica Donna Per Me*, 1979, Decca, 642559, Deutschland (7″/Single).
- Morak. *Schizo*, 1980, Polydor, 2048272, Deutschland (7″/Single).

  ter Cornelius. “Der Kaffee ist fertig”, *Der Kaffee ist fertig*, 1980, Philips, 6305420, Deutschland (LP/Album).

Covers

- Die Conditors. *Himbeereis im heißen Tee (Die Reise nach Amerika)*, 1984, CBS, CBS A 4539, Deutschland (7″/Single).
- Mickie Krause. “Himbeereis zum Frühstück”, *Entscheidung auf Mallorca*, 2010, EMI, EMM 9062462, Deutschland (CD/Album).

References

- Billboard. 19. März 1977 (83. Jahrgang), S. 68.
- Fanhomepage: http://www.bridge-media.de/sites/hhinfo.htm [15.06.2012].

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “Himbeereis zum Frühstück (Hoffmann & Hoffmann)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/himbeereis, 05/2012 [revised 08/2015].

Print

Elvis Presley **1956**

Hound Dog

HOUND DOG war eine der am meisten verkauften Platten von Elvis Presley (1935-1977), Symbolfigur des amerikanischen Rock ‘n’ Roll der 1950er Jahre und populärster Repräsentant der Popkultur des 20. Jahrhunderts.

I. Entstehungsgeschichte

HOUND DOG wurde 1952 von dem später legendär gewordenen Autoren- und Produzententeam Jerry Leiber (1933-2011) und Mike Stoller (*1933) ursprünglich für die afroamerikanische Blues-Sängerin Willie Mae “Big Mama” Thornton (1926-1984) geschrieben, die ihn im August 1952 in den Studios von Radio Recorders in Los Angeles für das texanische Jazz- und R&B-Label Peacock Records unter der Leitung der beiden jugendlichen Songschreiber aufnahm. Es war der dritte Song, den die beiden unterbrachten und zugleich der erste, dessen Aufnahme sie betreuten, auch wenn offiziell Johnny Otis (*1921) als Produzent firmierte (über die genauen Entstehungsumstände geben Leiber/Stoller in ihrer Autobiografie detailliert Auskunft; vgl. Leiber/Stoller 2009: 61ff.). Die 78er/10inch-Single erreichte im April 1953 Platz 1 der Billboard Rhythm&Blues-Charts und hielt sich dort sieben Wochen lang. In der Zwischenzeit waren mit Einspielungen von Billy Starr, Betsy Gay, Tommy Duncan And The Miller Bros., Eddie Hazelwood, Cleve Jackson And His Hound Dogs sowie Jack Turner And His Granger County Gang mehrere Country-Versionen des Songs erschienen, der sich auf diese Weise seinen Weg ins Live-Repertoire vieler Bands bahnte. Auch der Italo-Amerikaner Freddie Bell (Ferdinando Dominick Bello, 1931-2008), der mit seinen Belly Boys zu den ersten weißen Bands gehörte, die sich in den 1950er Jahren mit afroamerikanischen Hits einen Namen machten, hatte ihn im Programm. Dominic Joseph Fontana, der Schlagzeuger aus Presleys damaliger Band, hat in einem Interview beschrieben, wie der Song auf Elvis Presley wirkte, als er eine der Shows von Freddie Bell and the Bell Boys in Las Vegas besuchte. Presley übernahm ihn in sein Repertoire und spielte ihn ab Mai 1956 als Schlusstitel seiner Auftritte. Als er ihn im Juni 1956 im Rahmen der *Milton Berle Show* sowie kurze Zeit später in der *Steve Allen Show* – beides Institutionen des amerikanischen Unterhaltungsfernsehens der 1950er Jahre – vor einem landesweiten Publikum aufführte, waren die Reaktionen sowohl beim Publikum wie in der Presse überwältigend. Die Studioversion entstand dann am 2. Juli 1956 in den New Yorker RCA-Studios unter Leitung des Produzenten Steve Sholes (1911-1968). Sie ist das Resultat von 31 Takes, der letzte wurde schließlich freigegeben. Die Veröffentlichung erfolgte als B-Seite der Single “Don’t Be Cruel” am 13. Juli 1956 parallel im 78er/10inch- und 45er/7inch-Format.

II. Kontext

Die Veröffentlichung von HOUND DOG auf dem Höhepunkt der Rock’n’Roll-Begeisterung amerikanischer

Teenager markierte die erdrutschartigen Verschiebungen, die die Entdeckung Jugendlicher als Tonträger-Käufer auf den Musikmärkten zur Folge hatte. Der Song war einer der ersten wirklichen Crossover-Hits, insofern er sich in allen Sparten des nach Käufergruppen gegliederten US-Musikmarktes der 1950er Jahre – Pop, Country & Western, Rhythm & Blues – gleichzeitig platzierte. Während solche Parallelplatzierungen als Indikator für Veränderungen später immer eine Anpassung der Strukturen des Musikgeschäfts zur Folge hatte, blieb dies damals ebenso unverstanden wie unerwünscht. Die Rock'n'Roll-Begeisterung Jugendlicher, die mit Elvis Presley einem Kulminationspunkt zustrebte, galt als eine vorübergehende Erscheinung, hinter der sich neben den weidlich publizierten Konflikten zwischen den Generationen in den amerikanischen Mittelschichten auch eine heftige Auseinandersetzung innerhalb der US-Musikindustrie verbarg. Im Schlepptau des Erfolges von Elvis Presley gelangte eine Menge Musik in die Charts, deren Copyright nicht von der *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) kontrolliert wurde, die sich mit moralisierenden Kampagnen gegen diese Entmachtung zur Wehr setzte. Elvis Presley gab mit seinem Hüftschwung und dem lasziven Performance-Stil nicht nur das ideale Ziel dafür ab. Der ursprünglich von einer farbigen Sängerin bekannt gewordene Song ließ sich, obwohl von zwei weißen Mittelklasse-Sprößlingen geschrieben, zum direkten Angriff auf die familiäre Mittelschicht-Idylle aufbauen, zumal er in der Interpretation von Presley eine sexuelle Lesart nahezulegen schien.

III. Analyse

Elvis Presleys Version von HOUND DOG unterscheidet sich signifikant von der Originalfassung, die Leiber und Stoller für Willie Mae "Big Mama" Thornton geschrieben hatten. Nicht nur ist das Tempo deutlicher schneller, sondern auch der Text ist gravierend modifiziert worden. Die Veränderungen gehen auf Freddie Bell zurück, dessen Version Presley in sein Repertoire übernahm. So sind die sexuellen Konnotationen des Originaltextes, der mit der Metapher des Hundes anstelle eines Mannes spielt, getilgt. Eine ganze Strophe des Originals ist aus diesem Grund gestrichen ("You made me feel so blue, you made me weep and moan…"). Die Passage "you can wag your tail…" ist ersetzt durch "well, you ain't never caught a rabbit…". Bei der Wiederholung tritt an Stelle des "well" dann das "girl" ("girl, you ain't never caught a rabbit…"), womit die ursprüngliche Ausrichtung des Textes nicht nur dem Geschlecht des Sängers angepasst, sondern in pure Nonsense-Komik transformiert ist, die den Gender-Stereotypen im weißen Mittelklasse-Amerika der 1950er Jahre eher entsprach als eine sich über ihren nichtsnützigen Ehemann echauffierende Frau, wie sie der Originaltext verkörpert. Während das Original die erste Strophe an dritter und fünfter Stelle wiederholt, so dass sich die für den Rhythm & Blues charakteristische Songarchitektur von ABACA ergibt, wobei die Strophen jeweils nach dem zwölftaktigen Bluesschema (AAB) gebaut sind, basiert Presleys Version auf nur zwei Textstrophen, die im Wechsel wiederholt werden. In der Mitte des Songs ist die Wiederholung der ersten Strophe zweimal durch ein instrumentales, mit Background-Chor hinterlegtes Gitarrensolo ersetzt, bevor der Song mit der Wiederholung der ersten Strophe abgeschlossen wird. Aus der Reihungsform des Originals wird so eine modifizierte vierteilige Chorusform (AABA), wie sie den Normen des Pop-Mainstreams damals entsprach. Am sonsten kommt der Song mit einigen wenigen musikalischen Elementen aus, da der Schwerpunkt auf vokalen Performance liegt. Den wiederholten kleingliedrigen Melodiephrasen, die den Text tragen, ist

eine mit Ausnahme der Gitarrensoli in den instrumentalen Zwischenspielen durchgängig gespielte, auf- und absteigende Bassfigur (walking bass) unterlegt. Bemerkenswert ist der Habanera-Rhythmus, der die Aufnahme durchzieht, denn er wurde fortan zu einem häufig kopierten Markenzeichen von Presley. Die in Achteln gespielte E-Gitarre betont die acht Achtel in klassischer Habanera-Manier jeweils auf 1, 4 und 7, was durch das parallel laufende Hand Clapping zusätzlich akzentuiert ist. Das harmonische Gerüst bilden vier Akkorde in der Abfolge I-IV/IV7- V7-I7. Das einzig auffällige Element sind die Schlagzeugwirbel (single-stroke drum rolls) nach jeder Strophe. Der Song ist so gebaut, dass er der Vokalperformance jeden Raum lässt, wovon in beiden Versionen ausgiebig Gebrauch gemacht wird. Presley bedient sich dabei einer Gesangstechnik, die die Singstimme zusätzlich rhythmisiert und die Textphrasen durchgängig auf ihr Ende hin betont ("You-ain't ah-nuh thin-but ah-Hound Dog"). Was der Text an sexuellen Konnotationen verloren hat, ersetzt er auf diese Weise durch eine rhythmisch explosive körperbezogene Sinnlichkeit, die ihre Wirkung nicht verfehlte.

IV. Rezeption

HOUND DOG erreichte unabhängig von "Don't Be Cruel", die A-Seite der Single, im September 1956 die Spitzenposition in allen drei Kategorien der amerikanischen Billboard-Charts und hielt sich dort mehrere Wochen, ebenso wie auch die A-Seite der Single. Bei späteren Veröffentlichungen wurden deshalb beide Seiten der Single von der RCA A-Seiten bezeichnet. Somit war dies die erste dieser sehr seltenen Doppel-A-Singles. Der Song erschien auf zahllosen Kompilationen, die bis heute von seiner anhaltenden Attraktivität zeugen. Auch die Zahl der Cover-Versionen ist immens. Zu den bekanntesten gehören die Einspielungen von John Enwistle (1944-2002), dem Bassgitarristen der Who, auf seinem Solo-Album *Rigor Mortis Sets In* (1973), von Jimi Hendrix auf seinem posthum veröffentlichten Live-Album *The Jimi Hendrix Experience BBC Sessions* (1969/1998), von Eric Clapton (*1945) auf seinem Album *Journeyman* (1989) und von Frank Zappa (1940-1993) und seinen Mothers of Invention auf *'Tis the Season To Be Jell* (1991).

PETER WICKE

Credits

Kompositionen/Text: Jerry Leiber, Mike Stoller
Vocals & Rhythm Guitar: Elvis Presley
Lead Guitar: Scotty Moore
Piano: Shorty Long
Bass: Bill Black
Schlagzeug: D.J. Fontana
ıg Vocals: The Jordinaires – Gordon Stoker (lead/Tenor), Neal Matthews (Tenor), Hoyt Hawkins (Bariton), Hugh Jarrett (Bass)

Produzent: Steve Sholes
Aufnahemetechnik: Ernie Ulrich
Aufnahme: 2. Juli 1956
Veröffentlichung: 13. Juli 1956
Länge: 2:15 (Single Version)

Recordings

Original Song

- Willie Mae “Big Mama” Thornton. “Hound Dog”, *Hound Dog / Night Mare*,1953, Peacock, 1612, US (10″/Single).

Elvis Presley

- Elvis Presley. “Hound Dog”, *Don’t Be Cruel / Hound Dog*, 1956, RCA Victor, 20-6604, US (10″/Single).
- Elvis Presley. “Hound Dog”, *Don’t Be Cruel / Hound Dog*, 1953, RCA Victor, 47-6604, US (7″/Single).

Covers

Thornton Covers

- Billy Starr. “Hound Dog”, *Hound Dog / Borrowed Heart*, 1953, Imperial, 45-8186, US (10″/Single).
- Betsy Gay. “Hound Dog”, *Hound Dog / This Is My Last Night In Town*, 1953, Intro Records, 45-6070, US.
- Tommy Duncan And The Miller Bros.. “Hound Dog”, *Hound Dog / I Guess You Were Right*, 1953, Intro Records, 45-6071, US.
- Eddie Hazelwood. “Hound Dog”, *Hound Dog / I’m Startin’ Again Sweetheartin’*, 1953, Intro Records, 45-6069, US.
- Cleve Jackson And His Hound Dogs. “Hound Dog”, *Hound Dog / Has A Chicken Got A Leg*, 1953, Herald Records, H-1015, USA.
- Jack Turner And His Granger County Gang. “Hound Dog”, *Hound Dog / I Couldn’t Keep From Crying*, 1953, RCA Victor, 47-5267, US (10″/Single).

Presley Covers

- John Entwistle. “Hound Dog”, *Rigor Mortis Sets In*, 1973, Repertoire Records, REP-4621, US (LP/Album).
- Eric Clapton. “Hound Dog”, *Journeyman*, 1989, Reprise, 260742, US (LP/Album).
- The Mothers of Invention. “Hound Dog”, *‘Tis the Season To Be Jell*, 1991, Rhino Records, R2 70542, US (CD/Album).
- Jimi Hendrix. “Hound Dog”, *The Jimi Hendrix Experience BBC Sessions*, 1998, MCA, MCD-11742, US (3xLP).

References

- J. Leiber / M. Stoller (mit D. Ritz): *Hound Dog. The Leiber and Stoller Autobiography.* New York: Simon & Schuster 2009, S. 61ff.
- Peter Guralnick: *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley.* Boston, New York: Little, Brown & Co. 1994, 297ff.
- Arjan Deelen. Interview with D. J. Fontana. URL: http://www.elvis.com.au/presley/interview_djfontana.shtml [1.12.2011].

Links

- http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/songlibrary/covers/hounddog.shtml [01.12.2011].
- http://www.elvisrecords.us/dont-be-cruel-hound-dog/ [01.12.2011].
- http://www.elvis.com.au/presley/interview_with_mike_stoller.shtml [01.12.2011].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Hound Dog (Elvis Presley)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/hounddog, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Red Hot Chili Peppers **2006**

Hump De Bump

HUMP DE BUMP ist die fünfte und zugleich zuletzt ausgekoppelte Single des Erfolgsalbums *Stadium Arcadium* (2006) der amerikanischen Funk-Rock Crossover Band Red Hot Chili Peppers. Der Song ist stilistisch am funkbetonten Stil der ersten Alben der Band angelehnt und hebt sich von den rockbetonten und balladesken Stücken von *Stadium Arcadium* ab.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song HUMP DE BUMP wurde am 9. Mai 2006 auf der ersten CD “Jupiter” des Red Hot Chili Peppers Doppelalbums *Stadium Arcadium* veröffentlicht. Am 7. April 2007 erschien die mit der Albumversion identische Single HUMP DE BUMP bereits in den USA, am 10. Mai weltweit.

Das Album wurde unter der Leitung von Rick Rubin im “The Manison” Studio in Los Angeles aufgenommen. Rubin, der die Band bereits seit ihrem erfolgreichen Album *Blood Sugar Sex Magik* aus dem Jahr 1991 produziert, prägt auch den fünften Langspieler durch seinen professionellen und kommerziell ausgerichteten Sound. HUMP DE BUMP entstand wie die meisten Songs des Albums als spontaner “Jam” (vgl. Erlewine). Aufgenommen wurden die Songs als Live-Einspielung, wobei nach Aussagen John Frusciantes nicht versucht wurde, Übersprechungen der einzelnen Instrumente zu vermeiden, um so gezielt der Atmosphäre von Produktionen aus den 60er Jahren nahezukommen (vgl. Cleveland). Das mit einer Gesamtlänge von 122 Minuten umfassende neunte Studioalbum wurde von Bassist Michael “Flea” Balzary bereits vor der Veröffentlichung als bestes Album der Bandgeschichte angekündigt: “[The new album is] by far the best thing we’ve ever done. We each have things we do best, and it all got in there” (Renz 2006; Ergänzung ebf. Renz).

Im Dezember 2006 wurde das Musikvideo zu HUMP DE BUMP unter Regie des Schauspielers Chris Rock am Set der Fernsehserie *Everybody Hates Chris* gedreht. Es zeigt einen Auftritt der Band auf der Straße einer urbanen Wohnsiedlung vor einem begeisterten Publikum.

II. Kontext

Die 1983 gegründete Band Red Hot Chili Peppers verfolgt seit ihren Anfangstagen eine Mischung musikalischer Einflüsse aus Funk, Soul, (Hard)Rock, Metal, Rap und Punk und kann als eine der konstitutiven Gruppen des Rock/Metal/Funk Crossovers bezeichnet werden (vgl. Schmidt-Joos & Kampmann 2008: 1459). Sie erlangte schnell Bekanntheit in ihrer Heimatstadt Los Angeles und entwickelte sich vom Insidertipp zu einer der einflussreichsten Live-Bands der US-amerikanischen zene (vgl. Graf & Rausch 1999: 1306). Die frühen Jahre, bevor Produzent Rick Rubin seit 1991 stärker in die musikalische Gestaltung eingriff, waren von musikalischen Experimenten zwischen Metal,

Funk und Psychedelic Rock geprägt und erreichten kaum Erfolge in den Charts. Für Aufsehen sorgten die Chili Peppers weniger durch ihre Musik als durch die exhibitionistischen Showeinlagen, bisweilen nicht jugendfreien Texte und ihren energiegeladenen und unterhaltsamen Liveshows. Drogeneskapaden und der durch Heroin verursachte Tod des ursprünglichen Gitarristen Hillel Slovak im Jahr 1988 zwangen die Band zum Umdenken. Der Drogenentzug von Anthony Kiedis und eine neue Besetzung führten zu musikalischen Veränderungen. Mit den hinzugekommenen Musikern, dem Gitarristen John Frusciante und Schlagzeuger Chad Smith, und dem prägenden Produzenten Rick Rubin, gelang der Band der große kommerzielle Durchbruch im Jahr 1991 mit *Blood Sugar Sex Magik* und mehr als 15 Millionen verkauften Alben. Rubin, bis dahin vor allem bekannt durch seine Arbeit mit Slayer, Danzig und den Beastie Boys, verschaffte der Band einen klaren, unverzerrten Sound, förderte die balladesken Seiten der Red Hot Chili Peppers und sorgte von da an für kommerziell orientierte und erfolgreiche Produktionen.

Musikalisch wandelte sich der Bandsound von der ursprünglich teils unausgereiften und bisweilen obszönen Mischung aus Funk und Metal zu einem soulorientierten und balladesken Stil – exemplarisch sei hier “Under the Bridge” genannt – auf *Blood Sugar Sex Magik* (1991). Das ebenfalls sehr erfolgreiche Album *Californication* (1999) kennzeichnet eine Entwicklung zu einem gefälligen und gesangsfokussierten Sound. Der Nachfolger *By the Way* (2002) verfolgt diese Entwicklung weiter und klingt noch erwachsener und entspannter als *Californication* (vgl. Hiatt). Die für die Band typische Orientierung am Funk nimmt bis dahin zunehmend ab. Das darauf folgende Doppelalbum *Stadium Arcadium* (2006) kann als eine “Art Resümee der Bandgeschichte” (Schmidt-Joos & Kampmann 2008: 1461) betrachtet werden und enthält Songs jeder stilistischen und zeitlichen Prägung der bis dahin 23-jährigen Schaffenszeit. Der deutliche Einfluss des Gitarristen John Frusciante auf den Gesamtsound des Albums durch seine Spielweise, improvisierten Soli und die innovative Verwendung von Effekten brachten ihm Vergleiche mit Jimi Hendrix und Einträge in diverse Hitlisten der bedeutendsten Gitarristen (u.a. des Rolling Stone Magazins) ein.

III. Analyse

HUMP DE BUMP knüpft an die am Funk orientierte musikalische Ausrichtung älterer Songs der ersten Alben *Red Hot Chili Peppers* (1984) und *Freaky Styley* (1985) an und stellt eine für die Band ungewöhnliche Form des Crossovers mit einem lateinamerikanischen Percussion-Zwischenteil dar. Auffallend ist eine durchgängig stiltypische Orientierung an klassischen Funksongs der 70er Jahre mit einem transparenten Retrosound (vgl. Aussage zur Liveaufnahme) und zugleich einer Orientierung an geläufigen formalen Strukturen heutiger Pop- und Rockmusik.

Das Tempo mit ca. 110 BPM ist für einen Funksong sehr schnell, treibt vom ersten Ton an und verleitet zum körperlichen Mitvollzug. Direkt mit dem Einstieg ist durch die gemeinsamen Betonungen aller Instrumente auf dem Akkord G9 und das darauffolgende Riff die wesentliche Stilistik Funk klar zu erkennen. Gitarrist John Frusciante umspielt den Grundton D mit der kleinen Septime C und erzeugt durch die Spieltechnik des “Skanking” – dem perkussiven Anschlagen aller Saiten im ein- oder mehrstimmigen Spiel – maßgeblich das Funk-Feeling. Die rhythmische Einteilung in binäre Sechzehntel [illegible]der harte Anschlag mit einem Plektrum sorgen für den “Drive” und treiben die Musik voran. Das [illegible]gzeug spielt einen durchgehenden Groove mit Achteln auf der HiHat ohne auffällige Verzierungen,

rhythmische Abweichungen oder Ghost-Notes und ermöglicht trotz der schnellen Anschläge der Gitarre eine entspannte Grundstimmung. Die Bass Drum wird dabei durch Fleas zunächst zurückhaltendes Bassspiel auf den Zählzeiten 1 und 2+ unterstützt. Betrachtet man die Abstimmung von Schlagzeug und Bass zur Gitarre, fällt eine rhythmische Komplementarität auf. Während der betonten Schläge von Bass und Schlagzeug pausiert Gitarrist Frusciante; stattdessen bringt er seine perkussiv phrasierte Melodie durchsetzungsstark in den Pausen der Rhythmusgruppe zur Geltung. Diese präzise Abstimmung kann als ein Zeichen des langjährigen Zusammenspiels der Band betrachtet werden und erklärt den spürbaren Groove der Aufnahme.

Die Form des Songs weist eine große Konformität mit konventionellen Strukturen populärer Pop- und Rockmusik auf. Die grundlegende Abfolge von den jeweils 8-taktigen Formteilen Strophe, PreChorus und Chorus wird zweimal identisch wiederholt und durch ein 16-taktiges Percussion-Break nach dem zweiten Chorus unterbrochen. Daran schließt erneut der PreChorus und der anschließende Chorus mit der doppelten Länge von 16 Takten an.

Auf der harmonischen Ebene dreht sich der Song um den Ton D. Die Strophe wird instrumental wie das Intro gestaltet und ist tonal nicht eindeutig bestimmbar, da vorwiegend die Töne D und C gespielt werden. Die entsprechende kleine Terz, die ein Hinweis auf die Grundtonart D-Moll des Stückes ist, wird nur durch den Gesang geliefert. Sänger Anthony Kiedis beschränkt seine Melodie im Wesentlichen auf den Grundton und ebenfalls die kleine Septime, wechselt jedoch auch auf die Terz. Damit bedient er sich bewusst den Akkordtönen der Tonika Dm7. Der PreChorus ändert sich von der Spielweise der Instrumente nur wenig. Schlagzeuger Chad Smith behält seine unterstützende und unauffällige Rolle bei, während Bassist Flea die zweite Takthälfte vermehrt mit Fills ausfüllt. Gitarrist Frusciante verändert hingegen seine Spielweise und wechselt, den ursprünglichen Rhythmus beibehaltend, zwischen den Intervallen Tritonus (übermäßige Quarte), ausgehend von der Septime C, und der darunter liegenden Quarte. Damit erzeugt er ein tonales Pendel zwischen den Akkorden Dm7 und D7/#9 und eine gewisse Grundspannung, die sich anschließend im Chorus auflöst. Hier dreht sich die spieltechnische Gestaltung von Gitarre und Bass gewissermaßen um. Gitarrist Frusciante spielt erstmals nach dem Intro vollständige Akkorde, während Bassist Flea durch schnelle Sechzehntel-Läufe auf sich aufmerksam macht und gleichermaßen das melodische Moment der Rhythmusgruppe bestimmt. Der Gesang ist zwischen diesen beiden Polen angesiedelt. Kiedis singt die klar zu erkennende Melodie des Hooks, muss aufgrund der hohen Textdichte allerdings eher rappen als singen – ein Markenzeichen seines Gesangsstils. Diese Phrasierung, bedingt durch die Unterordnung der Melodik zugunsten des Textes und des damit verbundenen Rhythmus, wird auch anhand der verwendeten Melodietöne, die sich nur auf Grundton und Terz beschränken, deutlich. Die Akkordfolge im Chorus (Dm, Bb7, A7, G7, Bb, C) erinnert an klassische Funk Songs, denn die Harmonik ist zwar weiterhin um die Tonika D-Moll fühlbar, jedoch funktional nicht zu erklären. Die verwendeten Septakkorde haben keine dominantische Funktion, sondern müssen als “klanglicher Charakter” einer funktypischen Ästhetik verstanden werden, wie sie von Bands wie Earth, Wind & Fire, Kool and the Gang oder Sly and the Family Stone geprägt wurde. Diese Harmonik erzeugt einen unaufgelösten und spannungsreichen Charakter, welcher konstitutiv für den Funk-Stil ist.

Nach dem zweiten Chorus folgt ein 16-taktiger Percussion-Zwischenteil, welcher maßgeblich durch usiker, den brasilianischen Percussionisten Paulinho da Costa und dem puertorikanischen Studiomusiker Lenny Castro, geprägt ist. Diese spielen, deutlich als eigenständige Stimmen im

Stereopanorama erkennbar, über den fortwährenden Groove des Schlagzeugs. Nach acht Takten setzt der Bass erneut ein und mehrere hinzukommende Trompeten kündigen das Ende des Teils und den Übergang in den PreChorus an. Somit klingt dieser Percussion-Teil wie ein Exkurs in eine andere musikalische Welt, doch er wird kaum als Bruch oder als störend empfunden.

Die gesamte Produktion von HUMP DE BUMP ist sehr puristisch gehalten, vermittelt deutlich den Charakter einer Live-Einspielung und unterstützt somit den Groove der Aufnahme. Besonders auffällig ist der absichtliche Verzicht, die Gitarre auf beide Seiten der Stereosumme zu legen. Stattdessen erklingt die Gitarre von John Frusciante ausschließlich auf dem rechten Kanal, denn weitere Gitarren wurden nicht eingespielt oder im Produktionsprozess kopiert und verteilt (vgl. Cleveland). Erwähnenswert sind die im PreChorus und Percussion-Break vorkommenden Trompeten, gespielt von Bassist Flea, welche den letzten Chorus durch eine jazzorientierte Improvisation ergänzen. Nur diese Trompeten und das auffällige Break geben Anzeichen dafür, dass die Aufnahme nicht komplett live ist.

Das von der Band angestrebte Klangbild der 60er Jahre wird durch mehrere tontechnische Maßnahmen unterstützt. Bereits im Intro wird dieser Eindruck durch eine sehr schmale Stereobreite erweckt, welche auf den monophonen Klang früher Aufnahmen der 60er rekurriert. Im Folgenden entsteht durch die nur auf dem rechten Kanal erklingende Gitarre ein unsymmetrischer triangulärer Mix, welcher auf frühe stereophone Produktionen der ausgehenden 60er Jahre verweist. Dieser entspricht nicht dem symmetrischen und normativen Mix, der sich ab 1972 allmählich etablierte (vgl. Moore 2010). Auch Anthony Kiedis Gesang erinnert durch seine Nähe zu seinem stimmlichen Idol Jimi Hendrix (vgl. Hiatt) an den Sound des klanglich angestrebten Jahrzehnts.

Der Text von HUMP DE BUMP kann als eher nebensächlich betrachtet werden und schließt an frühere Songs der Band wie “Thirty Dirty Birds” (1985) oder “Police Helicopter” (1984) an, wo der Fokus nicht auf den semantischen Gehalt des Textes, sondern auf den Sound und den Ausdruck, Wert gelegt wurde. In diese Tradition reiht sich HUMP DE BUMP mit Textzeilen wie “Hump de bump doop bodu, Bump de hump doop bop” ein. Vielmehr steht im Song die Stimmung im Vordergrund, welche Assoziationen an das traditionelle Setting des Funks, der Disco und somit Party und Tanz, evoziert. Dies wird besonders im Musikvideo von HUMP DE BUMP aus dem Jahr 2006 deutlich, welches eine Mischung aus Konzeptperformance der Band und episodischen Handlungsszenen ist. Mit 4:25 Minuten Spiellänge ist das Video fast eine Minute länger als die Album- und Singleversion. Die ersten 40 Sekunden zeigen eine amerikanische Block Party und einen DJ, der die Party mit freien Getränken und Essen bewirbt. Sobald die Gäste aus der Ferne den Anfang von HUMP DE BUMP hören, verlassen sie fluchtartig die Party, um stattdessen die Red Hot Chili Peppers zu sehen. Auffällig sind die offensichtlichen Anspielungen auf Gangster-Rap und die Ausrichtung an ein US-amerikanisches Zielpublikum. Sänger Anthony Kiedis ist durch eine close-up Einstellung mit verzierten Goldzähnen zu sehen, es folgen Basketball-Szenen und tanzende Cheerleader, dies sind alles Symbole US-amerikanischer Nationalkultur. Die Handlung besteht im Wesentlichen aus der Performance der Band und Szenen, wo entweder die Bandmitglieder oder das Publikum tanzen. Im Perkussion-Teil sitzen einige Gäste und die Band auf einer Treppe und trommeln auf Dosen und sonstigen Behältern, während die weiblichen Zuschauer in Slowmotion dazu tanzen. Der dem Break folgende PreChorus mit der nun deutlicher wahrnehmbaren Trompete ist visuell durch ein durch die [illegible] laufendes Orchester dargestellt, das von der Band angeführt wird. Mehrere für den Kenner der Band erkennbare Details ergänzen die Handlung, so etwa ein Besetzungswechsel, bei dem Drummer

Chad Smith und Bassist Flea ihre Instrumente tauschen (ab 2:12). Das Video entspricht im Allgemeinen der Musik, bei welcher der Fokus auf den Groove, die Tanzbarkeit, die Stimmung und auf Party gelegt wird. Es bietet darüber hinaus jedoch keinen semantischen Mehrwert gegenüber der Musik.

IV. Rezeption

Das Album *Stadium Arcadium* (2006) ist eines der erfolgreichsten der Red Hot Chili Peppers. In Deutschland, Schweiz, Österreich, Großbritannien und den USA erreichte es den ersten Platz in den Hitlisten. Dieser Charterfolg konnte vorher selbst mit den kommerziell erfolgreicheren Alben *Blood Sugar Sex Magik* (1991) und *Californication* (1999) nicht erreicht werden und auch der Nachfolger *I'm with You* (2011) konnte nicht daran anschließen. Das Rolling Stone Magazin ernannte *Stadium Arcadium* zum besten Album der Band. Außerdem wurde es sieben Mal für den Grammy Award, u.a. für Album des Jahres, bestes Rockalbum, Produzent des Jahres, nominiert und gewann davon sechs. Die Nominierungen der besten Single bekam der erste Song des Albums "Dani California". HUMP DE BUMP muss als die erfolgloseste Single des Albums betrachtet werden, erreichte es lediglich Platz 83 in den deutschen und Platz 41 in den britischen Charts. In vielen Ländern, u.a. den USA, gelang der Song nicht die Top 100. Als einer der stiltypischsten Funk-Songs der Bandgeschichte – keine Single war bisher derart funky, so sparsam arrangiert und verzichtete in solchem Umfang auf verzerrte Gitarren und Overdubs – ließe sich anhand der Chartplatzierung die Vermutung anstellen, dass die Crossover-Orientierung und die balladesken Seiten als denkbare Gründe für den Erfolg der Band seit den 90er Jahren interpretiert werden können. Der gezielt umgesetzte Funksound ohne andere stilistische Anleihen (mit Ausnahme des lateinamerikanischen Zwischenteils), von HUMP DE BUMP in Reinform demonstriert, konnte sich hingegen kommerziell nur wenig behaupten.

JAN-PETER HERBST

Credits

Komposition u. Text: Anthony Kiedis, Michael "Flea" Balzary, John Frusciante, Chad Smith
Lead Gesang: Anthony Kiedis
Gitarre: John Frusciante
Bass: Michael "Flea" Balzary
Schlagzeug: Chad Smith
Trompete: Michael "Flea" Balzary
Percussion: Paulino Da Costa, Lenny Castro
Tontechnik: Ryan Hewitt (Mix), Andrew Scheps (Aufnahme), Mark Linette (Aufnahme)
Produzent: Rick Rubin
ring: Vlado Meller (Sony Mastering)
Veröffentlichung: 07. April 2007

Länge: 3.33 (Album und Single Version)

Recordings

- Red Hot Chili Peppers. “Hump de Bump”, *Stadium Arcadium*. *CD 1*, 2006, Jupiter, Warner 936 249996 2 (CD/Album).
- Red Hot Chili Peppers. “Hump de Bump”, *Stadium Arcadium. Limited Special Edition. CD 1*, 2006, Jupiter, Warner 49997-2 (CD/Album).
- Red Hot Chili Peppers, *Hump de Bump*, 2006, Warner Bros., 9362 49956 3 (CD/Single).
- Red Hot Chili Peppers, *Dani California*, 2006, Warner Bros., 5439157592, Europa (CD/Single).
- Red Hot Chili Peppers, *I’m With You*, 2011, Warner Bros., 5281341, USA (2xLP/Album).
- Red Hot Chili Peppers, *By The Way*, 2002, Warner Bros., 9362481401, Deutschland (2xLP/Album).
- Red Hot Chili Peppers, *Californication*, 1999, Warner Bros., 9473862, USA (CD/Album).
- Red Hot Chili Peppers, *Under The Bridge*, 1991, Warner Bros., 9362403580, Deutschland (12″/ Single).
- Red Hot Chili Peppers, *Blood Sugar Sex Magic*, 1991, Warner Bros., 7599266811, USA (2xLP/ Album).
- Red Hot Chili Peppers. “Thirty Dirty Birds”, *Freaky Styley*, 1985, Warner Bros., 7599266811, USA (2xLP/Album).
- Red Hot Chili Peppers, *Freaky Styley*, 1985, EMI America, ST-17168, USA (LP/Album).
- Red Hot Chili Peppers. “Police Helicopter”, *The Red Hot Chili Peppers*, 1984, EMI America, ST-17128, USA (LP/Album).
- Red Hot Chili Peppers, *The Red Hot Chili Peppers*, 1984, EMI America, ST-17128, USA (LP/Album).

References

- Buckley, Jonathan/Ellingham,Mark: *Rock. Rough Guide.* Stuttgart: Metzler Verlag 1998.
- Dockwray, R./Moore, A. F.: Configuring the sound-box 1965-1972. In: *Popular Music* 29/2 (2010), 181-197.
- Graf, Christian/Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Amerika, Afrika, Asien, Australien. Bd. 2.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Schmidt-Joos, Siegfried/ Kampmann, Wolf: *Rock-Lexikon. Bd. 2.* 2. überarb. und erw. Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2008.

- Everybody Hates Chris. Regie und Drehbuch: Chris Rock. Paramount Home Entertainment 2005 (118124/DVD).

Interviews:

- Cleveland, Barry: Red Hot Chili Peppers' John Frusicante. URL: http://www.guitarplayer.com/article/red-hot-chili-peppers39-john-frusciante/8811 [09.04.2012].
- Renz, Thomas (2006): 'The best thing we've ever done'. Lobhudeln mit den Chili Peppers. URL: http://www.intro.de/news/newsfeatures/23035010/the-best-thing-weve-ever-done-lobhudeln-mit-den-chili-peppers [09.04.2012].

Reviews:

- Hiatt, Brian : Albumreview für das Rolling Stone Magazin. URL: http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/stadium-arcadium-20060503 [09.04.2012].
- Erlewine, Stephan Thomas: Review von Stadium Arcadium für Allmusic. URL: http://www.allmusic.com/album/stadium-arcadium-r825641 [09.04.2012].

About the Author

Jan-Peter Herbst is currently a PhD student and lecturer at the University of Paderborn and a music and english teacher at the INI Berufskolleg in Lippstadt.
All contributions by Jan-Peter Herbst

Citation

Jan-Peter Herbst: "Hump De Bump (Red Hot Chilli Peppers)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/humpdebump, 04/2012 [revised 10/2013].

Print

Madonna **2005**

Hung Up

HUNG UP, der Eröffnungstrack von Madonnas zehntem Studioalbum *Confessions on a Dance Floor* (2005), ist einer ihrer erfolgreichsten und zugleich einer der meistverkauften Songs der Popmusikgeschichte.

I. Entstehungsgeschichte

Mit der Aufnahme ihres zehnten Studioalbums nahm Madonna nach dem Vorgänger *American Life*, das von ernsthaften Tönen und kritischen Anspielungen auf die politische Situation in den USA geprägt war, eine radikale Richtungsänderung vor und knüpfte wieder an ihre Anfänge in den Clubs an. Sie begann die Produktion mit dem Electronica-Artisten Mirwais Ahmadzaï (*1960), ehemaliges Mitglied der französischen New Wave Band Taxi Girl, der auch das Vorgänger-Album produziert hatte. Nach zwei Tracks, zu denen auch HUNG UP gehörte, entschied sie sich dann aber für einen Neustart und die Zusammenarbeit mit dem jungen House-Musiker und -Produzenten Stuart Price (*1977), seit dem Ende der 1990 unter dem Projektnamen Les Rythmes Digitales bekannt. Das vorhandene Material wurde bis auf die Sequenzerprogrammierung von Ahmadzaï verworfen. Abgemischt hat die Aufnahme Mark “Spike” Stent (*1965), einer der meistgefragten Audioingenieure der Welt, in den Record Plant Studios in Los Angeles. Gemastert, also mit dem klanglichen Finish für die verschiedenen Medienformate versehen, wurde die Aufnahme von Brian “Big Bass” Gardner (*1955), ein mehrfach mit Grammy-Awards ausgezeichneter Mastering-Ingenieur der Bernie Grundman Mastering in Hollywood. Beide haben an der Erfolgsgeschichte von HUNG UP einen entscheidenden Anteil, denn der Titel steht genau genommen nicht für einen einzelnen Song, sondern für dreiundzwanzig verschiedene Instanzen des Songs, die unterschiedlich abgemischt und gemastert wurden und sich sowohl im Klang-Design, im Grad der Kompression wie in der Länge voneinander unterscheiden. Dabei handelt es sich um

- die Fassung auf dem Album *Confessions on a Dance Floor* (5:38);
- vier verschiedene Radio-Versionen (Standard Version, 3:23; Version mit einem Vocal Ending, 3:26; Version mit einem Instrumental Ending, 3:20; als gesondert gemixte Promo Version, 3:23);
- zwei separat veröffentlichte Album-Versionen (ungeachtet der Bezeichnung nicht identisch mit der Version auf dem Album, beide 5:36, eine jedoch mit ausgefadetem Ending);
- ein Extended Vocal Mix (7:57);
- ein Extended Dub Mix (7:56);
- eine Extended Dub Club Version (7:56);
- ein Dance Mix (8:59);
- die Digital Download Version (5:10);
  - ˙e Shockwave Flash Version (0:30);
  - ˛e Soundtrack-Version für einen Motorola-Werbespot (0:50);

- eine Klingelton-Version (2:30);
- die Video Version (5:27);
- und die DVD Version (5:25).

Hinzu kommen zwei sehr unterschiedliche Live-Versionen:

- *The Confessions Tour* (neu abgemischt, 9:50);
- *Sticky & Sweet Tour* (live gespielt – drei Gitarren, Keyboards und Schlagzeug –, 6:06);

vier offizielle Remixe, die für die 3-track- und 6-track-Single-Veröffentlichung entstanden sind:

- Tracy Young, Get Up And Dance Groove Edit (4:15),
- Tracy Young, Get Up And Dance Groove Mix (9:03),
- Bill Hamel, Hung Up Remix (6:58),
- Chus & Ceballos, Hung Up Remix (10:21);

und die verschieden gemasterten Versionen für die unterschiedlichen Medienformate (Vinyl, CD, MP3) sowie die diversen technischen Radio-Normen (EU, US, JP etc.).

HUNG UP hatte nicht als Single, sondern im September 2005 als Soundtrack zu einem Werbespot für ein Motorola-Handy im US-Fernsehen Premiere. Der Song selbst ist am 17. Oktober 2005 auf dem in Los Angeles beheimateten Radio-Sender KIIS-FM in der “On Air With Ryan Seacrest”-Show der Öffentlichkeit vorgestellt worden. An diesem Tag erschien auch die Single, gefolgt von den Mehrtrack-Single-Kompilationen der verschiedenen Versionen. Das Album erschien einen knappen Monat nach der Single am 15. November 2005.

II. Kontext

HUNG UP ist, wie viele Pop-Produktionen der Gegenwart “gebranded”, also Bestandteil eines Markenkonzepts (Branding), das mit einem Siebziger/Achtziger-Jahre-Retro-Feeling im Hightech-Sound des 21. Jahrhunderts dem Album *Confessions on a Dance Floor* zugrunde liegt und jedes Detail einem verbindenden Markendesign unterwirft. Obwohl das Copyright des Songs auf Madonna eingetragen ist, gibt es bei Industrieprodukten dieser Art keinen Autor im traditionellen Sinne mehr. Das Klangmaterial ist mittels Softwaresequenzern maschinengeneriert, die Klanggestalt das Ergebnis des Zusammenwirkens eines kreativen Apparates, der eine Vielzahl von Leuten umfasst und seinen Ausgangspunkt in einem juristischen Vertragswerk besitzt. HUNG UP ist als ein Bündel von Rechten konzipiert worden, Rechten der Mitwirkung an der Produktion und Rechten an der Partizipation der generierten Geldströme. Die das Projekt tragende juristische Konstruktion geht auf Alan Grubman (*1943) von der renommierten Musikkanzlei Grubman Indursky zurück, der einer der einfluss- und erfolgreichsten Architekten komplexer kreativer Prozesse im Musikgeschäft der letzten Jahrzehnte ist. Das Markenkonzept hat einer der den Markendesigner der Popkultur, Giovanni Bianco (*1965), entworfen, der mit seinem 60köpfigen New Yorker Designer-Team *Studio 65* damit auch für das visuelle Erscheinungsbild, vom Artwork über das

Outfit der Sängerin bis zum Bühnendesign der Live-Show, verantwortlich zeichnete. Die visualisierten Versionen des Songs lagen in den Händen der schwedischen Videoregisseure Johan Renck (*1966), von dem das Video zu HUNG UP stammt, und Jonas Åkerlund (*1965), der mit seinem Team die DVD-Version produziert hat.

III. Analyse

HUNG UP scheint aus der Wiederholung nur weniger Grundbestandteile zu bestehen und doch ist die Songarchitektur nicht ohne Raffinesse. Das Grundgerüst, das allen Instanzen von HUNG UP zugrunde liegt, besteht aus einem achttaktigen Refrain (“Ev’ry little thing that you say or do…”), der zwei sechzehntaktigen Strophen umrahmt, die ihrerseits aus zwei achttaktigen Teilen zusammengesetzt sind. Der zweite dieser beiden Teile besteht aus vier Zweitaktgruppen mit wiederholtem Text (1. Strophe “Time goes by so slowly…”; 2. Strophe “I’m fed up, I’m tired of waiting on you”), die innerhalb der Strophen wie ein Refrain fungieren. Diese Zweitaktphrase bildet in sechsmaliger Wiederholung auch das mit einem Ticken der Uhr eingeleitete sechzehntaktige Intro. Der insgesamt fünfmal wiederholte Refrain des Songs folgt den Strophen nicht nur, wie in der Standard-Strophenliedform, sondern ist den beiden Strophen auch vorangestellt. Diese verschachtelte Struktur (BABBCBB) mit den musikalisch wie textlich zur Strophe gehörigen, mehrfach wiederholten refrainartigen Zweitaktphrasen (Strophenaufbau: abcccc′) ergibt eine sowohl in den Strophen wie um die Strophen kreisende Redundanz, die dem musikalischen Ablauf mit seinen übereinander geschichteten ein- und zweitaktigen Loops korrespondiert. Seine Basis bildet die aus den elektronisch generierten Sounds von Bassdrum, Hi-Hat, Becken und Percussion bestehende Rhythmusschicht, der eine geloopte bewegliche Bassline unterlegt ist. Über dieser liegt eine Ebene mit zweitaktigen Keyboardschleifen, darüber eine Ebene mit wechselnden Synthesizer-Sequenzen, die eine zweitaktig und flächig, die andere eine punktierte Tonrepetition im stacatto jeweils auf dem Grundton der Akkordfolge. Harmonisch bewegt sich der Song im Wesentlichen zwischen den drei Grundakkorden (I-IV-V) mit immer wieder eingeschobener Dur-Parallele zu dem in d-Moll stehendem Stück. Auch die Melodik folgt diesem Minimalismus und kommt mit zwei Halbtakt-Motiven aus, die unterschiedlich kombiniert werden und nur durch die notwendige Anpassung an die Zahl der Textsilben leicht variieren.

Für HUNG UP haben ABBA ebenso Pate gestanden wie der in den 1970er und 1980er Jahren mit Disco-Produktionen sehr erfolgreiche Südtiroler Produzent Giorgio Moroder. Der ABBA-Hit “Gimme! Gimme! Gimme! (A Man After Midnight)” (1979) liefert mit einem 24-taktigen Sample aus dem Anfang des Titels die Basis für HUNG UP. Das Sample ist den geloopten Synthesitzer-Riffs unterlegt und durch Auf- und Abblenden sowie dem Herausfiltern und wieder Zumischen der Höhen klanglich mal in nebelhafte Ferne, und dann wieder ganz in den Vordergrund gerückt. Die streicherartigen Synthesizer-Overlays sind dem Disco-Sound der frühen 1980er Jahre nachempfunden, mit dem sich Moroder seinerzeit einen Namen gemacht hat.

Das Klang-Design des Stücks ist um den Vokalpart Madonnas herum aufgebaut. Ihrer Stimme ist in den innerstrophischen Refrains ein starkes Echo unterlegt, in den Refrains selbst ist ihr die eigene [illegible]onische Vervielfachung zugemischt, sodass die Stimme in immer wieder wechselnder Färbung [illegible]eint. Während die Singstimme die klangliche Mitte besetzt, sind die Ebenen, auf denen die Loops

ablaufen, durch Betonung der Höhen oder Tiefen scheinbar um diese klangliche Mitte herum gruppiert, was den Fokus auf die Singstimme noch verstärkt. Entscheidend für den Song ist jedoch die klangliche Textur, die sich aus rhythmisierten klanglichen Veränderungen der sich in den Loops scheinbar nur wiederholenden Elemente durch die Zumischung von Hall, Filterung, unterschiedlichen Graden der Kompression und wechselnder Verortung im Stereofeld ergibt. Im Resultat entsteht ein mitreißender Flow, der das eigentliche Charakteristikum dieses Titels ist.

Das Video zu HUNG UP von dem schwedischen Regisseur Johan Renck (*1966) greift diesen Aspekt auf und setzt ihn in einem fulminanten Parkour um, eine Reminiszenz an die in Frankreich entstandene sportliche Jugendkultur dieses Namens, deren Anhänger sich in rasanter immerwährender Bewegung im urbanen Raum einen Wettlauf im Überwinden von baulichen Hindernissen liefern. Auch die choreografierte Bühnenversion für die Confessions-Tour ist diesem Motiv verpflichtet.

IV. Rezeption

HUNG UP wurde von Fans wie Kritikern ausgesprochen positiv aufgenommen, nachdem der Stern von Madonna bereits am Sinken schien. Neben der einschlägigen Fachpresse (Billboard, Rolling Stone) war die Veröffentlichung u. a. auch der New York Times, dem Time Magazine und dem britischen Guardian eine Würdigung wert. Der Song erreichte kurz nach Erscheinen sowohl die Spitzenposition der amerikanischen “Billboard Hot 100” wie auch der “Hot Digital Song Chart”. Mit dem Chart-Spitzenplatz in insgesamt 41 Ländern brachte er es 2008 ins “Guinness Book of World Records” als Song mit den Chart-Top-Positionen in den meisten Ländern. HUNG UP gehört damit zu den erfolgreichsten Songs in der Geschichte der Popmusik und war einer der ersten, der für mehr als eine Millionen Downloads mit Platin zertifiziert wurde. Die aggregierten Verkäufe der veröffentlichten Einzelversionen überstiegen am Ende der Dekade die 10-Millionen-Marke, das 2007 mit einem Grammy-Award in der Kategorie “Best Dance/ Electronic Album” bedachte Album lag zu diesem Zeitpunkt weltweit bei 12 Millionen verkauften Einheiten.

PETER WICKE

Credits

Lead Vocals, Backing Vocals, Gitarre: Madonna
Keyboards, Synthesizers, Vocoders, Sequencing, Sampling: Stuart Price
Programming: Mirwais Ahmadzaï
Produzent: Stuart Price
Assistant engineers: Alex Dromgoole, David Emery, Antony Kilhoffer
Mixing: Mark “Spike” Stent
´ ›ring: Brian “Big Bass” Gardner (Bernie Grundman Mastering)

Recordings

(pdf)

References

- Paoletta, Michael: Dancing Queen. In: *Billboard* 12 (2005), 46.

Links

- http://www.billboard.com/#/news/madonna-confesses-1001434975.story [19.12.2011].
- Artist Homepage: http://www.madonna.com [19.12.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Madonna [19.12.2011].
- Download: http://www.musicload.de/madonna/hung-up/musik/maxi/3275458_2 [19.12.2011].
- Music Video: http://www.myvideo.de/watch/5633060/Madonna_Hung_Up [19.12.2011].
- Lyrics: http://www.magistrix.de/lyrics/Madonna/Hung-Up-56155.html [19.12.2011].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Hung Up (Madonna)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/hungup, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Julie Andrews / Marni Nixon **1956**

I Could Have Danced All Night

Der Song I COULD HAVE DANCED ALL NIGHT stammt aus dem Musical *My Fair Lady* von Frederick Loewe und Alan J. Lerner, das 1956 am Mark Hellinger Theater in New York uraufgeführt wurde, mit Julie Andrews in der Rolle der Eliza Doolittle. Die Musicalverfilmung mit gleichnamigem Titel wurde 1964 produziert. Hier spielte Audrey Hepburn die Eliza Doolittle, die Songs indes wurden von Marni Nixon gesungen.

I. Entstehungsgeschichte

Das Musical basiert auf George Bernard Shaws Schauspiel *Pygmalion*. Die Idee für die Komödie entnahm er dem antiken Mythos von Pygmalion, einem sagenhaften König, der sich in eine von ihm selbst geschaffene Statue verliebte. Der Nobelpreisträger Shaw hatte das Werk Zeit seines Lebens nicht zur Vertonung freigegeben. 1938 drehte der Regisseur Gabriel Pascal den Film *Pygmalion* und gab auch die Idee, ein darauf basierendes Musical zu schreiben, nicht auf. Als Shaw verstorben war, konnte, nach langen Verhandlungen mit den Erben, das Projekt schließlich verwirklicht werden. Pascals Bemühungen, einen Komponisten für das Musical zu finden, blieben anfangs erfolglos. Librettist Alan J. Lerner und Komponist Frederick Loewe erklärten sich schließlich bereit und schrieben *My Fair Lady*. Nach der Produktion am Broadway wurde das Musical bald weltweit erfolgreich aufgeführt.

Bei der Entstehung der Verfilmung des Musicals standen Lerner und Loewe, neben dem Streit um die Bezugnahme auf Shaws *Pygmalion*, auch in Konkurrenz zur Filmgesellschaft MGM, welche ebenfalls eine Filmproduktion zu diesem Werk beabsichtigte. Sie entschieden sich daher für eine zielführende Vorgehensweise: “My boy, there’s only one thing to do. We will write the show without the rights, and when the time comes for them to decide who is to get them, we will be so far ahead of everyone else they will be forced to give them to us.” (Lerner 1978: 47).

II. Kontext

Das Musical erzählt die Geschichte von Eliza Doolittle, einem Blumenmädchen aus der Unterschicht, das vor den Hallen des Covent Garden Market in Cockney-Englisch versucht, den Opernbesuchern seine Veilchen zu verkaufen. Prof. Henry Higgins, ein britischer Phonetiker, wird auf das Mädchen aufmerksam und wettet mit einem befreundeten Sprachwissenschaftler, dass es ihm gelingen wird, Eliza in kürzester Zeit in eine feine Dame zu verwandeln. Er ist der festen Überzeugung, allein die Ausdrucksweise sei der Schlüssel zu gesellschaftlicher Anerkennung.

vember 1955, als bereits die Auditions für Sänger und Tänzer begannen, fehlte den Autoren Loewe und Lerner noch ein zentraler Song für Eliza, der ihre unbewussten Gefühle für Higgins zum Ausdruck

bringen sollte. Im Dezember kam Lerner schließlich der Einfall für Elizas Song. Die Musik zu I COULD HAVE DANCED ALL NIGHT komponierte Loewe dann innerhalb von 24 Stunden. Loewe nahm sich vor, die Textstelle “all at once my heart took flight” umzuschreiben, fand aber nie einen passenderen Ausdruck dafür.

I COULD HAVE DANCED ALL NIGHT bringt Eliza Doolittles Aufregung zum Ausdruck, die sie nach einem Tanz mit ihrem Lehrer verspürt. Endlich meistert sie die korrekte Aussprache der Worte “the rain in spain stays mainly in the plain”. Zwar ist ihre Sprachfärbung noch immer nicht gänzlich dem Standard English der höheren Schichten angeglichen – besonders erkennbar am sehr offenen Vokal “a” im Wort “danced” –, aber sie ist hoch motiviert und strebt neue Lernerfolge an.

III. Analyse

Der Song ist wie folgt aufgebaut: Orchestrale Einleitung, Einleitung durch die Sängerin, Refrain, Orchesterzwischenspiel, Choreinwürfe, Refrain mit Choreinwürfen, kurzes Solo der Haushälterin Mrs. Pierce, Refrain (erst piano, dann gesteigert), Abschluss des Songs durch das Orchester. Der Song steht in C-Dur im Alla-breve-Takt. Das Herzstück bildet der Refrain, welcher mehrmals angeführt und immer wieder durch Zwischenspiele und Einwürfe von Chor und Orchester angereichert wird. Die Harmonien des Refrains liegen im Wesentlichen in der I. und V. Stufe. Die Melodie der Gesangsstimme verläuft in aufsteigenden Akkorden mit anschließend absteigender Septim. Bei “I never know what made it so exciting” tritt eine Modulation in die Terzmediante E-Dur auf. Die Melodie verläuft sequenziert. Mit “I only know when he begun to dance with me” wird erneut C-Dur vorbereitet.

Das “I could have danced all night”-Motiv wird in der Ouvertüre vorweggenommen, im Entr’acte wieder aufgegriffen und, um den Zuhörern in Erinnerung zu bleiben, am Ende des Musicals noch einmal angeführt.

IV. Rezeption

Mit seinen 2717 Broadway-Vorstellungen war das Musical *My Fair Lady* rekordbrechend. Obwohl das Stück zur Zeit seiner Entstehung großer Konkurrenz durch parallel laufende Musicals wie beispielsweise *West Side Story* ausgesetzt war, wurde es zum absoluten Höhepunkt der Saison. Es wurde für zehn Tony-Awards nominiert, von denen es sechs gewann.

Schon bald nach seiner Entstehung erlebte das Musical außeramerikanische Produktionen. Die deutsche Produktion im Berliner Theater des Westens kam auf 757 Vorstellungen, die trotz des Baus der Berliner Mauer zahlreich besucht wurden, und erwies sich als wegweisend für die Wahrnehmung der Gattung Musical im deutschsprachigen Raum.

Die Verfilmung zum Musical mit Audrey Hepburn als Eliza Doolittle und Rex Harrison als Dr. Higgins [illegible] im Jahre 1964 unter der Regie von George Cukor veröffentlicht. Der Film wurde im Filmstudio, [illegible]an öffentlichen Schauplätzen gedreht, bedient sich jedoch detailgetreuer, der viktorianischen Epoche

nachempfundener Kostüme und Szenerien. *My Fair Lady* wurde bei der Oscarverleihung 1965 zum "besten Film des Jahres" gekürt und gewann weitere sieben Awards (beste Regie, bester Hauptdarsteller, beste Kamera, bestes Szenenbild, bestes Kostümdesign, beste Filmmusik, bester Ton) und drei Golden Globes (bester Film, bester Hauptdarsteller, beste Regie).

ANNE RADAKOVICH und MAGDALENA GRIESNER

Credits

Vocals: Julie Andrews (Musical – 1956), Marni Nixon (Film – 1964)
Autoren: Alan J. Lerner, Frederick Loewe

Recordings

- Julie Andrews, Philippa Bevans: "I Could Have Danced All Night". On: *Rex Harrison, Julie Andrews. My Fair Lady* [Original Broadway Cast], 1956, Columbia Masterworks, OL 5090, US (Vinyl/Album).
- Karin Huebner: "Ich hätt' getanzt heut' nacht". On: Various: *My Fair Lady* [German Cast], 1962, Philips, 840 411 SY, Germany (Vinyl/Album).
- Audrey Hepburn / Marni Nixon: "I Could Have Danced All Night". On: *My Fair Lady* [Soundtrack], 1964, Columbia Masterworks, KOS 2600, US (Vinyl/Album).

Covers

- Sylvia Syms. "I Could Have Danced All Night / The World in My Corner", 1956, Decca, 9-29903, US (Vinyl/Single).
- Dinah Shore. "I Could Have Danced All Night / What a Heavenly Night", 1965, RCA Victor, 47-6469, US (Vinyl/Single).
- Ben E. King. "I Could Have Danced All Night", 1963, ATCO Records, 45-6275, US (Vinyl/Single).
- Frank Sinatra. "I Could Have Danced All Night". On: *Come Dance With Me!*, 1956, Capitol Records, W-1069, US (Vinyl/Album).

References

- Brock, Alexander: Elizas Englisch – die Darstellung sozialer und regionaler Variation des Englischen in "Pygmalion" und "My Fair Lady". In: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung.* Ed. by Sabine Doelsch-Foisner and Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 115-138.
- Brügge, Joachim: Formale und analytische Aspekte der Musik in My Fair Lady. In: *My Fair Lady. Eine*

transdisziplinäre Einführung. Ed. by Sabine Coelsch-Foisner, Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 139-174.

- Coelsch-Foisner, Sabine/Brügge Joachim: My Fair Lady – eine transdisziplinäre Einführung. In: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung.* Ed. by Sabine Coelsch-Foisner, Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015. vii-xi.
- Coelsch-Foisner, Sabine. Pygmalion und My Fair Lady – Metamorphose als Prinzip des Anderswerdens: Von Ovids Epos über Shaws Salonsatire zu Lerner Loewes musikalischer Romance. In: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung.* Ed. by Sabine Coelsch-Foisner, Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 63-88.
- Green, Stanley (Ed.): *Broadway Musicals, Show by Show.* Milwaukee: Hal Leonard Corporation 1996.
- Jaensch, Andreas: My Fair Lady – Prototyp und Höhepunkt des 'Operetten-Musicals'. In: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung.* Ed. by Sabine Coelsch-Foisner, Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 1-30.
- Jansen, Wolfgang: *My Fair Lady: Die deutsche Erstaufführung 1961 im Berliner "Theater des Westens"* (= Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst), Bd.1, Berlin: Weidler Buchverlag 1996.
- Lerner, Alan J: *The Street Where I Live. The Story of My Fair Lady, Gigi and Camelot.* Sevenoaks: Hodder and Stoughton 1980.
- Linke, Gabriele: My Fair Lady – kulturgeschichtliche Transformationen. In: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung.* Ed. by Sabine Coelsch-Foisner, Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 89-114.
- Schubert, Gisela M.: "Sie schreiben Lyrics, nicht wahr?" – Szenen einer Partnerschaft: Lerner und Loewe und die Entstehung von My Fair Lady". In: *My Fair Lady. Eine transdisziplinäre Einführung*. Ed. by Sabine Coelsch-Foisner, Joachim Brügge. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 31-62.

Links

- http://www.kultur-fibel.de/Kultur_Fibel,Musical,My_Fair_Lady.htm [17.12.2015].
- https://de.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady [17.12.2015].
- https://de.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady_(Film) [17.12.2015].
- https://en.wikipedia.org/wiki/I_Could_Have_Danced_All_Night [15.12.2015].

About the Authors

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Anne Radakovich

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Magdalena Griesner

Citation

Anne Radakovich and Magdalena Griesner: “I Could Have Danced All Night (Julie Andrews / Marni Nixon)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/icouldhavedancedallnight, 04/2017.

Print

Tom Waits **1992**

I Don’t Wanna Grow Up

I DON’T WANNA GROW UP, das 14. Lied von Tom Waits’ zehnten regulärem Studioalbum *Bone Machine*, ist ein ungeschliffener Protestsong, der die typischen Waits-Elemente wie Humor und Morbidität vereint. Er ist einer der am meisten gecoverten Songs von Tom Waits.

I. Entstehungsgeschichte

Das Album *Bone Machine* war das erste nach *Franks Wild Years* aus dem Jahre 1987 und wurde in einem Lagerraum des Studios Prairie Sun Recording in Cotati in Kalifornien aufgenommen und im Jahr 1992 auf Islands Records veröffentlicht (vgl. Carroll 2001: 109). Die Titel auf dem Album wurden aus etwa sechzig Songs und Ideen ausgewählt, die Tom und seine Frau und Co-Autorin Kathleen Brennan entwickelt hatten (vgl. Jacobs 2009: 209). Waits wollte I DON’T WANNA GROW UP eigentlich von seiner Liste streichen, da er ihm zu schmalzig war (“that’s cornball”), aber Kathleen rettete den Song. Also beschloss Waits “ihn durch einen Marschall-Verstärker zu jagen und richtig laut zu machen. Da fühlte es sich schon besser an” (Hoskyns 2013: 475). I DON’T WANNA GROW UP gelingt es somit, das ziemlich dunkle und raue Album *Bone Machine* mit seinem relativ süßlichen Klang aufzuweichen (vgl. Dimery 2015: 694).

Als Waits mit der Arbeit an *Bone Machine* begann, befand er sich in einer persönlichen Krise: Er war erschöpft und hatte gerade einen Alkoholentzug hinter sich. Wie viele Alkoholiker*innen, die sich im frühen Stadium der Genesung befinden, wollte er das, was er versäumt zu haben glaubte, durch rastloses Schaffen kompensieren (vgl. Hoskyns 2013: 478). Vielleicht hatte die Arbeit in dem Film *Bram Stoker’s Dracula*, in dem er den Immobilienmakler Renfield spielt, seine morbide Stimmung noch verstärkt (vgl. Jacobs 2009: 206). Daher war Waits, obwohl zwischen dem vorherigen Album und *Bone Machine* fünf Jahre liegen und bis zum nächsten weitere sieben vergehen sollten, in diesen Jahren fast manisch beschäftigt (unter anderem mit dem Soundtrack zu dem Film *Night on Earth* 1992, diversen Verpflichtungen bei Film und Theater, der Mitarbeit an dem Musiktheaterstück *The Black Rider* usw.). Am Ende des Jahres 1992 hatte er mehr auf sich genommen, als er tragen konnte (Hoskyns 2013: 478, 609–625).

II. Kontext

Die technische Entwicklung bedingte in den 90er Jahren durch die Digitalisierung eine immer stärkere Perfektionierung von Tonaufnahmen und -Bearbeitungen in der Pop- und Rockmusik. Tom Waits bezeichnete eine derartig “saubere” Musik als “Biogeneratorenfleischaufnahmen” (Jacobs 2009: 207). Das Bone Machine kann deshalb als Gegenstatement zu dieser Synthetisierung betrachtet werden. Der Titel verweist einerseits auf Waits’ Konzept der “Bone Music” (= “Knochen-Musik”), das die Musik auf ein

Minimum reduziert (Dimery 2015: 694). Andererseits hat gerade die technische Entwicklung *Bone Machine* erst ermöglicht, denn mit Hilfe der DAT-Technik ließ sich praktisch überall aufnehmen. Die vorhandenen Räume im ausgewählten Studio klangen Waits zu steril, hatten keine Texturen. Die endgültigen Aufnahmen fanden schließlich in einer Lagerhalle des Studios ohne jeden Lärmschutz, mit minimalistischer Gestaltung und Echo-Effekten statt (Jacobs 2009: 207).

Bone Machine besteht quasi nur aus rauen Stellen und ist meilenweit von Waits' frühem Neobeatnik-Sound entfernt. Die Lieder sind nicht besonders melodiös, klingen perkussiver und rhythmischer als alles, was Waits bisher gemacht hatte.

Um diese perkussive Klangwelt weiter zu verstärken, verwendete der Künstler noch mehr Sounds aus selbst gebastelten Instrumenten (Jacobs 2009: 208), damit man, so Waits, "die nassen Blätter im Haar" (Carroll 2001: 109) spüren könne.

Wie alle Songs von Tom Waits ist auch dieses Album von einer starken Todesmotivik durchzogen (vgl Carroll 2001: 109): "Es geht wirklich um nichts anderes als Knochen, Friedhöfe und vergossenes Blut" (Fuchs-Gamböck 1992: 4–5).

III. Analyse

Der Song ist relativ kurz (02:31 Minuten), hat die typische Stilistik eines Folk-Songs oder eines Country-Blues (Melodik und Rhythmik), keinen Refrain und stattdessen eine unterschiedliche Anzahl von Versen in den Strophen. Die Melodie ist minimalistisch, besteht aus zwei Hauptmotiven und basiert auf nur wenigen Akkorden: D, A, zus. Bm, F, G (vgl. St. Arason 2017).

Das sich wiederholende Statement "I don't wanna grow up" (hier und weiter: Waits, Tom & ANTI Records 2009, eigene Transkription) wird mit unterschiedlicher Betonung als Hook eingesetzt. Das verleiht dem Song die Struktur eines Volksliedes und die Ähnlichkeit, wenn nicht den direkten Verweis, zum Gospel oder zum Mantra. In diesem Fall übernimmt der Hook die Rolle von "Amen" oder "Omm".

Waits verwendet in diesem Song nur sehr wenige Instrumente: Die hart geschlagene Akkustikgitarre dient als Leadinstrument, eine kreischende E-Gitarre (vermutlich von Waits gespielt) übernimmt den Rhythmus-Part, der von Larry Taylor gespielte Kontrabass fungiert eher als ein "Perkussionsinstrument", als dass er eine unterstützende Bassline aufbaut. Genauso trotzig wie die spartanische Instrumentierung klingt Waits' Gesang. Waits grölt eigentlich die meiste Zeit mehr als dass er singt, nur jeweils am Ende der Strophen schleicht sich ein Hauch von Melodie in seine Stimme. Das Sujet des Songs wird aus der Perspektive eines Kindes oder eines Teenagers erzählt. Der Aufbau als Kinderrede und die Sprachstilistik verstärken den Effekt (z.B. "wanna", "hoo", "boom" – Kindersprache, Umgangssprache = "fremde Stimme" nach M. Bachtin).

Der ganze Song ist ein verzweifeltes ("to be filled with doubt") Nachtgebet ("…when I'm lyin' in my bed at night"), von Weltschmerz durchzogen ("Nothin' ever seems to turn out right"), mit der Bitte um Befreiung
'erantwortungsdruck des Erwachsenenlebens (vgl. Humphries 2008: 266). Der gesamte Habitus des
ıcan Way of Life wird von Waits wie aus dem Maschinengewehr herausgeschossen angeprangert:

Konsumzwang, Geld und Kredite, Hedonismus, Alkoholismus, Ehekrieg, Urbanität, kurzum alle Elemente, die Menschen zu “Dingen” werden lassen, die sie nicht sein möchten (“Seems like folks turn into things they’d never want”). Daraus spricht einerseits der Traum von ewiger Kindheit wie bei Peter Pan (vgl. ebd.), andererseits aber auch Angst und Unsicherheit vor der Zukunft und ihre Abwehr (“The only thing to live for is today”). Aus diesem Stakkato ragen zwei Verse heraus, denen eine typische Teenagerperspektive zu Grunde liegt. Der eine ist eher ironisch zu verstehen (“I don’t want my hair to fall out”), der andere ist die trotzige “Drohung” mit Selbstmord, die sich hinter “open up the medicine chest” verbirgt.

Das Musikvideo zu I DON’T WANNA GROW UP stammt aus dem gleichem Jahr 1992 wie das Album. Es wurde von Jim Jarmusch gedreht, mit dem Tom Waits zu diesem Zeitpunkt bereits eine achtjährige Freundschaft verband (vgl. Montandon 2010: 148). Die Musikvideos des amerikanischen Art-Haus Regisseurs für Tom Waits sollten, so Waits, keine Miniaturausgaben von Jim Jarmusch Filmen sein, sondern Promotion für Tom Waits’ Platten (vgl. Crow 2014).

Die Handlung kombiniert zwei Szenen, die, mit einer ganzen Reihe von direkten und indirekten Verweisen, auf einer Interpretationsebene einander gegenübergestellt werden. Die beiden Szenen haben je einen eigenen Protagonisten als Antagonisten, beide von Tom Waits gespielt (= Performance Persona nach Ph. Auslander). Dabei kommt es in der zweiten Szene zu einer Verschmelzung: Als Performance Persona Nr.2 spielt Waits sich selbst (= Real Persona) und gleichzeitig einen 43-jährigen viel zu groß gewachsenen Jungen (= Character), der seine Nicht- Bereitschaft “erwachsen zu werden” und das Gefühl der Beunruhigung, dass das Leben so schnell vorbeifliegt, als lautstarken Protest äußert: “Alle wollen immer erwachsen werden, bis sie dann erwachsen sind” (Hoskyns 2013: 474–475). Verantwortung und Verpflichtungen vor der Familie zu übernehmen war ein Teil von Waits’ neuer Lebensphilosophie: So ist der Song I DON’T WANNA GROW UP eine natürliche Folge seiner mutigen Entscheidung, auf Alkohol zu verzichten. “Man kann keine Kinder erziehen, wenn man selbst noch ein Kindskopf ist” (ebd.: 461).

Die erste Szene wurde im Freien gedreht und überwiegend als Intro eingesetzt. In dieser Szene fährt Tom Waits auf einem Kinderfahrrad durch eine wüste Landschaft. Es ist vermutlich eine Farm, die so leer aussieht wie nach einem Atomkrieg. Der merkwürdig erscheinende rosafarbene Himmel kann als Metapher für die verzerrte Wahrnehmung von Kindheitserinnerungen interpretiert werden, die man durch eine rosa Brille betrachtet. Waits trägt ein Kostüm, das ihn einerseits wie einen Teufel und andererseits wie einen Superhelden auf einer Kindergeburtstagsparty (vgl. Carroll 2008: 111) aussehen lässt: mit Gletscherbrille, Teufelskappe (vgl. Hoskyns 2013: 477), Mantel und mit einem High Heel als Huf. Sein närrischer Habitus wirkt einerseits zynisch, debil (die vor das Gesicht bzw. die Zähne gehaltene Lupe verleiht ihm ein eselhaftes Aussehen), provokativ und irrational, andererseits undurchsichtig: Man weiß nicht, ob man nur ein unbeliebtes Kind oder einen Serienmörder sieht. Die Stimme in dem ca. 40 Sekunden kurzen Intro ist akusmatisch und extra-diegetisch und wird als Over-Stimme ohne visuelle Entsprechung eingesetzt. Es ist ein Schnitt aus dem Lied “Let Me Get up on It” aus demselben Album.

Die zweite Szene wurde aus nur einer Kameraeinstellung mit zwei Perspektiven gedreht. Ort der Handlung ist ein Diner um die Ecke von Waits’ Haus (vgl. Hoskyns 2013: 478), welches die Atmosphäre von Waits’ Kindheit und Jugend in den 50er und 60er Jahren widerspiegelt. Dies wird durch ein Portrait ımes Dean aus dem Film *Rebel without a Cause* auf der Wand als symbolischem Zeichenaspekt der ılion als Merkmal der Jugend unterstützt. Dazwischen gibt es eine kurze Überleitung, in der der

Protagonist aus der ersten Szene (= Teufel) auf der Bank sitzt, Champagner trinkt und Zigarre raucht (als Symbol für den Lebensstil großbürgerlicher Erwachsener). Er lacht, zertritt seine Zigarre und macht Platz für den Sänger. Die Kamera schwenkt in den Raum unter dem Tisch, der als kleine Bühne mit Miniaturausgaben eines Mikrophons, einer Gitarre und eines Marschall-Verstärkers ausgestattet ist. In diesem äußerst beschränkten Mini-Raum wird der Song von Tom Waits in realer Größe mit Hilfe der Spielzeuginstrumente gesungen. Dies kann auf verschiedene Arten interpretiert werden: Einerseits unterstreicht es den kindlichen Ausdruck des Songs als Gegensatz zu allem Erwachsenen, da Kinder es mögen, sich unter dem Tisch zu verstecken. Andererseits ist dies ein indirekter Verweis auf eine Szene aus dem Buch *Alice im Wunderland* von Lewis Caroll, mit dem sich Waits in dieser Zeit u. a. durch die Zusammenarbeit mit Robert Wilson an einem Musiktheaterstück am Hamburger Thalia Theater intensiv auseinandergesetzt hat (vgl. Hoskyns 2013: 625). Die Enge des Raumes und die Größe der Spielzeuginstrumente stehen aber auch als Symbol für die Unmöglichkeit der Rekonstruktion der verlorenen Kindheit. Die erwachsene Person, die sich dort hineinzwingt, muss einfach lächerlich wirken. Darin liegt auch ein gehöriger Schuss Selbstironie.

Am Ende bleibt aber alles unter dem Tisch, ungehört, ohne Reaktion. Waits verschwindet hinter dem Vorhang, die Kamera schwenkt wieder in die Totale des Raumes. Das Video endet mit einem “Altarbild” von James Dean als Ikone.

IV. Rezeption

Mehrere Kritiker*innen nahmen *Bone Machine* in ihre Liste der zehn besten Alben des Jahres 1992 auf (vgl. Jacobs 2009: 213). Im selben Jahr gewann die Platte den Grammy Award in der Kategorie Best Alternative Music Album. Robert Dimery zur Folge ist *Bone Machine* eines der 1001 Alben, die man gehört haben muss, bevor man stirbt (vgl. Dimery 2015: 694). Inzwischen ist *Bone Machine* zu einem Klassiker geworden, davon zeugen auch die vielen Interpretationen bekannter (wie z. B. Eels: “Jesus Gonna Be Here” oder Queens of The Stone Age: “Goin’ out West”) und unbekannter Künstler*innen.

I DON’T WANNA GROW UP ist lediglich als Promo Single veröffentlicht worden, daher haben weder der Song noch das Video irgendwelche Preise gewonnen. Trotzdem ist I DON’T WANNA GROW UP der meist gecoverte Song aus dem Album *Bone Machine*. Somit erlitt der Song im Laufe der Zeit das gleiche Schicksal wie viele von Tom Waits’ Werken: Die Interpretationen wurden oft bekannter als das Original und von den Coverversionen wurden zum Teil mehr Singles verkauft als von Waits’ Platten in seiner gesamten Karriere (vgl. Gellner 2001).

Die erfolgreichste Version von I DON’T WANNA GROW UP erschien 1995 auf *Adios Amigos*, dem letzten Album der Punkband The Ramones. Der Song passte nahtlos in das vorwiegend negative Universum der frühen Ramones – zu Stücken wie “I Don’t Wanna Go down the Basement” oder “I Don’t Wanna Walk around with You” (vgl. Humphries 2008: 266).

Zu einer der letzten und bekanntesten Coverversionen von I DON’T WANNA GROW UP gehört die [illegible]on von Scarlett Johansson aus dem Album *Anywhere I Lay My Head* aus dem Jahr 2008.

TATJANA BATENKO

Credits

Song:

Written by: Tom Waits, Kathleen Waits-Brennan
Vocal, Guitar: Tom Waits
Upright Bass: Larry Taylor
Label: Island Records Inc. 1992
Produced by: Tom Waits
Associate Producer: Kathleen Brennan
Album Cover Concept: Tom Waits and Jesse Dylan
Recorded by: Biff Dawes at Prairie Sun Recording, Cotati, CA
Published by: Jalma Music (ASCAP) 1992–1998
Length: 02:31

Music video:

Music video promoting: Island/Sony 1992
Shot by: Jim Jarmusch
Director: Jonathan Dayton, Valerie Faris
Length: 03:34

Recordings

- The Ramones. “I Don’t Wanna Go Down the Basement”. On: *Ramones*, 1976, Philips, 9103 253, France (Vinyl/LP/Album).
- The Ramones. “I Don’t Wanna Walk Around with You”. On: *Ramones*, 1976, Philips, 9103 253, France (Vinyl/LP/Album).
- Tom Waits. *Franks Wild Years*, 1987, Island Records, 7 90572-1, US (LP/Album).
- Tom Waits. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Bone Machine*, 1992, Island Records, 314-512 580-2, US (CD/Album).
- Tom Waits. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *I Don’t Wanna Grow Up*, 1992, Island Records, PRCD 6748-2, US (CD/Single/Promo).
- Tom Waits/Jim Jarmusch. “I Don’t Wanna Grow up”. 1992, Island/Sony (Musikvideo).
- Tom Waits. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Beautiful Maladies. The Island Years*, 1998, Island Records, 314-524 519-2, US (CD/ Compliation).
- Tom Waits. *Night on Earth*, 1992, Island Records, 314-510 725-4, US (CD/Album/Repress).
- Tom Waits. “Let Me Get up on It”. On: *Bone Machine*, 1992, Island Records, 314-512 580-2, US (CD/Album).

- Tom Waits. *The Black Rider*, 1993, Island Records, 314-518 559-2, US (CD/Album).

Covers

- Fiorella Mannoia. “Non Voglio Crescere Più”. On: *Gente Comune*, 1994, Harpo, HAR 477692 2, Italy (CD/Album).
- Ramones. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Adios Amigos*, 1995, Radioactive, RAR-11273, US (LP/Album).
- Holly Cole. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Temptation*, 1995, Alert Records, Z2-81026, Canada (CD/Album).
- Eläkeläiset. “Humppapotilas”. On: *Humppamaratooni*, 1997, Stupido Records, TWINCD 38, Finland (CD/Album).
- Luigi Schiavone. “Non Voglio Crescere Più “. On: *Luigi Schiavone III*, 1997, RTI Music, 20252, Italy (CD/Album).
- Dark Humor. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *2 Idiots & A Case Of Beer*, 2000, Dead Puppy Records, (Compilation).
- Marky Ramone Group. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Ramones Forever. An International Tribute*, 2002, Radical Records, RAD 70037-2.
- The Pavers. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Wrecking Ball*, 2002, CI Records.
- Hell Blues Choir. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Greetings From Hell. The Tom Waits Songbook*, 2003, Tylden, Norway.
- Petra Haden and Bill Frisell. “I Don’t Wanna Grow Up”. Petra Haden and Bill Frisell, 2003, Rykodisc Hannibal Records, HNCD1472, Europe (CD/Album).
- Inconciencia. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Tocando Ramones*, 2003, De La Fae Records, DLF 018, Argentina (CD/Compilation).
- Etta Scollo. “Crescere Non Mi Va”. On: *Casa*, 2003, Mongebel, MONCD005, Italy (CD/Promo/Car).
- Grace Chung. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Liking You Liking Me*, 2005, Owlsong Productions.
- Fragile. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Polarity*, 2005, Zyx, 4260032560255, Germany (CD).
- Nederlands Blazers Ensemble. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Later (Live)*, 2005 NBELive, 9789063010713, The Netherlands (CD).
- Eddie (Supersuckers). “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Supersuckers/Eddie Spaghetti*, 2005, No Balls Records, NBR 007, Germany (7″/Ltd/Gre).
- Outl4w. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Get In The Van*, 2006, Inl4w Wreckords, INL4W02, UK (CD).
- Cold War Kids. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Benefit At The District*, 2006, Self-released.
- Maren Coleman. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Pretty Mess*, 2006, CD Baby, B000KEGE8I, USA (CD).
- Crash Justice. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Life In A Bottle*, 2006, Golly Gee Records, B000NQ2C16, USA (Audio CD).
- Pell de Serp. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *El Cos T’ho Demana (No Em Vull Fer Gran)*, 2007, Self-leased.
- olphin Blue. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Dolphin Blue Live*, 2007, Rising Sun Productions,

Canada (CDR).

- Queens Of The Stone Age. “Goin’ Out West”. On: *Sick, Sick, Sick*, 2007, Interscope Records, 0602517353787, Germany (CD/Single).
- Eels. “Jesus Gonna Be Here”. On: *Live And In Person!,* London 2006, 2008, E Works Records, EELSLIVE 01, US (DVD, Limited Edition).
- Scarlett Johansson. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Anywhere I Lay My Head*, 2008, ATCO Records, R1 454588, US (LP/TP).
- Hayes Carll. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Trouble In Mind*, 2008, Lost Highway, B0010452-02, USA (CD/Album).
- BMX Bandits. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *The Rise & Fall of BMX Bandits*, 2009, Elefant Records, ER-1134, Spain (CD/Compliation/Gat).
- Attila & Walter Fest. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *PGA. Italian Punks Go Acoustic… For Good*, 2012, Rude Records, B00AGM8JM8, Italy (Compilation).
- Priscilla Ahn. “I Don’t Wanna Grow Up”. 2012, Live Cover.
- Beatsteaks. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Make a Wish*, 2014, Warner Music Group, 5054196-3339-1-1, Germany (Vinyl, 7″, EP, Limited Edition, Gatefold).
- Ricky Warwick. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Stairwell Troubadour*, 2015, An Approved Recordings, UK (CD/Album).
- Squeeze. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *Cradle to the Grave*, 2015, Love Records, V 3140, UK & Europe (Vinyl/LP/Album).
- Steve Conte. “I Don’t Wanna Grow Up”. On: *International Cover-Up*, 2016, Thunderdog Recordings, B01HSAPUNQ, (CD).

References

- Carroll, Cath: *Tom Waits*. Höfen: Hannibal, 2001.
- Crow, Jonathan: “Jim Jarmusch’s Anti-MTV Music Videos for Talking Heads, Neil Young, Tom Waits & Big Audio Dynamite”. In: openculture.com, 13.08.2014. URL: http://www.openculture.com/2014/08/jim-jarmuschs-anti-mtv-music-videos.html [29.05.2021].
- Fuchs-Gamböck, Michael: Ghost In The Machine. In: *Rock World*, Oktober 1992, 4-5.
- Gellner, Torsten: “Darf’s ein bisschen mehr sein? In diesem Fall schon: Tom Waits wurde porträtiert”. In: literaturkritik, 01.12.2001. URL: http://literaturkritik.de/id/4399 [29.05.2021].
- Humphries, Patrick: *Die vielen Leben des Tom Waits*. Berlin: Bosworth Musikverlag, 2008.
- Hoskyns, Barney: *Tom Waits. Ein Leben am Straßenrand*. München: Heyne Verlag, 2013.
- Jacobs, Jay S.: *Tom Waits. Musik & Mythos*. Karlsruhe: E&B, 2009.
- St. Arason, Pjetur: “Tom Waits – I Dont Wanna Grow Up Chords”. In: songsterr.com. URL: https://www.songsterr.com/a/wsa/tom-waits-i-dont-wanna-grow-up-chords-s266314 [29.05.2021].
- *Tom Waits, der Geschichtenerzähler: Gespräche, Interviews, Dokumente*. Edited by Montandon, Mac. Regensburg: Kartaus, 2010.

'aits, Tom & ANTI Records: “Songs”. In: tomwaits.com, 01.05.2009. URL: http://www.tomwaits.com/ ɔngs/#/songs/song/83/I_Dont_Wanna_Grow_Up/ [29.05.2021].

- *1001 Alben. Musik, die Sie hören sollte, bevor das Leben vorbei ist.* Edited by Dimery, Robert. Zürich: Edition Olms, 2015.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Tatjana Batenko

Citation

Tatjana Batenko: “I Don’t Wanna Grow Up (Tom Waits)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/i-dont-wanna-grow-up/, 07/2021.

Print

Aerosmith **1998**

I Don’t Want to Miss a Thing

I DON’T WANT TO MISS A THING ist bis heute der erfolgreichste Song der US-Rockband Aerosmith. Von Diane Warren geschrieben und als Titelsong für den Film *Armageddon* aufgenommen, ist er der einzige Song des Soundtracks, der in die US-Billboard-Hot-100-Charts eingestiegen ist und ebenso Charterfolge in zahlreichen anderen Ländern feierte. I DON’T WANT TO MISS A THING zählt heute zu den großen Hits von Aerosmith.

I. Entstehungsgeschichte

I DON’T WANT TO MISS A THING wurde im Jahr 1998 aufgenommen und neben drei weiteren Songs von Aerosmith – den eigenen Titeln “What Kind of Love Are You on” und “Sweet Emotion” sowie dem von der Band interpretierten “Come Together” – für den Soundtrack des Touchstone-Filmes Armageddon verwendet (vgl. www.imdb.com).

Ursprünglich hatte Diane Warren den Song für Celine Dion geschrieben (vgl. www.songfacts.com). Für den Soundtrack sollte er dann von U2 interpretiert werden, bis durch die Besetzung mit Liv Tyler, der Tochter des Aerosmith-Sängers Steven Tyler, die eine der Hauptrollen spielt (vgl. Ehrlacher/Haaß 2002), die Idee aufkam, das Lied von Aerosmith interpretieren zu lassen (vgl. www.songfacts.com).

Der effektreiche Science-Fiction-Thriller *Armageddon* handelt davon, dass ein riesiger Asteroid von der Größe Texas’ auf die Erde zurast. Der Chef der Raumfahrtbehörde NASA will die Katastrophe rechtzeitig verhindern, indem er eine Crew ins All schickt, die ein Loch in den Asteroiden treibt und ihn nuklear in kleine Einzelteile sprengen soll, die dann an der Erde vorbeifliegen. Als Leiter der Mission wird Harry S. Stamper (Bruce Willis) bestimmt, der vorher auf einer Bohrinsel gearbeitet hat. Unter seinen besten Arbeitern, die er auf die Mission mitnimmt, ist auch A. J. Frost (Ben Affleck), zu dem er ein eher angespanntes Verhältnis pflegt – umso mehr, nachdem er ihn in flagranti mit seiner Tochter Grace Stamper (Liv Tyler) erwischt hat. Doch die gemeinsame Herausforderung verbindet die beiden Männer bald. Das Team, das sich mit den beiden Raumschiffen “Freedom” und “Independence” auf den Weg macht, durchläuft diverse Strapazen, wobei bei einem Unfall des letztgenannten Shuttles Grace auch den Tod ihres Geliebten und frisch Verlobten A. J. befürchten muss, der jedoch überlebt. Für die Sprengung, die entgegen der Planung nur noch unter Aufopferung des eigenen Lebens ausgelöst werden kann, wird per Zufallsentscheid A. J. bestimmt. Harry jedoch opfert sich, indem er A. J. austrickst und an dessen Stelle tritt. In den letzten Momenten, bevor er auf den Auslöser drückt, verabschiedet er sich über Funkkontakt von seiner Tochter Grace, die sich im Mission Control Center befindet. Die Mission gelingt und die Katastrophe kann letztendlich verhindert werden. Die Überlebenden der Crew kehren als Helden zurück und Grace und A. J. heiraten (vgl. Ehrlacher/Haaß 2002).

I DON’T WANT TO MISS A THING wurde aufgenommen, als Aerosmith bereits auf ihrer über zwei Jahre

dauernden *Nine-Lives*-Tour waren. Die Band hatte sich den Film *Armageddon* und die Sequenzen zeigen lassen, für die der Song angedacht war, und sagte zu (vgl. CBS Local 2011). Die Aufnahmen in den Studios der Hit Factory in New York, für die Aerosmith ihre Tour unterbrachen, fanden an drei darauffolgenden Tagen statt. Die Leitung für den Orchesterpart übernahm Suzie Katayama (vgl. The Facts 1998), Produzent war Matt Serletic (vgl. Wikipedia-Eintrag zu “I Don’t Want to Miss a Thing”).

Erstmals veröffentlicht wurde I DON’T WANT TO MISS A THING als Teil des Soundtracks von *Armageddon* am 23. Juni 1998 sowie durch den Filmstart in den USA am 1. Juli 1998. Der Filmstart in den ersten europäischen Staaten folgte ca. eine Woche später (vgl. Ehrlacher/Haaß 2002). Die Veröffentlichung des Songs als Single in den USA folgte am 18. August 1998. Der Tonträger beinhaltet außerdem einen Rock-Mix des Songs “Taste of India” vom Aerosmith-Album *Nine Lives* sowie den Track “Animal Crackers”, welcher die Audio-Spur der bereits erwähnten Filmsequenz ist, in der Grace und A. J. ihren vorerst letzten gemeinsamen Nachmittag verbringen (inklusive des Dialogs der betreffenden Szene). Außerdem wurden auch Versionen veröffentlicht, die neben dem Titelsong die Aerosmith-eigenen Songs “Pink” oder “Crash” beinhalten. Neben der normalen Single gab es zudem eine Promo-Version, die nur I DON’T WANT TO MISS A THING beinhaltet (teilweise als Radio Edit ohne die Orchester-Einleitung des Originals; vgl. musicbrainz.org). Der Song erschien u. a. auf einem Re-Release von *Nine Lives* (LP) in Europa, außerdem auf der japanischen Version des Albums *Just Push Play*. Ferner wurde der Track 2011 mit den wichtigsten Balladen der Band auf dem Album *Tough Love – Best of the Ballads* erneut veröffentlicht.

Das Musikvideo zum Song wurde 1998 im Minneapolis Armory (Minnesota) unter der Regie von Francis Lawrence gedreht.

II. Kontext

Aerosmith gründeten sich 1970 und erlangten noch im Verlauf des Jahrzehnts mit ihrem Blues-basierten Hardrock große internationale Bekanntheit. Nach einem längeren Tief ab 1978, das insbesondere von Drogenproblemen ihrer Mitglieder und von vorübergehenden Bandaustritten sowohl von Joe Perry als auch Brad Whitford geprägt war (vgl. Shmoop 2008), konnten sich die sogenannten “Bad Boys from Boston” noch einmal zusammenraufen. 1984 wiedervereint (und nicht mehr drogenabhängig), legten sie, Stück für Stück, einen für viele Kritiker überraschenden Neustart hin (vgl. Shmoop 2008, Smith 2013: 6). Ab 1987 und bis in die 2000er nutzten Aerosmith zunehmend die Unterstützung von anderen Songschreibern, nicht zuletzt auch, um ihre Musik Mainstream-kompatibler zu machen (vgl. Smith 2013: 5).

Als I DON’T WANT TO MISS A THING als Single veröffentlicht wurde, dauerte die *Nine-Lives*-Tour, welche durch diverse Zwischenfälle erschwert wurde, noch an (vgl. ebd.: 7). Obwohl der Song eher fernab des originären Genres der Band anzusiedeln ist, wurde er ihr größter Charterfolg und wird als wichtiger Meilenstein in ihrer neuen Schaffensphase betrachtet. Hatten Aerosmith auch zuvor einige balladeske Songs interpretiert (so 1973 “Dream on”, 1975 “You See Me Crying”, oder 1976 “Home Tonight”), so ist erst ihre Schaffensphase in den 1990er Jahren von einer beachtlichen Anzahl von Powerballaden geprägt, von denen viele erfolgreich in die Charts eingegangen sind (vgl. auch Shmoop 2008). Als

Powerballaden werden Songformen in der Rockmusik bezeichnet, die textlich oft romantische oder philosophische Themen bearbeiten. Titel des Genres, das sein Hoch in den 70er und 80er Jahren hatte, zeichnen sich durch ein langsames Grundtempo aus und steigern sich in ihrem Verlauf i. d. R. von einer lyrisch-melodischen Darbietung hin zu einem stärker von Schlagzeug und raueren Gitarrenriffs gestützten Part (i. d. R. im Chorus), in dem der Gesang häufig durch Backing Vocals ergänzt wird (vgl. Wikipedia-Eintrag zu “Sentimental ballads” sowie Shmoop 2008). Die Balladenphase von Aerosmith wird auch unter dem Gesichtspunkt einer Identitätsveränderung der Bandmitglieder betrachtet, die sich von den “Bad Boys” zu gereiften, cleanen Familienvätern entwickelt hatten und nun auch musikalisch softere Töne anklingen ließen (vgl. ebd.).

In den späteren Alben der Band wie etwa dem Blues-lastigen *Honkin’ on Bobo* (2004) oder *Music from Another Dimension*(2012) nehmen Balladen wieder eine geringeren Raum ein. Mit der Produktion von Powerballaden konnte die Band ihr spezifisches künstlerisches Profil stärken und sich gegen Kritiker durchsetzen, die Aerosmith zuvor nur als schlechtere Rolling-Stones-Kopie beurteilt hatten (vgl. Shmoop 2008).

Diesbezüglich ist für den Song besonders die Verknüpfung der Musik mit dem Film und dem Musikvideo kennzeichnend. Auch wenn grundsätzlich die Hörgewohnheit eines jeden Hörers verschieden ist und damit auch die Bedeutungen, die der Hörer einem Song zuschreibt (vgl. Moore 2012: 272), lässt sich annehmen, dass es hier aufgrund der Perzeptionserfahrung des Filmes *Armageddon*, durch den viele den Song kennengelernt haben, bei den Hörern zu einer partiellen Kontextvereinheitlichung kommt.

Da das Motiv des Songs I DON’T WANT TO MISS A THING analog zu seinen Lyrics in den romantischen Szenen des Filmes verwendet wird – einmal in der Verlobungs-Szene und erneut am Ende des Filmes bei der Hochzeit –, kann das Lied beim Hörer mit Vorstellungen davon verknüpft werden, dass die Liebe und Treue, die sich zwei Personen versprechen, schlimmste Ereignisse (hier: den Tod von Graces Vater bzw. sogar den drohenden Weltuntergang) überdauern können und “ewig” halten – wie es die Lyrics des Songs versprechen.

Aufgrund der beiden Beziehungen zwischen Grace und A. J. (Liebesbeziehung) sowie Harry und Grace (Vater-Tochter-Beziehung), mit denen das Lied in Verbindung steht, tritt durch den Song I DON’T WANT TO MISS A THING sowie die Verknüpfung mit dem Videoclip zudem die reale Vater-Tochter-Beziehung von Steven und Liv Tyler als Assoziationsfeld hinzu. Dieser Umstand schlägt aus dem Fiktionalen eine Brücke zur “realen Welt” des Hörers und kann dessen Identifikation mit dem Musiktitel intensivieren.

III. Analyse

Der Text von I DON’T WANT TO MISS A THING hat einen Ich-Erzähler, besteht in einer Ansprache an eine zweite Person und spricht in der Gegenwart. Das imaginäre Setting, das der Song erschafft, besteht darin, dass der Erzähler/das lyrische Ich neben einer geliebten Person liegt, die gerade schläft, und er äußert, wie groß seine Zuneigung zu dieser Person sei und dass er den Wunsch hat, für “immer” mit ihr

t zu sein.

In der ersten Strophe (“I could stay awake just to hear you breathing …”) erzählt der Sänger, dass er seinem Gegenüber die ganze Zeit einfach beim Schlafen zusehen könnte, und dass er für immer in diesem Moment verweilen könnte (“I could stay lost in this moment forever”), denn (Überleitung) jeder Augenblick, den er gemeinsam mit der Person verbringt, ist ihm viel wert.

Der Chorus des Liedes ist namensgebend für den Titel des Liedes. Hier wird von dem Verb “to miss” Gebrauch gemacht, was zu Deutsch einerseits “vermissen”, andererseits “verpassen/sich entgehen lassen” bedeuten kann. Der Erzähler äußert, dass er nicht die Augen schließen und einschlafen möchte, denn dann würde er die geliebte Person vermissen, doch er möchte nichts (von ihr) verpassen (“Because I’d miss you, baby, and I don’t wanna miss a thing”). Die zweite Strophe hat einen ähnlichen Charakter, der Erzähler schwärmt, wie er neben der angesprochenen Person liegt und ihren Herzschlag hört, Gott dankt, dass er mit ihr zusammen ist, und, wiederum, sich wünscht, ewig mit ihr in diesem Moment zu verweilen (“I just want to stay with you in this moment forever, forever and ever”). In der Bridge spezifiziert der Erzähler lediglich, dass er nicht ein einziges Lächeln oder einen einzigen Kuss der/des Geliebten verpassen will.

Generell ist festzustellen, dass es sich bei den Lyrics von I DON’T WANT TO MISS A THING um ein recht allgemein gehaltenes Bekenntnis romantischer Zuneigung handelt, in dem viele verabsolutierende Ausdrücke wie “every moment”, “forever”, “never” oder “sweetest dream” benutzt werden.

I DON’T WANT TO MISS A THING ist in einem eher mäßigen Tempo gehalten. Das Lied beginnt mit einem Streicher-dominierten, harmonisch schwebenden Orchester-Intro, welches sich über 4 Takte erstreckt. Daran schließt sich unmittelbar die erste Strophe mit dem Gesangsauftakt “I could stay awake” an, die aus zwei harmonisch gleichen Parts von jeweils 8 Takten besteht. Den Übergang zum Chorus bildet eine 4 Takte lange Überleitung “’cause every moment spent with you is a moment I treasure”. Es schließt sich mit “I don’t want to close my eyes” der (wie die erste Strophe aus zweimal 8 Takten bestehende) Chorus an. Ein Zwischenspiel von Streichinstrumenten und Gitarre (3 Takte + 1 Takt Pause) leitet über zur zweiten Strophe. Diese entspricht im Aufbau zunächst der ersten Strophe, ist jedoch auf 12 Takte verkürzt und mündet dann direkt in die Überleitung (4 Takte) “I just want to stay with you in this moment forever”. Da der Chorus am intensivsten die Kernbotschaft vermittelt, kann die Verkürzung der zweiten Strophe zugunsten des früheren Chorus-Beginns dem Hörer den Eindruck starker Sehnsucht vermitteln, ja, dass das lyrische Ich es kaum erwarten kann, der geliebten Person seine Zuneigung zu gestehen. Auf den Chorus folgt die Bridge/der Mittelteil des Songs “I don’t want to miss one smile, I don’t want to miss one kiss”, welche aus 16 Takten und 2 Takten Überleitung besteht. Zum Ende des Liedes wird der Chorus noch zweieinhalb Mal mit Gesang wiederholt sowie ein letztes Mal lediglich instrumental und mit Backing-Chor, welches in ein Fade-Out mündet. Zusammengefasst ergibt sich somit der Aufbau Intro–A–B–A–B–C–BBB.

Das Orchester-Intro des Songs ist in schwebendem E-Dur gehalten. Es erklingt zunächst ein hoher Streicher-Bordun in A-H-E, während die Bassinstrumente H-Cis-E spielen.

Die Strophen des Songs haben die Akkordfolge D–A–Bm–G–D–Em (bzw. – A zum Ende des zweiten P ‘). Die Harmoniefolge im Chorus ist D–A–Em. Die Bridge, die auf den zweiten Chorus folgt, ist in der ɔniefolge D – A/Cis – Esus4 geschrieben, sodass sich die Strophe, in der A-Dur-Sphäre beginnend,

wieder reibungslos anschließt. In den Wiederholungen des Chorus kommen kleine harmonische Variationen vor, die dem Hörer ein Gefühl der Steigerung vermitteln, was letztlich dazu beiträgt, Aufmerksamkeit und Spannung hoch zu halten.

Die erste Strophe des Songs hat einen sanften, fast andächtigen Ausdruck, wird lediglich vom Orchester sowie von einem Piano-Pattern in mittlerer Tonhöhe begleitet und verleiht dem Song gleich zu Anfang seinen balladenhaften Charakter. Beim Übergang zum Chorus leitet das Schlagzeug mit einem Break – erst nur die ganzen Taktschläge, dann steigernd auch die Halben und die Viertel akzentuierend – den vollen Einsatz der Band ein. Die zweite Strophe kehrt zurück zu dem ruhigen Charakter, wobei das Schlagzeug hier weiterspielt. Von seinem Einsatz an betont es im ganzen Song vor allem “straight” die ganzen Taktschläge (mit einem dezenten Offbeat auf der Hi-Hat), wobei die Bass Drum meist auf die Eins kommt. Lediglich beim Übergang zur zweiten Strophe steigt das Schlagzeug kurz ganz aus und unterstützt damit die andächtige Atmosphäre der Strophe. Jeweils zum Chorus hin intensiviert sich dagegen der klangliche Ausdruck durch einen Schlagzeug-Break in der Überleitung, sowie auch durch eine höhere Klangdichte mittels der vollen Orchesterbesetzung und einer steigenden Dynamik von Gesang und allen Instrumenten. Zusätzlich wird diese Empfindung in der Bridge, die zudem durch eine stufenweise Steigerung in der Tonhöhe der Gesangsmelodie gekennzeichnet ist, durch einen Schlagzeug-Break in der Mitte des Parts gefördert. Bassgitarre (mit dem Ostinato in D-Cis-H zum Chorus) sowie Lead- und Rhythmusgitarre nehmen zugunsten des Orchesters in dem gesamten Titel eine eher hintergründige, unterstützende Rolle ein.

Die Gesangslinie von I DON’T WANT TO MISS A THING arbeitet mit vielen vorgezogenen Synkopen. Die Strophe ist in einer mittleren Stimmlage gehalten und hat an sich einen relativ geringen Stimmumfang (im Wesentlichen innerhalb einer Quinte), steigt jedoch in der Überleitung zum Chorus in der Tonhöhe an. Bei der Überleitung zum zweiten Chorus wird durch die Wiederholung der Phrase “forever … forever and ever” der Eindruck einer Steigerung unterstützt. Der Chorus ist in einer höheren Tonlage geschrieben, außerdem ist die Textverteilung “enger”, was ihm zusammen mit der verdichteten Instrumentierung einen im Vergleich zur Strophe energiegeladenen, nach vorne drängenden Ausdruck verleiht und im Einklang mit den Willensbekundungen (“I don’t want …”) der Lyrics steht.

Tyler singt in einem eher rauen, rockigen Timbre und gestaltet die Gesangslinie insbesondere in der Strophe äußerst expressiv. So geht er am Ende von manchen Wörtern (z. B. “breathin” oder “surrender”), wenn der Ton schon fast beendet ist, in der Stimme hoch. Außerdem verstärkt er den Eindruck von Nähe und Intimität, den die Lyrics suggerieren, indem er vor der Textstelle “forever” hörbar durch die Zähne einatmet. In der Bridge und in den Chorus-Wiederholungen steigert Tyler vielfach die Tonhöhe und schreit, wie man es von dem “Demon of Screamin'”(Wikipedia-Eintrag zu “Steven Tyler”) aus rockigeren Titeln gewohnt ist, die Passagen geradezu heraus. Trotz der schwärmend-liebevollen Lyrics, die ohne jegliche “Ecken und Kanten” daherkommen, und der eingängigen Harmonik und Rhythmik schafft es Tyler sich den Hörern auf authentische Art und Weise nahezubringen.

Teilweise wird im Lied mit höherem Stimm-Doubling gearbeitet – so erstmals bei Steigerung und Übergang der ersten Strophe zum Chorus, auf der Textstelle “I treasure …”. Im Chorus wird dieser Effekt
s in der ersten und letzten Zeile der beiden Parts eingesetzt, so bei “I don’t want to close my eyes”
And I don’t want to miss a thing”. Beim zweiten Part wiederholen (echoing) Backing-Vocals Tylers

“Even when I dream of you” sphärisch in einer höheren Tonlage, während dieser bereits den Hauptgesang fortsetzt. In der zweiten Strophe wird auf den Passagen “your heart beating” und “you’re seeing” bereits Doubling eingesetzt, dafür wird der Übergang zum Chorus nur von der Melodiestimme gesungen. Die Doubling-Effekte im zweiten Chorus sind identisch und tragen zu einem dichten Klangbild bei. Bei der Bridge werden sie nur auf einzelnen Passagen eingesetzt, verdichten sich jedoch hin zum dritten Chorus, in welchem der Gesang wiederum stärker als im ersten oder zweiten Chorus durch Doubling ‘unterfüttert’ ist.

Insgesamt ist bei I DON’T WANT TO MISS A THING ein Aufbau festzustellen, der mittels vieler Steigerungen, einerseits in der Tonhöhe des Hauptgesangs, andererseits durch Verdichtung des Klanges durch das Orchester und Doubling der Gesangsstimme, die starke Willenskraft und die Zuneigung des lyrischen Ichs vermittelt.

Der Videoclip zu I DON’T WANT TO MISS A THING zeigt die Band, die das Lied performt, vermischt mit Filmszenen aus Armageddon, er verwendet somit eine Mischung aus performativen und narrativen Elementen, die ineinander verflochten sind. Am Tag vor dem Dreh hatte Steven Tyler sich eine Knieverletzung zugezogen und war deshalb in seinen Bewegungen eingeschränkt, weshalb der Clip von vielen Nahaufnahmen geprägt ist (vgl. www.songfacts.com).

Das Video beginnt während des Orchester-Intros mit einem Fokus auf den Mond, dann vorbei an einigen Meteoriten auf die Erde, bevor schnell hineingezoomt wird in einen Close-up des singenden Steven Tyler. Bei der Überleitung zum Chorus unterstützt auch der Videoclip die Empfindung einer Steigerung, indem gezeigt wird, wie eine Person die Lautstärkeregler eines Mischpults hochschiebt und Bühnenscheinwerfer aufblenden. Im Chorus wird die das Lied spielende Band gezeigt, vor einem Bühnenbild mit großen Stoffbahnen, die das Logo der Raumfahrtmission aus dem Film zeigen, im Wechsel mit dem Mission Control Center aus dem Film, dessen Personal jedoch über die Monitore die Band sieht. In der zweiten Strophe wird ab dem Part “feeling your heart beating” jene Szene aus dem Film eingeblendet, in der Grace und A. J. auf der Wiese liegen und sich küssen, zwischendurch wird immer wieder zur Bandperformance übergeblendet. Bei der Überleitung zum Chorus “I just want to stay with you in this moment forever” wird die Abschiedsszene der beiden Filmcharaktere gezeigt (vor Abflug der Raumfahrtmission). Parallel zur Textstelle “forever and ever” wird wieder auf das Bühnenbild geblendet, dessen Stoffbanner nun fallen und zu den Seiten der Arena eine Vielzahl von Streichern enthüllen, sowie im Hintergrund das Raumschiff “Freedom”, das sich kurz vor seinem Start ins Weltall befindet. In der sich steigernden Bridge des Liedes werden rasch aufeinanderfolgend Filmszenen aus diesem Part des Plots gezeigt (die Crew kurz vor dem Aufbruch, Berichterstattung, frenetisch applaudierendes Publikum, wobei zwischendurch immer wieder auf den mit dramatischem Gesichtsausdruck und Gestik singenden Tyler geblendet wird). Bei der musikalisch größten Steigerung in der Gesangslinie (“for all the rest of time … yeah, yeah, yeeeah”) hin zum Chorus startet schließlich das Spaceshuttle von der Startplattform mit großen Rauchschwaden. Die in Rauch gehüllte Band performt weiter und es werden in den letzten Chorus-Wiederholungen dramatische Szenen aus dem Film schnell zwischengeblendet, darunter Crewmitglieder in brenzligen Situationen sowie das Zerbersten des Raumschiffes. Beim Ausklingen der instrumentalen Wiederholung des Refrains wird Grace in der Abschiedsszene vor den Monitoren des n Control gezeigt. Statt wie im Film von Harry Abschied zu nehmen, ist auf den Monitoren ihr realer Vater Steven Tyler mit Band zu sehen. Während des Fade-outs wird dessen Gesichtsausdruck lebloser,

bis der Funkkontakt völlig abbricht und, wie im Film, nur noch ein Rauschen auf dem Bildschirm erscheint, auf den Grace verzweifelt ihre Hand hält.

IV. Rezeption

Armageddon war der umsatzstärkste US-Film im Jahr 1998 (vgl. Wikipedia-Eintrag zu *Armageddon*), sein Erfolg wirkte sich immens auf die Bekanntheit des Titelsongs I DON'T WANT TO MISS A THING aus (vgl. www.songfacts.com). Doch hat auch der Videoclip erheblich zum Erfolg des Liedes beigetragen. Er verzeichnete sehr gute Zuschauerquoten auf MTV und war im Jahr 1998 in den USA der zweitbeliebteste Pop-Clip (vgl. Wikipedia-Eintrag zu "I Don't Want to Miss a Thing"). Man kann, nicht zuletzt durch die Einflechtung der Filmszenen im Musikclip und das gemeinsame Vermarktungsdesign, von einer starken, gegenseitig verkaufsfördernden Wirkung zwischen Musik und Film ausgehen. Die guten Verkaufszahlen der Single reichten in den USA sowie in vielen weiteren Staaten (darunter auch Deutschland) für eine Platin-Auszeichnung.

Auch bei medienwirksamen Events präsentierten Aerosmith den Song live, so in Teilen bei der Halbzeit-Show des Super Bowl 2001, bevor die Band gemeinsam mit Britney Spears, Nelly und anderen Stars zur Präsentation des Aerosmith-Titels "Walk This Way" überging.

Vielfach wird I DON'T WANT TO MISS A THING zugeschrieben, Aerosmith ein neues Publikum, ja eine neue Fan-Generation, erschlossen zu haben (vgl. Shmoop 2008; Mallernee 2009). Diese These unterstreicht etwa der US-amerikanische Nickelodeon Teen Choice Award für das Liebeslied des Jahres, den der Song 1999 gewann (vgl. www.songfacts.com). Auch Simon Cowell von der Talentshow American Idol pries den Titel als "one of the great songs of all time" (Telegraph 2009).

I DON'T WANT TO MISS A THING brachte der Band große Medienpräsenz und kommerziellen Erfolg ein (vgl. Smith 2013: 7). Der Song hielt sich ab dem 5. September vier Wochen lang auf Platz 1 der Billboard-Hot-100-Charts in den USA, ähnlich erfolgreich war er in Deutschland. Das Stück konnte auch in Australien, Irland, Italien, den Niederlanden, Norwegen, Österreich, den Philippinen und der Schweiz die Spitzenposition erreichen (vgl. Shmoop 2008; Smith 2013: 336). Im Vereinigten Königreich erreichte der Song immerhin Platz 4 der Charts (vgl. Smith 2013: 336).

I DON'T WANT TO MISS A THING ist einer der wenigen Songs, die gleichzeitig für den Academy Award für den besten Originaltitel und die Goldene Himbeere für den schlechtesten Originalsong nominiert wurden. I DON'T WANT TO MISS A THING wurde 1999 der MTV Movie Award in der Kategorie "Best Song from a Movie" verliehen.

Der Song ist häufig gecovert worden, insbesondere von männlichen Interpreten in den Vereinigten Staaten und im Vereinigten Königreich. Eine frühe, ausgesprochen erfolgreiche Cover-Version wurde bereits 1998 durch den Country-Sänger Mark Chesnutt aufgenommen und im Februar des Folgejahres veröffentlicht. Dieser im Vergleich zur Originalversion softere Track war für zwei Wochen die Nr. 1 in den Billboard Hot Country Singles & Tracks (heute: Hot Country Songs) und erreichte in den Billboard Hot 100 , Platz 17.

Des Weiteren gab es bereits frühzeitig Adaptionen in den Genres der elektronischen Tanzmusik (z. B. Déjà Vu feat. Tasmin, 1999). Weitere Coverversionen reichen von den Genres Schlager/Pop (Richard Clayderman, 2005, Howard Carpendale, 2008) über House (Pippa, 2003) bis zur Punkrock-Interpretation von New Found Glory im Jahr 2000. Der Chorus von I DON'T WANT TO MISS A THING ist zudem als Sample in dem Song "Sin Ti (I Don't Want to Miss a Thing)" des puertorikanischen Reggaeton-Duos Dyland & Lenny feat. Pitbull verwendet worden, in welchem er von der Sängerin Beatriz Luengo interpretiert wird.

Der Song "We'll Be Coming Back" (2012) von Calvin Harris and Example leiht sich einen Teil der Melodielinie des Chorus für den Part "We didn't want to call it too early …". Der Titel I DON'T WANT TO MISS A THING wurde außerdem in dem Videospiel Saints Row IV verwendet.

JUDITH ANTKOWIAK

Credits

Vocals: Steven Tyler
Lead guitar: Joe Perry
Rhythm guitar: Brad Whitford
Bass: Tom Hamilton
Drums: Joey Kramer
Conducting: Suzie Katayama
Composer/Lyricist: Diane Warren
Producer: Matt Serletic
Assistant engineer: Alex Dejonge (engineer) and Rob Murphy
Engineer: David Thoener
Mixer: David Thoener
Recorded and mixed at: The Hit Factory in Manhattan, New York, New York, United States
Labels: Columbia, Hollywood, Epic
Recorded: April 1998
Release: 18 August 1998
Duration: 04:58

Recordings

- Aerosmith. "I Don't Want to Miss a Thing". On: *Armageddon*. *The Album,* 1998, Columbia, CK 69440, USA (CD/Album Soundtrack).
  erosmith. "I Don't Want to Miss a Thing". 1998, Columbia, COL 666032 2, USA (CD/Single).
  .erosmith. "I Don't Want to Miss a Thing". On: *I Don't Want to Miss a Thing*, 1998, Sony Music

Soundtrax, 38K 78952, USA (CD/Single).

- Aerosmith. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Aerosmith. Nine Lives*, 1998 Columbia, COL 485020 1, Europe (Doppel-LP).
- Aerosmith. “I Don’t Want to Miss a Thing (Bonus Track)”. On: *Just Push Play*, 2004, Columbia, MHCP 332, Japan (CD).
- Aerosmith. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Aerosmith. Rockin’ The Joint*, 2005, Columbia, CN 97738, USA (Hybrid, DualDisc, Album, NTSC, Target Exclusive).
- Aerosmith. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Aerosmith – Tough Love: Best Of The Ballads*, 2011, Geffen Records, B0015499-02, USA (CD/Compilation).

Covers

- Mark Chesnutt. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Mark Chesnutt: I Don’t Want to Miss a Thing*, 1999, Decca, DRND-70035, USA (CD, HDCD/Album).
- Déjà Vu feat. Tasmin. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Déjà Vu feat. Tasmin – I Don’t Want to Miss a Thing*, 1999, Almighty Records, CDALMY134, UK (CD/Single).
- New Found Glory. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *New Found Glory – From The Screen To Your Stereo*, 2000, Drive-Thru Records, 06076-83604-2, USA (CD/EP).
- Pippa: “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Pippa – I Don’t Want to Miss a Thing*, 2003, Serious Records, 980 009-5, UK (CD/Maxi-Single).
- Richard Clayderman. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Richard Clayderman – The Solid Gold Collection*, 2005, Union Square Music, SGDCD2018, UK (Doppel-CD/Compilation).
- Howard Carpendale. “I Don’t Want to Miss a Thing”. On: *Howard Carpendale – 20 Uhr 10 (Live)*, 2008, Koch Universal, 06025 177 348 3, Europa (Doppel-CD/Album).
- Pomplamoose. “I Don’t Wanna Miss a Thing”. On: *Pomplamoose – Tribute to Famous People*, 2010, ShadowTree Music, –, US (10xFile, FLAC/Album).

References

- “Aerosmith – I Don’t Want to Miss a Thing”. In: Allmusic. URL: http://www.allmusic.com/song/i-dont-want-to-miss-a-thing-mt0029967604 [25.03.15].
- “Aerosmith – I Don’t Want to Miss a Thing”. In: Coverinfo. URL: http://www.coverinfo.de/start.php [29.03.15].
- “Aerosmith. Biography”. In: 8notes. URL: http://www.8notes.com/biographies/aerosmith.asp [25.03.15].
- “Aerosmith/Biography”. In: Rock & Roll Hall of Fame. URL: http://rockhall.com/inductees/aerosmith/bio/ [29.03.15].
- “Armageddon – Das jüngste Gericht (1998): Soundtracks”. In: IMDb. URL: http://www.imdb.com/title/‘0120591/soundtrack [29.03.15].

  ‚rmageddon (1998 film)”. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/

Armageddon_(1998_film) [28.03.15].
- Ehrlacher, Frank/Haaß, Andreas: “Armageddon – Das jüngste Gericht”. In: Filmlexikon, 2002. URL: http://www.film-lexikon.com/film_armageddon-das-juengste-gericht-1998.htm [28.03.15].
- Erlewine, Stephen Thomas: “Aerosmith. Artist Biography”. In: Allmusic. URL: http://www.allmusic.com/artist/aerosmith-mn0000604852/biography [25.03.15].
- “Explosive title trader Aerosmith rings in ‘Armageddon'”. In: *The Facts, Clute (Texas)*, 8 May 1998. URL: http://www.newspapers.com/newspage/13767579/ [29.03.15].
- “I Don’t Want to Miss a Thing”. In: musicbrainz. URL: https://musicbrainz.org/release-group/55fca8e9-74ee-352a-97a4-82fe299d3826 [30.03.15].
- “I Don’t Want to Miss a Thing”. In: Songfacts. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=1294 [27.03.15].
- “I Don’t Want to Miss a Thing”. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=I_Don%27t_Want_to_Miss_a_Thing&oldid=653299482 [25.03.15].
- “Lonestar’s Amazed voted most popular song for wedding first dances”. In: *The Telegraph*, 29 July 2009. URL: http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/5927826/Lonestars-Amazed-voted-most-popular-song-for-wedding-first-dances.html [29.03.15].
- Mallernee, Ellen: “Aerosmith Rocks On: 10 Unforgettable Moments”. In: Gibson.com, 12 August 2009. URL: http://www2.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/aerosmith-1208.aspx [29.03.15].
- Moore, Allan F.: *Song Means. Analysing and Interpreting Recorded Popular Song.* Farnham: Ashgate 2012.
- “Rock this Way. The Swedish Aerosmith Fansite: Movie Soundtracks”. In: rockthisway. URL: http://www.rockthisway.de/discography/where_soundtracks.htm [29.03.15].
- “Sentimental ballads”. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Sentimental_ballad#Power_ballads [04.06.15].
- Shmoop: I Don’t Want to Miss a Thing. Meaning. In: Shmoop University, Inc., Editorial Team, 11 November 2008. URL: http://www.shmoop.com/i-dont-want-to-miss-a-thing/meaning.html [25.05.2015].
- Smith, Emily: *The Aerosmith Handbook. Everything You Need to Know About Aerosmith.* Aspley: Emereo Publishing 2013.
- “Steven Tyler”. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Steven_Tyler [30.03.15].
- “The story behind ‘I Don’t Want to Miss a Thing'”. In: CBS Local, 9 February 2011. URL: http://todays1019.cbslocal.com/2011/02/09/the-story-behind-i-dont-want-to-miss-a-thing/ [29.03.15].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Judith Antkowiak

Citation

Judith Antkowiak: “I Don’t Want to Miss a Thing (Aerosmith)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs.* Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/idontwanttomissathing, 06/2017.

Print

Donna Summer **1977**

I Feel Love

1977 lieferte der Produzent Giorgio Moroder mit Donna Summers I FEEL LOVE seine Zukunftsvision der Musik und ein Bindeglied zwischen Kraftwerk und Techno.

I. Entstehungsgeschichte

Geschrieben wurde das 1977 veröffentlichte I FEEL LOVE von dem italienischen Produzenten Giorgio Moroder zusammen mit der Sängerin Donna Summer, die beide gemeinsam bereits zwei Jahre vorher mit “I Love To Love You Baby” einen weltweiten Diskomusik-Hit hatten. Produziert wurde der Titel von Moroder in seinem Münchner Tonstudio zusammen mit Pete Bellotte. Es war der letzte Titel auf Donna Summers Album *I Remember Yesterday* (1977); auf dieser Platte sollte jeder Titel ein anderes Jahrzehnt darstellen und der Diskomusiktitel I FEEL LOVE sollte die Zukunft repräsentieren. In der Diskomusik wurden neben Schlagzeug, Gitarre, Bass und Gesang auch weitere Instrumente wie etwa Streich- und Blasinstrumente zur Erzeugung eines vollen Klangbilds verwendet. Die Neuerung bei I FEEL LOVE war, dass hier ausschließlich mit Synthesizern gearbeitet wurde. Der Bass wurde mit einem modularen Moog-Synthesizer und mit diesem und anderen Moog-Synthesizern wurden weitere Klänge und das Schlagzeug erstellt (vgl. Buskin 2009).

II. Kontext

Die 70er Jahre waren insgesamt geprägt von zwei gegensätzlichen Tendenzen: einerseits der von verzerrten E-Gitarren geprägte Rock und Punk als Fortführung des Rock’n’Roll und andererseits die Diskomusik als im Studio produzierte Musik, die die Funktionalität als Tanzmusik deutlich hervorhob und auf hedonistischen Musikkonsum ausgelegt war. Die Diskomusik entstand Anfang der 70er Jahre vor allem von schwarzen Musikern und bei kleinen Labels. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre wurde die Diskomusik zunehmend kommerzialisiert und massentauglich gestaltet. Die Diskomusik lieferte eine Neuerung: sie veränderte die Musikproduktion, da nicht – wie bisher – eine live spielende Band im Vordergrund stand, sondern ein federführender Produzent, der sich die Musiker bei Bedarf ins Studio holte. Auch der Aufführungsort der Musik wurde von der Bühne in die Diskothek verlegt und die Klubkultur nahm ihren Anfang. In der Diskomusik generierte der DJ durch ineinander Überblenden der Titel und Angleichen des Tempos einen durchgängigen Rhythmus und ermöglichte so stundenlanges Tanzen. Intensiviert wurde die zum Tanzen animierende Wirkung der Musik durch hohe Lautstärke, Lichteffekte, repetitive Muster, druckvolle Klangbilder, Betonung des Bass und Rhythmus und zum Teil durch die Verwendung stimulierender Drogen. In diesem Umfeld entstand 1977 I FEEL LOVE. Durch die ausschließliche Verwendung elektronischer Klänge und dem tanzbaren repetitiven und im Vordergrund stehenden Rhythmus stellt es ein Bindeglied zwischen Kraftwerk und Techno dar. Kraftwerk präsentierten

1974 mit *Autobahn* eine der einflussreichsten Platten der Popgeschichte. Stilprägend waren die repetitiven Rhythmen und Melodien sowie die ausschließliche Verwendung von Synthesizern. Moroder kombinierte diese von Synthesizern geprägte Musik mit einem durchgängigen, tanzbaren sogenannten “Four-On-The-Floor”-Rhythmus (also einer Bassdrum auf jeder Zählzeit eines 4/4-Taktes) und stellte diesen in den Vordergrund, so dass eine tanzbare Variante der elektronischen Popmusik entstand.

III. Analyse

Das Stück beginnt mit einem klanglich modulierten Synthesizer-Flächenklang und nach wenigen Sekunden setzen die mit dem Synthesizer erzeugte Bassdrum, HiHat und Snare zusammen mit einem Basslauf und einem repetitiven 16tel-Synthesizerpattern ein, das zusätzlich durch einen Flanger/Chorus moduliert und teilweise im Stereopanorama bewegt wird. Der Rhythmus ist zwar noch nicht so basslastig und dick wie im Techno und House ab den 80er Jahren, aber zeigt die für diese Musik typischen Merkmale mit einer Four-On-The-Floor-Bassdrum und abwechselnd auf den Und-Zählzeiten (auf den Offbeat) gespielter HiHat. Das repetitive Pattern, der Basslauf und der Rhythmus erzeugen eine hypnotische und gleichzeitig nervöse, anregende Wirkung. Mit heutiger Hörerfahrung klingt der instrumentale Teil von I FEEL LOVE nicht ungewöhnlich, aber damals waren diese synthetisch-repetitiven Patterns nicht verbreitet und wirkten außergewöhnlich und neuartig. Unterstützt wurde dies durch die oft verwendete Bewegung der Klänge im Stereopanorama. Die Nutzung von Sequenzern wird durch die streng metronomische Anordnung ohne jegliche mikrorhythmische Abweichung deutlich und verursacht eine maschinenartige Wirkung. Zusätzlich wird unter anderem ein Synthesizer mit Filtermodulation eingesetzt (im Stereopanorama erst rechts, dann links), so dass ein volles, lebendiges und klanglich variiertes Klangbild entsteht. Insgesamt wird ausschließlich mit Synthesizerklängen ein ähnlich volles Klangbild wie in der mit traditionellen Instrumenten gespielten Diskomusik erzeugt. Die Bewegung im Stereopanorama wird insgesamt auffällig oft verwendet. In der ersten Strophe (die folgende Analyse bezieht sich auf die Album-Version) wird gegen Ende der Gesangsphrasen ein Halleffekt verwendet, was diesem Teil einen unrealen Charakter verleiht. Im Chorus kommt eine höhere zweite Stimme dazu und es werden sphärische Klangflächen unterlegt. In der zweiten Strophe wird als Steigerung zur ersten Strophe eine zusätzliche zweite Stimme hinzugefügt, dafür fehlt der Halleffekt am Ende der Phrasen. Im zweiten Chorus wird die HiHat auf den Und-Zählzeiten lauter, was die anregende Wirkung des Rhythmus verstärkt. Am Ende des zweiten Chorus wird der Gesang ausgeblendet und es folgt eine verhältnismäßig lange Bridge mit Bassdrum, dem Basslauf und dem 16tel-Pattern, dann setzt die durch einen Tonhöheneffekte veränderte Snaredrum ein (die Tonhöhe fällt bei jedem Schlag ab, was bei einer nicht-elektronischen Snare nicht vorkommt) und kann in diesem klanglich ausgedünnten Teil zur Geltung kommen, so dass dieser Teil fremdartig-elektronisch wirkt. Kurz darauf setzen wieder die HiHat (in 16teln im rechten und auf die Und-Zählzeiten auf dem linken Kanal) und verschiedene Synthesizerklänge ein und leiten in die dritte und letzte Strophe. Diese dritte Strophe ist als Steigerung dreistimmig gestaltet. Die Gesangsstimmen werden dabei im Stereopanorama angeordnet: die Hauptstimme befindet sich in der Mitte, die zweite Stimme links und die dritte rechts. Nach dem dritten und letzten Chorus folgt der Anfang der Bridge, der nach wenigen Sekunden ausgeblendet wird.

Das harmonische Material setzt sich aus der Dur-Akkordfolge A-C-D-E zusammen, wobei in der Strophe

jeder Akkord mehrere Takte gehalten wird, so dass sich durch die aufsteigende Akkordfolge C, D, E eine Steigerung ergibt, die in den Chorus leitet. Hier werden die vier Akkorde nicht mehr für jede Phrase ausgehalten, sondern wechseln jeden Takt zu dem melismatisch gesungenen “Love”. Der Text zeigt, wie in der Diskomusik meistens üblich, keine hohe Komplexität oder tiefgreifende Aussagen; er beschränkt sich auf wenige Phrasen wie zum Beispiel “It’s so good…I feel love…you and me”.

IV. Rezeption

I FEEL LOVE wurde einer der größten Diskomusik-Hits. Der Titel wirkte damals neu und futuristisch, wurde aber auch oft kritisiert, da er zu repetitiv und musikalisch zu reduziert war; vor allem die synthetisch-maschinenartige instrumentale Gestaltung und die fehlende Verwendung “echter” Instrumente gab oft Anlass zur Kritik. I FEEL LOVE erreichte hohe Platzierungen: Platz eins in den UK Singles Charts, in den Niederland und in Österreich, Platz sechs in den Billboard Hot 100, Platz neun in den Hot Soul Charts, Platz fünf in Schweden, Platz drei in Deutschland und Platz zwei in der Schweiz. I FEEL LOVE war die Blaupause für Techno und House, wobei die soul- und funk-lastigere Diskomusik der Vorläufer von House, und I FEEL LOVE – die weniger vom Soul- und Funk beeinflusste Version der Diskomusik, die als Eurodisko und später als Hi-NRG bekannt wurde – eher für die Entwicklung des härteren Detroit Techno stilprägend war. Brian Eno sagte 1977, als er I FEEL LOVE das erste Mal hörte, dass dieser Titel den Sound der Klubmusik für die nächsten 15 Jahre ändern würde (vgl. Buskin 2009) und lag damit richtig.

HEIKO WANDLER

Credits

Songwriter: Donna Summer, Giorgio Moroder, Pete Bellotte
Gesang: Donna Summer
Produzenten: Giorgio Moroder, Pete Bellotte
Label: Casablanca (U.S.), GTO Records (UK)
Länge: 3:46 (Single-Version)
5:55 (Album-Version)
8:15 (12″-Version)

Recordings

- Donna Summer. “I Feel Love”, *I Remember Yesterday*, Casablanca, 1977, B003MXKDL8 (LP).
- Donna Summer. ” I Feel Love”, *I Remember Yesterday*, 1994, Island/Mercury, B000001FEC (CD).
-)nna Summer. ” I Feel Love”, *I Feel Love*, 1977, Atlantic ATL 10 963/ Single Casablanca BF 18578 (*7″*/Single).

- Donna Summer. ” I Feel Love”, *I Feel Love*, 1977, Groovy GR 1226/ GTO GT 100 (UK), (7″, Single).
- Donna Summer. ” I Feel Love”, *I Feel Love*, 1977, Casablanca NBD 20104 (US), (12″, Promo-Maxi).
- Donna Summer. “I Feel Love”, *I Feel Love*, 1982, Polygram, B000NZKK0M, (12″, Maxi).

Links

- Richard Buskin: Classic Tracks: Donna Summer ‘I Feel Love’, in: *Sound on Sound*, Oktober 2009. URL: http://www.soundonsound.com/sos/oct09/articles/classictracks_1009.htm, [25.11.2011].
- Artist homepage: http://www.donnasummer.com/ [25.11.2011].
- Database: http://www.discogs.com/Donna-Summer-I-Feel-Love/master/85840 [25.11.2011].
- Download: http://www.dailymotion.com/video/x21dx4_donna-summer-i-feel-love_music [19.12.2011].
- Lyrics: http://www.lyricsfreak.com/d/donna+summer/i+feel+love_20042256.html [25.11.2011].

About the Author

Heiko Wandler (Dr.) teaches Popular Music at the University of Popular Music and Music Business of Baden-Württemberg.
All contributions by Heiko Wandler

Citation

Heiko Wandler: “I Feel Love (Donna Summer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ifeellove, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

U2 **1987**

I Still Haven’t Found What I’m Looking For

Der Song I STILL HAVEN’T FOUND WHAT I’M LOOKING FOR zählt zu den zahlreichen Hits der irischen Superstars U2. Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung trug er dazu bei, dass die aufstrebende Post-Punk Band U2 zu Superstars des Pop-Mainstreams avancierte.

I. Entstehungsgeschichte

I STILL HAVEN’T FOUND WHAT I’M LOOKING FOR ist der zweite Track auf *The Joshua Tree*, dem fünften Studioalbum der irischen Rockband U2, erschienen am 9. März 1987. Im Mai des gleichen Jahres wurde der Song als Single ausgekoppelt (mit den B-Sides “Spanish Eyes” und “Deep in the Heart”). Für Musik und Text zeichnete die gesamte Band verantwortlich. Die Aufnahmesessions gestalteten sich zunächst schwierig, da lange Zeit Unklarheit darüber herrschte, in welche Richtung sich der Song stilistisch entwickeln sollte. Einzig der unkonventionelle, mit diversen Tom-Schlägen durchsetzte Drumpart von Larry Mullen Jr. schien reizvoll und einen Ausblick auf das spätere Klangbild des Songs zu geben. Die entscheidende Wendung brachte die Zeile “I still haven’t found what I’m looking for”, die Gitarrist The Edge einst ohne bestimmten Verwendungszweck in seinem Notizblock festgehalten hatte. Hinter dieser Zeile verbarg sich das spirituelle Motiv des Suchens und Zweifelns, welches Sänger Bono alsdann in Form einer gospelartigen Gesangsdarbietung aufgriff – die stilistische Grundrichtung war somit vorgegeben.

II. Kontext

Mit dem Album *The Joshua Tree* (1987) erfolgte die entscheidende Wandlung von U2 zu Superstars. Das Album stieg in den britischen und US-amerikanischen Charts bis auf Platz eins und hielt sich dort mehrere Wochen. Von der Musikpresse wurde das Album wohlwollend bis enthusiastisch kommentiert. Beim Albumtitel handelt es sich um eine im Englischen gebräuchliche Bezeichnung für eine baumartige Pflanze, die unter wüstenhaften Witterungsbedingungen wächst. Die Referenz auf die USA, die U2 mit dem Album anstrebten, wird allerdings hierdurch nicht zwangsläufig ersichtlich. Erst mit Blick auf die Covergestaltung verdichtet sich der Eindruck, dass auf *The Joshua Tree* die USA, ihre Geschichte und Kultur den thematischen Rahmen bilden. Das Front-Cover zeigt eine Schwarzweiß-Fotografie der Band, aufgenommen in einer Wüstenlandschaft, wie man sie aus Filmen des Western-Genres kennt. Die Bandmitglieder, mit ernsthafter Miene und vornehmlich in Schwarz gekleidet, sind in naher

llungsgröße leicht verschwommen abgelichtet. Das Foto offenbart einen visuellen Purismus, der Strategien der Naturalisierung (Wüste, Cowboy- bzw. Vagabunden-Image) umfasst und wenig mit den

verspielten, affirmativ-subversiven Kleidungscodes des (Post-)Punk, den artifiziell-futuristischen Selbstdarstellungen des New Wave oder den damals vorherrschenden opulent-bunten Clipwelten auf MTV gemein hat. Es scheint, als wollten U2 mit aller Nachdrücklichkeit die Ernsthaftigkeit und Aufrichtigkeit ihres künstlerischen Anliegens kommunizieren. Eine ähnliche Form ernsthaft-puristischer Covergestaltung kann in Bezug auf die frühen Alben *Boy* (1980) und *War* (1983) festgestellt werden. Der entscheidende Unterschied zu ebenjenen besteht jedoch darin, dass nunmehr die Band, genauer, die vier Personen, die die Band bilden, optisch zentral gesetzt werden.

III. Analyse

Der Song hat eine Dauer von 4:37 Minuten. In ihm kommen Gesang, Nebengesang, Gitarre (diverse), Bass und Schlagzeug zum Einsatz. Sein tonales Zentrum ist Cis-Dur, welches über die Herabsetzung der Gitarrenstimmung um einen Halbton erreicht wird (ein Kennzeichen von diversen U2-Songs). Der Formverlauf stellt sich wie folgt dar: Intro (–0:28) | 1. Strophe (–1:08) | Refrain (–1:26) | 2. Strophe (–2:04) | Refrain (–2:23) | Zwischenspiel (–2:47) | 3. Strophe (–3:25) | Refrain (2x) (–4:03) | Outro (–4:37). Mit Blick auf die Konfigurationslogik des Songs fällt vor allem die harmonische Grundstruktur auf. Diese besteht aus den Hauptfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante, die in einer Variation bzw. Erweiterung des zwölftaktigen Bluesschemas organisiert sind. Im Einzelnen heißt dies: Die ersten acht Takte sowie die viertaktige Schlusswendung mit dem charakteristischen plagalen Schritt von der fünften auf die vierte Stufe werden wiederholt. Unstrittig ist, dass das Bluesschema in der populären Musik eine lange Tradition besitzt. Es ist eines jener musikalischen Gestaltungsprinzipien, die eindeutig der afroamerikanischen Musikkultur zugeordnet werden können. In den Sparten des Rhythm & Blues und des Rock ‘n’ Roll erwies es sich als gleichermaßen formgebend und stilprägend. Schon seit geraumer Zeit ist das Bluesschema nicht mehr von einer Breitenwirkung wie in den 1950er- und 1960er Jahren. In aktuellen Hits wird tendenziell ein offenerer, im weitesten Sinne modaler Umgang mit harmonischen Verläufen gepflegt. Der entscheidende Punkt ist somit auch, dass das Bluesschema bereits in den 1980er Jahren, also im Zeitraum der Veröffentlichung von *The Joshua Tree*, eine Kulturobjektivation darstellte, die potenziell ein Gefühl von Tradition und Ursprünglichkeit vermittelte. Für U2s Anliegen einer um musikalischen Purismus bemühten Albumproduktion ist die traditionsstiftende Qualität des Bluesschemas entsprechend förderlich. Einen ähnlichen Effekt erzielt die auf der Aufnahme wiedergegebene vokale Performanz von Bono. Anhand des Einstiegs in die erste Strophe lässt sich dies verdeutlichen: Es liegt eine Reihung von drei kurzen, synkopisch geprägten Vokalmotiven (bestehend aus zwei bzw. drei Tönen) und ihren Variationen vor; die Melodieführung der ersten Strophe sowie in den übrigen Strophen baut auf diesem Materialpool auf. Bezeichnend für die vokale Ausgestaltung ist die performatorische bzw. improvisatorische Verarbeitung der Motive. Das bedeutet: Töne werden gedehnt, verkürzt, gestreckt, Nebennoten werden eingefügt, der rhythmische Akzent wird leicht verschoben. Diese Form der variierten Reihung von synkopisch strukturierten Kleinstmotiven weist eine stilistische Nähe zu den originär afroamerikanischen Spielarten der (populären) Musik wie Gospel, Blues und Soul auf. Sicherlich ist zu ergänzen, dass das Gros der Vokaldarbietungen der populären Musik nach diesem Prinzip funktioniert. Eigentlich gilt es die angeführte Einsicht dahingehend zu konkretisieren, dass vor allem die Akkuratheit [illegible], mit der die Umsetzung ebenjenes Reihungs- bzw. Variationsprinzips verfolgt wird. Hierdurch fügt

sich der Gesangspart in die reduziert-puristische harmonische Struktur und Formbildung des Songs ein. Es zeigt sich, dass der Sinnträger Stimme mit Verweisen auf die afroamerikanische Musikkultur arbeitet, eine Musikkultur, die im kulturellen Bewusstsein mit Vorstellungen von einer tief empfundenen, ins Spirituelle hineinreichenden Expressivität belegt ist. Auf textlicher Ebene wird dies untermauert durch das Motiv des Suchens und Zweifelns (siehe oben), welches sich darin manifestiert, dass durch einen Ich-Erzähler mannigfache Erfahrungswerte geschildert werden (z.B. “I have climbed highest mountain”, “I have kissed honey lips”), die sodann eine narrative Auflösung in der Hookline des Refrains (“But I still haven’t found what I’m looking for”) erfahren.

Wendet man den Blick auf das Gitarren-Arrangement, so ergibt sich ein sehr viel differenzierteres Bild. Hiernach kommt zum Vorschein, dass die gospel- bzw. bluesartigen Gesangsdarbietungen über einer komplexen Klangtextur zur Entfaltung gebracht werden. Anhand des Intros lässt sich belegen, wie ein Mehr an Gitarrenspuren zu einem Klangganzen verschmilzt. Beginnend mit einem Ein-Ton-Motiv, das in Palm-Mute-Technik gespielt wird und mit Panning- und Reverb-Effekt unterlegt ist, kommen sukzessive (und in dieser Reihenfolge) eine mit Delay-Effekt bearbeitete, eine sehr leise abgemischte und stark verhallte sowie eine stark verzerrte (Fuzz-Effekt) Gitarrenspur hinzu. Die benannten Spuren werden über weite Strecken des Songs durchgehalten, allerdings in unterschiedlichen Abmischungsverhältnissen. Darüber hinaus erklingen noch eine Westerngitarre (ab der 2. Strophe) und eine E-Gitarre mit Tremolo-Effekt in Sechzehntel-Einstellung (ebenso ab der 2. Strophe). Aus Sicht des Analysierenden lässt sich anführen, dass ein lückenloser (skripturaler) Nachvollzug der Gitarrenspuren nahezu unmöglich scheint. Einem “durchschnittlichen” Hörer wird es vermutlich ähnlich ergehen – wahrscheinlich wird er erst gar nicht zu der Erkenntnis gelangen, dass die genannte Anzahl an Gitarren tatsächlich zum Einsatz kommt. Es soll an dieser Stelle auch nicht darum gehen, das instrumentale Arrangement bis ins Letzte zu rekonstruieren. Die entscheidende Einsicht besteht vielmehr darin, dass durch das Gitarren-Overdubbing ein breiter Klangteppich erzeugt wird, der sich zu keinem Zeitpunkt in seiner vollständigen Zusammensetzung zu erkennen gibt, d.h. die Gitarrenspuren sind als solche nicht vorstellbar. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass der puristischen Ästhetik, die in der Gesangsdarbietung, dem Formverlauf und der harmonischen Grundstruktur zum Vorschein kommt, ein ausgefeiltes Klangdesign zur Seite gestellt wird, das die Klangbearbeitungstechnologien des Tonstudios ausreizt. Somit erweist sich I STILL HAVEN’T FOUND WHAT I’M LOOKING FOR in letzter Konsequenz als High-End-Produktion mit “natürlichem Antlitz”.

IV. Rezeption

I STILL HAVEN’T FOUND WHAT I’M LOOKING FOR ist eine kommerziell äußerst erfolgreiche Single von U2. In den US-amerikanischen *Billboard Hot 100* stieg bis auf Platz eins. Seinerzeit von der Musikpresse überwiegend mit Lob bedacht, steht der Song heutzutage in einer Reihe mit “Klassikern” der Band wie “Pride (In the Name of Love)”, “Where the Streets Have No Name”, “One” oder “Beautiful Day“. Seine anhaltende Popularität drückt sich sowohl in der wiederholten Einbindung in Film- und Fernsehproduktionen (u.a. *Blown Away* (1994) und *Runaway Bride* (1997)) als auch in Form von relativ

Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den “500 Greatest Songs of All Time” (*Rolling Stone Magazine*, Platz 93) aus. Nicht minder groß ist die Anerkennung für das Album *The Joshua*

Tree (Platz 27 unter den “500 Greatest Albums of All Time”, herausgegeben durch das *Rolling Stone Magazine*). Eine alternative Live-Version des Songs mit Gospel-Chor ist auf *Rattle and Hum* (1988) enthalten.

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Bono Vox
E-Gitarre, Nebengesang: The Edge
E-Bass: Adam Clayton
Schlagzeug: Larry Mullen Jr.
Autor: U2
Produzenten: Brian Eno, Daniel Lanois
Veröffentlichung: 9. März 1987
Länge: 4:37

Recordings

- U2. “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, *I Still Haven’t Found What I’m Looking For*, 1987, Island Records, 659 152, Europa (CD/Single).
- U2. “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, *The Joshua Tree*, 1987, Island Records, 258 219, CID U26, Europa (CD/Album).
- U2. “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, *The Joshua Tree*, 1987, Island Records/Columbia House, I2 42298, USA (CD/Album).
- U2. “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, *Rattle and Hum*, 1988, Island Records, 353 400, Europa (CD/Album).
- U2. “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, *Rattle and Hum*, 1988, Island Records, A2 91003, USA (CD/Album).

References

- Chatterton, Mark: *U2. The Ultimate Encyclopedia.* London: Firefly 2004.
- Cogan, Višnja: *U2. An Irish Phenomenon.* New York: Pegasus Books 2008.
- Harris, Paul: “U2’s Compositional Process: Sketching Achtung Baby in Sound”. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/2 (2009), 137-162.
- anagan, Bill: *U2 at the End of the World.* New York: Random House Publishing Group 1996.
- Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik*. (=

Short Cuts | Cross Media 5). Baden-Baden: Nomos 2012.

- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone's 500 Greatest Albums of All Time*. London: Turnaround ^{3}2006.
- "The 500 Greatest Songs of All Time". In: *Rolling Stone Magazine* 963 (2004).

Links

- Band-Homepage: http://www.u2.com/ [05.08.2012].
- Lyrics: http://www.u2.com/discography/lyrics/ [05.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: "I Still Haven't Found What I'm Looking For (U2)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/istillhavent, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Friedrich Hollaender **1930**

Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt

ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT ist ein berühmter Filmschlager aus der Frühphase des Tonfilms.

I. Entstehungsgeschichte

Friedrich Hollaender selbst übernahm in seiner Autobiografie mit dem sprechenden Titel *Von Kopf bis Fuß* die Deutungshoheit über die Entstehung seines größten Erfolges ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT. Der Filmschlager entstand demnach im Vorfeld der Dreharbeiten für den UFA-Film *Der Blaue Engel* (UA 01.04.1930), dem Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* als Vorlage diente. Die UFA beauftragte Friedrich Hollaender mit der Komposition von vier Liedern, die zur Illustration der Tingeltangel-Szenen gebraucht wurden. Ausführlich beschreibt Hollaender die skurrile Szene im Büro des Produzenten Erich Pommer, in dem ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT unter Anwesenheit von Marlene Dietrich, Emil Jannings, Heinrich Mann, Regisseur Josef von Sternberg und Drehbuchautor Carl Zuckmayer spontan entstanden sein soll. Hollaender saß demnach am Klavier und improvisierte auf Zuruf der umstehenden Personen einen langsamen Walzer mit einem sogenannten Schimmel, also einer sinnlosen Textierung, die eigentlich nur probeweise unter die Melodie gelegt wird (Hollaender 2001: 226). „Die Wirkung ist unbeschreiblich, die ganze Gesellschaft klatscht. Ein Stimmengewirr, wie am Bahnhof“, schreibt Hollaender später in seine Memoiren (ebd.: 227). Legendarisch wurde auch der von Hollaender überlieferte Zuruf Emil Jannings: „Wat heißt hier Schimmel? Det is er!“ (ebd.). In einem Zeitungsartikel aus dem Premierenjahr des Films, in dem Hollaender Einblicke in die Arbeit eines Filmkomponisten geben wollte, klingt die Entstehung des Schlagers noch deutlich kalkulierter: „Schon mit dem Schlager ‚Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt‘ war die Charakterrolle von Marlene Dietrich, der verführerischen Varieté-Sängerin Lola, so scharf umrissen, dass durch dieses Chanson eine klare Grundlinie für die Handlung gewonnen war. Dieses Chanson schuf sofort die Atmosphäre, nach der der Stoff gebieterisch verlangte. Das Thema dieser Melodie war prädestiniert dazu, Leitmotiv für das innerste Geschehen zu werden, Schicksalsmotiv des verführten Professor Rath“ (Hollaender 1930).

Hollaender lag im Nachhinein viel daran, die Beiläufigkeit und Flapsigkeit der Entstehung seines größten Erfolges zu betonen. Möglicherweise auch deshalb, weil er seine Stärke eher im geistvollen, intellektuellen und politischen Kabarett sah. Schon über die Komposition des ersten Liedes „Ich bin die fesche Lola“ für den Film *Der Blaue Engel* schrieb er, dass er damit mühelos hätte den „Oscar für [illegible]rität einheimsen“ können und das Lied selbst „entsetzlich“ fand (Hollaender 2001: 224). Hollaender [illegible]aber durchaus Erfahrung mit Etablissements wie dem im Film gezeigten, mit heruntergekommenem

Hafen-Tingeltangel. Seine Originalität und sein Sinn für scharfe Pointen wurden maßgeblich während seiner frühen Karriere als Komponist für die Berliner Brettl-Bühnen geprägt. Überhaupt scheint der durchschlagende Erfolg des Films auch daher zu kommen, dass mit Ausnahme von Emil Jannings alle anderen Schauspieler bereits auf den Bühnen von Varietés und Revuen gestanden hatten (Rügner 1988: 241).

Für die gleichzeitig gedrehte englischsprachige Version des Films *The Blue Angel*, die nur drei Monate nach der deutschen Uraufführung in London Premiere hatte, wurde ein neuer Text von Sammy Lerner, einem Song- und Musicaltexter, verfasst. Allerdings weicht der neue Text stark von Hollaenders Original ab und unterschlägt die lasziv-erotische Konnotation: „Falling in love again / Never wanted to / What am I to do? / Can't help it" (Baxter 2010: 186).

II. Kontext

Ab 1927 begann sich der Tonfilm und mit ihm der Tonfilmschlager von den Vereinigten Staaten ausgehend auch in Deutschland durchzusetzen. Im frühen Tonfilm der 1920er- und 30er-Jahre bestand eine der zentralen Herausforderungen darin, die verschiedenen Lieder möglichst organisch in die Handlung einzufügen. Daher orientierten sich die Filme sowie die darin verwendete Musik meist an Operette und Revue. Auch die Darsteller:innen waren zum großen Teil ausgebildete Opern- oder Operettensänger:innen. Von vielen Seiten mehrte sich schon zu Beginn der 1930er-Jahre der Vorwurf, dass die Handlungen der Filme um die Schlager herum konzipiert würden und sich die Lieder anlass- und sinnlos in die Filme drängten (Kornberger 2021: 41). Von diesem klassischen Tonfilmkonzept hebt sich der Film DER BLAUE ENGEL deutlich ab. Da die Handlung des Films im Milieu eines verwahrlosten Tingeltangel-Theaters spielt, wurde der Einsatz der Schlager in diesem Fall von den Kritiken sogar lobend hervorgehoben. Die Musik diente dazu, den Aufführungsort zu illustrieren, weshalb auf die musikalische Operettenstilistik samt entsprechend ausgebildeter Sängerin bewusst verzichtet wurde, was zu dieser Zeit ein Novum in der Filmindustrie war. Die Filmschlager erreichten auch durch diese Einbindung in die Handlung des Films einen bislang nie dagewesenen Erfolg.

Die politisch bissigen Chansons und Couplets des Kabaretts hatten im neuen Tonfilm hingegen keinen Platz mehr. Erfolg hatten eher oberflächliche Liebeslieder mit oftmals erotisierenden Texten. Friedrich Hollaender sah seine Stärke zwar eher im pointiert-politischen Kabarett, entdeckte aber im neuen Medium Tonfilm eine nie dagewesene Chance, seine Werke unabhängig von „Starlaunen" und „Kehlkopfverstimmungen" der Interpret:innen beliebig oft aufzuführen, und dabei immer die beste Interpretation zu Gehör zu bringen (Hollaender 1930). Hinzu kommt, dass Hollaender in der Filmmusik ein enormes gestalterisches Potential für sich als Komponist ausmachte: „Sowohl die konkreten als auch die abstrakten Vorgänge der filmischen Darstellung drängen an und für sich immer nach Musikalität. Sie können sogar durch musikalischen Aufbau in ihrer Entwicklung stark gefördert und veredelt werden" (Hollaender 1930).

alyse

Der Text des Liedes beschreibt die verführerischen Strategien („doch wenn sich meine Augen bei einem Vis-à-vis, ganz tief in seine saugen …“) und die erotisierende Wirkung („Männer umschwirrn mich wie Motten um das Licht …“) einer Femme Fatale aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur Lola. Die Szene des Films, in der Marlene Dietrich nur mit weißem Zylinder und einem freizügig geschnittenen Kleid lasziv auf einem Bierfass sitzt und Friedrich Hollaenders ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT singt, hat Filmgeschichte geschrieben und die Interpretin beinahe über Nacht zum Filmstar werden lassen. Dabei liegt der Fokus der Szene nicht auf der damals noch gänzlich unbekannten Marlene Dietrich, sondern auf dem eigentlichen Star des Films, Emil Jannings. Die meiste Zeit ist sein Gesicht und seine verzückte Reaktion auf den dargebotenen Gesang oder vielmehr auf den aufreizenden Auftritt der Filmfigur „Lola“ zu sehen. Auch durch die gewählten Hintergründe wird diese Priorisierung deutlich: Jannings bekommt eine markante Kameraeinstellung seines Gesichts vor neutralem und verschwommenen Hintergrund, während Marlene Dietrich trotz ihres aufreizenden Kostüms in der Üppigkeit der Kulisse und der sie umgebenden Nebendarstellerinnen (eine davon ist die damals schon berühmte Schauspielerin und Sängerin Rosa Valetti) beinahe untergeht.

Die Komposition selbst ist ein langsamer Walzer und greift damit auf die in der Operette schon seit dem 19. Jahrhundert etablierten Topoi der Heiterkeit, Sentimentalität und Noblesse zurück. In der Strophe („Ein rätselhafter Schimmer …“) tritt der Walzerrythmus vor dem eher rezitativisch vorgetragenen Text und der freieren Begleitung weitestgehend in den Hintergrund. Formal hat das Lied zwei Strophen, die jedoch vollständig nur in der Schallplattenaufnahme von 1930 zu hören sind. In beinahe allen anderen Aufnahmen ist nur die erste oder gar keine Strophe zu hören. Auch im Film dient die Strophe nur als eine Art Prolog, dem die unzähligen Wiederholungen des Refrains folgen sollen. Im Refrain hingegen wird der Walzerrhythmus durch die Melodie betont, mit der einzigen Ausnahme der hervorgehobenen Worte „gar nichts“ (Viertel+Halbe). Die süßliche Wirkung des Refrains wird zudem durch die chromatischen Durchgänge im Bass und in den Mittelstimmen sowie durch die mediantischen Phrasenanschlüsse („Männer umschwirrn mich …“) erzeugt.

Der Erfolg des Liedes hängt sicherlich auch mit den geschickt platzierten Wiederholungen im Film *Der Blaue Engel* zusammen. Schon während die Hauptfigur des Films, Immanuel Rath, im Theaterraum Platz nimmt, erklingt die Strophe des Liedes („Ein rätselhafter Schimmer …“) gefolgt vom ersten Teil des Refrains („Ich bin von Kopf bis Fuß …“). Danach wird das Lied abgebrochen, Immanuel Rath wird den Gästen des Theaters vorgestellt und das Lied beginnt erneut von vorne. Die Strophe ist dieses Mal instrumental ausgeführt und der Gesang setzt erst beim Refrain ein. Der Refrain selbst ist nach einem AABA-Schema aufgebaut, sodass sich innerhalb eines Refrains der A-Teil „Ich bin von Kopf bis Fuß …“ einmal wiederholt. Nach dem ersten Durchgang des Liedes applaudiert das Publikum – ein geschickter Filmeffekt, um eine erneute Wiederholung des gesamten Refrains (AABA) zu rechtfertigen. Ganz am Ende des Filmes folgt unter dem Abgang des gescheiterten und verspotteten Immanuel Rath, gewissermaßen als Conclusio, noch einmal eine vollständige Reprise des Refrains (AABA). Nach so vielen Durchgängen des Liedes ist es beinahe unvermeidlich, dass das Publikum des Films mindestens den Refrain in Erinnerung behält.

Der vergleichsweise große Tonumfang des Liedes und Marlene Dietrichs tiefe Stimme haben zu verschiedenen Transpositionen der Komposition geführt. Während die Klavierausgabe in F-Dur steht, singt Marlene Dietrich bereits in den Fassungen für den Film und die Tonträgeraufnahme von 1930 eine

große Terz tiefer in Des-Dur. Der B-Teil des Refrains („Männer umschwirrn mich …“) läge mit dem Spitzenton es’ immer noch weit außerhalb ihrer stimmlichen ‚Komfortzone‘. Daher wird in beiden Fassungen von 1930 dieser B-Teil von ihr eine Oktave tiefer gesungen, was zur Folge hat, dass Marlene Dietrich wiederum mit dem Ton es in der tiefen Lage an die Grenze ihre Stimme gelangt. Dass diese Variante nicht ursprünglich geplant war, fällt an der Verbindung der beiden Phrasenabschnitte auf, wenn sie einen einzelnen Ton in der originalen Oktavlage singt („und wenn sie verbrennen …“), um danach wieder direkt, etwas unelegant, in die tiefe Lage zu springen. In den späteren Konzerten und Aufnahmen wird sie nur noch den Refrain des Liedes singen (meist auf Englisch), allerdings nach Es-Dur transponiert, also eine große None tiefer als die Klavierfassung. Hier funktionieren die Anschlüsse der Phrasen im Refrain wieder in Originallage, allerdings können die Strophen in dieser extrem tiefen Lage nicht mehr gesungen werden. Um die gestrichenen Strophen abzufangen, werden die Refrains in ihren späten Konzerten und Aufnahmen durch opulente Zwischen- und Nachspiele des Orchesters im üppigen Broadway-Stil gerahmt.

IV. Rezeption

Der Schlager wurde zum größten Erfolg in den Karrieren von Friedrich Hollaender und Marlene Dietrich. Die Kritiken in den Zeitungen nach der Premiere des Films DER BLAUE ENGEL bejubeln den Film und heben allesamt die hohe Qualität und die gelungene dramaturgische Einarbeitung der Musik hervor. So war bereits vier Tage nach der Premiere zu lesen: „Der von einer rauhen und gewaltsamen Sinnlichkeit erfüllte Schlager, den die verführerische Varieté-Lulu singt, dieser breit und packend anrollende Chanson ‚Ich bin von Kopf bis Fuß nur auf Liebe eingestellt‘, formt sich gewissermaßen unmittelbar aus der Atmosphäre des Stückes“ (Anonym 1930a: 10). Viele Kritiker übertragen ihre Begeisterung für den Film auf das ganze Genre, denn zum ersten Mal sei hier der Tonfilm zu seiner ganzen Wirkung gekommen.

ICH BIN VON KOPF BIS FUSS wurde so populär, dass der Schlager schon im Monat der Filmpremiere in einem Zeitungsartikel als Sinnbild für den neuen Frauentypus der Gegenwart beschrieben wird: „Und schon heute singen alle Mädchen und Frauen ihr [Marlene Dietrich] nach: ‚Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, – denn das ist meine Welt, – und sonst gar nichts …‘ Und sie singen es so hart, grausam-lüstern und dämonisch wie Marlene, wenn sie den armen Emil Jannings zur Strecke gebracht hat“ (Anonym 1930b). Aber nicht nur im Film, sondern auch in den Kritiken bringt Marlene Dietrich den berühmten Emil Jannings ‚zur Strecke‘. Sie gilt in allen Besprechungen und Kritiken als die große schauspielerische Überraschung, die sich kalt, verführerisch, dämonisch und charaktervoll gegen den großen Jannings auf der Leinwand durchsetze. Bereits im Sommer des Jahres 1930 wurde das Lied zu einem Standard in Revues und Variétés, der von Tanzorchestern aufgenommen und in Kabaretts parodiert wurde und sogar häufig als „Hintergrundmusik“ in Kurzgeschichten und Fortsetzungsromanen der Feuilletons auftauchte.

Von hier aus setzte eine beispielslose Rezeptionsgeschichte ein, die bis in die Gegenwart anhält. Vor allem die englischsprachige Version „Falling in Love Again“ wurde von einer Vielzahl berühmter K[illegible]tler:innen und Bands gecovert oder liebevoll zitiert, darunter Billy Holiday (1940), The Beatles (1962) [illegible]ina Simone (1966). Auf Englisch und auf Deutsch blieb der Schlager aber weiterhin untrennbar mit

Marlene Dietrich verbunden. „Falling in Love Again“ war sowohl die Auftrittsmusik wie auch der fulminante Abschluss eines jeden Konzertes von ihr.

JANIK HOLLAENDER

Credits

Text: Friedrich Hollaender
Musik: Friedrich Hollaender
Gesang: Marlene Dietrich
Begleitung: Friedrich Hollaender und seine Jazz Symphoniker (im Film *Der Blaue Engel*)

Recordings

- Marlene Dietrich. „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt / Nimm dich in Acht vor blonden Frauen“, 1930, Electrola, 60-816, E.G. 1770, UK (Shellac).

References

- Anonym (a): Das erste deutsche Tonfilmdrama. In: Schwäbische Tagwacht, 05.04.1930, 10, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/5B6LPZWAYPK6IGEORMLBYH5O3OLY3NEU?issuepage=10 [14.04.2025].
- Anonym (b): Die große Mode: der Vamp. In: Ohligser Anzeiger 24.04.1930, o.S., https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/9361041 [14.04.2025].
- Baxter, John: Berlin Year Zero: The Making of „The Blue Angel“. In: Framework: The Journal of Cinema and Media 51/1 (2010), 164–189.
- Hollaender, Friedrich: *Von Kopf bis Fuß. Revue meines Lebens*. Berlin: Aufbau 2001.
- Hollaender, Friedrich: Die Musik im Tonfilm. In: Westfälische Zeitung: Bielefelder Tageblatt, 14.05.1930, o.S., https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/ZGFRI2MWLOCCZ3ADAQVEDY6DHUJ3BBEK?issuepage=2 [14.04.2025].
- Kornberger, Monika: *„Einmal sang die Liebe uns ein Lied“. Deutscher Schlager der Zwischenkriegszeit in Wien und seine Protagonisten. Ein Handbuch.* Wien: Hollitzer 2021.
- Rügner, Ulrich: Filmmusik in Deutschland 1924–1934. Hildesheim: Georg Olms 1988.

About the Author

Janik Hollaender is a research assistant at the Department of Musicology, University of Freiburg.

All contributions by Jannik Hollaender

Citation

Janik Hollaender: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (Friedrich Hollaender)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/ich-bin-von-kopf-bis-fuss-auf-liebe-eingestellt, 06/2025.

Print

Friedrich Hollaender **1930**

Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt

ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT ist ein berühmter Filmschlager aus der Frühphase des Tonfilms.

I. Entstehungsgeschichte

Friedrich Hollaender selbst übernahm in seiner Autobiografie mit dem sprechenden Titel *Von Kopf bis Fuß* die Deutungshoheit über die Entstehung seines größten Erfolges ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT. Der Filmschlager entstand demnach im Vorfeld der Dreharbeiten für den UFA-Film *Der Blaue Engel* (UA 01.04.1930), dem Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* als Vorlage diente. Die UFA beauftragte Friedrich Hollaender mit der Komposition von vier Liedern, die zur Illustration der Tingeltangel-Szenen gebraucht wurden. Ausführlich beschreibt Hollaender die skurrile Szene im Büro des Produzenten Erich Pommer, in dem ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT unter Anwesenheit von Marlene Dietrich, Emil Jannings, Heinrich Mann, Regisseur Josef von Sternberg und Drehbuchautor Carl Zuckmayer spontan entstanden sein soll. Hollaender saß demnach am Klavier und improvisierte auf Zuruf der umstehenden Personen einen langsamen Walzer mit einem sogenannten Schimmel, also einer sinnlosen Textierung, die eigentlich nur probeweise unter die Melodie gelegt wird (Hollaender 2001: 226). „Die Wirkung ist unbeschreiblich, die ganze Gesellschaft klatscht. Ein Stimmengewirr, wie am Bahnhof“, schreibt Hollaender später in seine Memoiren (ebd.: 227). Legendarisch wurde auch der von Hollaender überlieferte Zuruf Emil Jannings: „Wat heißt hier Schimmel? Det is er!“ (ebd.). In einem Zeitungsartikel aus dem Premierenjahr des Films, in dem Hollaender Einblicke in die Arbeit eines Filmkomponisten geben wollte, klingt die Entstehung des Schlagers noch deutlich kalkulierter: „Schon mit dem Schlager ‚Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt‘ war die Charakterrolle von Marlene Dietrich, der verführerischen Varieté-Sängerin Lola, so scharf umrissen, dass durch dieses Chanson eine klare Grundlinie für die Handlung gewonnen war. Dieses Chanson schuf sofort die Atmosphäre, nach der der Stoff gebieterisch verlangte. Das Thema dieser Melodie war prädestiniert dazu, Leitmotiv für das innerste Geschehen zu werden, Schicksalsmotiv des verführten Professor Rath“ (Hollaender 1930).

Hollaender lag im Nachhinein viel daran, die Beiläufigkeit und Flapsigkeit der Entstehung seines größten Erfolges zu betonen. Möglicherweise auch deshalb, weil er seine Stärke eher im geistvollen, intellektuellen und politischen Kabarett sah. Schon über die Komposition des ersten Liedes „Ich bin die fesche Lola“ für den Film *Der Blaue Engel* schrieb er, dass er damit mühelos hätte den „Oscar für [illegible]rität einheimsen“ können und das Lied selbst „entsetzlich“ fand (Hollaender 2001: 224). Hollaender [illegible]aber durchaus Erfahrung mit Etablissements wie dem im Film gezeigten, mit heruntergekommenem

Hafen-Tingeltangel. Seine Originalität und sein Sinn für scharfe Pointen wurden maßgeblich während seiner frühen Karriere als Komponist für die Berliner Brettl-Bühnen geprägt. Überhaupt scheint der durchschlagende Erfolg des Films auch daher zu kommen, dass mit Ausnahme von Emil Jannings alle anderen Schauspieler bereits auf den Bühnen von Varietés und Revuen gestanden hatten (Rügner 1988: 241).

Für die gleichzeitig gedrehte englischsprachige Version des Films *The Blue Angel*, die nur drei Monate nach der deutschen Uraufführung in London Premiere hatte, wurde ein neuer Text von Sammy Lerner, einem Song- und Musicaltexter, verfasst. Allerdings weicht der neue Text stark von Hollaenders Original ab und unterschlägt die lasziv-erotische Konnotation: „Falling in love again / Never wanted to / What am I to do? / Can't help it" (Baxter 2010: 186).

II. Kontext

Ab 1927 begann sich der Tonfilm und mit ihm der Tonfilmschlager von den Vereinigten Staaten ausgehend auch in Deutschland durchzusetzen. Im frühen Tonfilm der 1920er- und 30er-Jahre bestand eine der zentralen Herausforderungen darin, die verschiedenen Lieder möglichst organisch in die Handlung einzufügen. Daher orientierten sich die Filme sowie die darin verwendete Musik meist an Operette und Revue. Auch die Darsteller:innen waren zum großen Teil ausgebildete Opern- oder Operettensänger:innen. Von vielen Seiten mehrte sich schon zu Beginn der 1930er-Jahre der Vorwurf, dass die Handlungen der Filme um die Schlager herum konzipiert würden und sich die Lieder anlass- und sinnlos in die Filme drängten (Kornberger 2021: 41). Von diesem klassischen Tonfilmkonzept hebt sich der Film DER BLAUE ENGEL deutlich ab. Da die Handlung des Films im Milieu eines verwahrlosten Tingeltangel-Theaters spielt, wurde der Einsatz der Schlager in diesem Fall von den Kritiken sogar lobend hervorgehoben. Die Musik diente dazu, den Aufführungsort zu illustrieren, weshalb auf die musikalische Operettenstilistik samt entsprechend ausgebildeter Sängerin bewusst verzichtet wurde, was zu dieser Zeit ein Novum in der Filmindustrie war. Die Filmschlager erreichten auch durch diese Einbindung in die Handlung des Films einen bislang nie dagewesenen Erfolg.

Die politisch bissigen Chansons und Couplets des Kabaretts hatten im neuen Tonfilm hingegen keinen Platz mehr. Erfolg hatten eher oberflächliche Liebeslieder mit oftmals erotisierenden Texten. Friedrich Hollaender sah seine Stärke zwar eher im pointiert-politischen Kabarett, entdeckte aber im neuen Medium Tonfilm eine nie dagewesene Chance, seine Werke unabhängig von „Starlaunen" und „Kehlkopfverstimmungen" der Interpret:innen beliebig oft aufzuführen, und dabei immer die beste Interpretation zu Gehör zu bringen (Hollaender 1930). Hinzu kommt, dass Hollaender in der Filmmusik ein enormes gestalterisches Potential für sich als Komponist ausmachte: „Sowohl die konkreten als auch die abstrakten Vorgänge der filmischen Darstellung drängen an und für sich immer nach Musikalität. Sie können sogar durch musikalischen Aufbau in ihrer Entwicklung stark gefördert und veredelt werden" (Hollaender 1930).

alyse

Der Text des Liedes beschreibt die verführerischen Strategien („doch wenn sich meine Augen bei einem Vis-à-vis, ganz tief in seine saugen …“) und die erotisierende Wirkung („Männer umschwirrn mich wie Motten um das Licht …“) einer Femme Fatale aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur Lola. Die Szene des Films, in der Marlene Dietrich nur mit weißem Zylinder und einem freizügig geschnittenen Kleid lasziv auf einem Bierfass sitzt und Friedrich Hollaenders ICH BIN VON KOPF BIS FUSS AUF LIEBE EINGESTELLT singt, hat Filmgeschichte geschrieben und die Interpretin beinahe über Nacht zum Filmstar werden lassen. Dabei liegt der Fokus der Szene nicht auf der damals noch gänzlich unbekannten Marlene Dietrich, sondern auf dem eigentlichen Star des Films, Emil Jannings. Die meiste Zeit ist sein Gesicht und seine verzückte Reaktion auf den dargebotenen Gesang oder vielmehr auf den aufreizenden Auftritt der Filmfigur „Lola“ zu sehen. Auch durch die gewählten Hintergründe wird diese Priorisierung deutlich: Jannings bekommt eine markante Kameraeinstellung seines Gesichts vor neutralem und verschwommenen Hintergrund, während Marlene Dietrich trotz ihres aufreizenden Kostüms in der Üppigkeit der Kulisse und der sie umgebenden Nebendarstellerinnen (eine davon ist die damals schon berühmte Schauspielerin und Sängerin Rosa Valetti) beinahe untergeht.

Die Komposition selbst ist ein langsamer Walzer und greift damit auf die in der Operette schon seit dem 19. Jahrhundert etablierten Topoi der Heiterkeit, Sentimentalität und Noblesse zurück. In der Strophe („Ein rätselhafter Schimmer …“) tritt der Walzerrythmus vor dem eher rezitativisch vorgetragenen Text und der freieren Begleitung weitestgehend in den Hintergrund. Formal hat das Lied zwei Strophen, die jedoch vollständig nur in der Schallplattenaufnahme von 1930 zu hören sind. In beinahe allen anderen Aufnahmen ist nur die erste oder gar keine Strophe zu hören. Auch im Film dient die Strophe nur als eine Art Prolog, dem die unzähligen Wiederholungen des Refrains folgen sollen. Im Refrain hingegen wird der Walzerrhythmus durch die Melodie betont, mit der einzigen Ausnahme der hervorgehobenen Worte „gar nichts“ (Viertel+Halbe). Die süßliche Wirkung des Refrains wird zudem durch die chromatischen Durchgänge im Bass und in den Mittelstimmen sowie durch die mediantischen Phrasenanschlüsse („Männer umschwirrn mich …“) erzeugt.

Der Erfolg des Liedes hängt sicherlich auch mit den geschickt platzierten Wiederholungen im Film *Der Blaue Engel* zusammen. Schon während die Hauptfigur des Films, Immanuel Rath, im Theaterraum Platz nimmt, erklingt die Strophe des Liedes („Ein rätselhafter Schimmer …“) gefolgt vom ersten Teil des Refrains („Ich bin von Kopf bis Fuß …“). Danach wird das Lied abgebrochen, Immanuel Rath wird den Gästen des Theaters vorgestellt und das Lied beginnt erneut von vorne. Die Strophe ist dieses Mal instrumental ausgeführt und der Gesang setzt erst beim Refrain ein. Der Refrain selbst ist nach einem AABA-Schema aufgebaut, sodass sich innerhalb eines Refrains der A-Teil „Ich bin von Kopf bis Fuß …“ einmal wiederholt. Nach dem ersten Durchgang des Liedes applaudiert das Publikum – ein geschickter Filmeffekt, um eine erneute Wiederholung des gesamten Refrains (AABA) zu rechtfertigen. Ganz am Ende des Filmes folgt unter dem Abgang des gescheiterten und verspotteten Immanuel Rath, gewissermaßen als Conclusio, noch einmal eine vollständige Reprise des Refrains (AABA). Nach so vielen Durchgängen des Liedes ist es beinahe unvermeidlich, dass das Publikum des Films mindestens den Refrain in Erinnerung behält.

Der vergleichsweise große Tonumfang des Liedes und Marlene Dietrichs tiefe Stimme haben zu verschiedenen Transpositionen der Komposition geführt. Während die Klavierausgabe in F-Dur steht, singt Marlene Dietrich bereits in den Fassungen für den Film und die Tonträgeraufnahme von 1930 eine

große Terz tiefer in Des-Dur. Der B-Teil des Refrains („Männer umschwirrn mich …“) läge mit dem Spitzenton es’ immer noch weit außerhalb ihrer stimmlichen ‚Komfortzone‘. Daher wird in beiden Fassungen von 1930 dieser B-Teil von ihr eine Oktave tiefer gesungen, was zur Folge hat, dass Marlene Dietrich wiederum mit dem Ton es in der tiefen Lage an die Grenze ihre Stimme gelangt. Dass diese Variante nicht ursprünglich geplant war, fällt an der Verbindung der beiden Phrasenabschnitte auf, wenn sie einen einzelnen Ton in der originalen Oktavlage singt („und wenn sie verbrennen …“), um danach wieder direkt, etwas unelegant, in die tiefe Lage zu springen. In den späteren Konzerten und Aufnahmen wird sie nur noch den Refrain des Liedes singen (meist auf Englisch), allerdings nach Es-Dur transponiert, also eine große None tiefer als die Klavierfassung. Hier funktionieren die Anschlüsse der Phrasen im Refrain wieder in Originallage, allerdings können die Strophen in dieser extrem tiefen Lage nicht mehr gesungen werden. Um die gestrichenen Strophen abzufangen, werden die Refrains in ihren späten Konzerten und Aufnahmen durch opulente Zwischen- und Nachspiele des Orchesters im üppigen Broadway-Stil gerahmt.

IV. Rezeption

Der Schlager wurde zum größten Erfolg in den Karrieren von Friedrich Hollaender und Marlene Dietrich. Die Kritiken in den Zeitungen nach der Premiere des Films DER BLAUE ENGEL bejubeln den Film und heben allesamt die hohe Qualität und die gelungene dramaturgische Einarbeitung der Musik hervor. So war bereits vier Tage nach der Premiere zu lesen: „Der von einer rauhen und gewaltsamen Sinnlichkeit erfüllte Schlager, den die verführerische Varieté-Lulu singt, dieser breit und packend anrollende Chanson ‚Ich bin von Kopf bis Fuß nur auf Liebe eingestellt‘, formt sich gewissermaßen unmittelbar aus der Atmosphäre des Stückes“ (Anonym 1930a: 10). Viele Kritiker übertragen ihre Begeisterung für den Film auf das ganze Genre, denn zum ersten Mal sei hier der Tonfilm zu seiner ganzen Wirkung gekommen.

ICH BIN VON KOPF BIS FUSS wurde so populär, dass der Schlager schon im Monat der Filmpremiere in einem Zeitungsartikel als Sinnbild für den neuen Frauentypus der Gegenwart beschrieben wird: „Und schon heute singen alle Mädchen und Frauen ihr [Marlene Dietrich] nach: ‚Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt, – denn das ist meine Welt, – und sonst gar nichts …‘ Und sie singen es so hart, grausam-lüstern und dämonisch wie Marlene, wenn sie den armen Emil Jannings zur Strecke gebracht hat“ (Anonym 1930b). Aber nicht nur im Film, sondern auch in den Kritiken bringt Marlene Dietrich den berühmten Emil Jannings ‚zur Strecke‘. Sie gilt in allen Besprechungen und Kritiken als die große schauspielerische Überraschung, die sich kalt, verführerisch, dämonisch und charaktervoll gegen den großen Jannings auf der Leinwand durchsetze. Bereits im Sommer des Jahres 1930 wurde das Lied zu einem Standard in Revues und Variétés, der von Tanzorchestern aufgenommen und in Kabaretts parodiert wurde und sogar häufig als „Hintergrundmusik“ in Kurzgeschichten und Fortsetzungsromanen der Feuilletons auftauchte.

Von hier aus setzte eine beispielslose Rezeptionsgeschichte ein, die bis in die Gegenwart anhält. Vor allem die englischsprachige Version „Falling in Love Again“ wurde von einer Vielzahl berühmter K[illegible]tler:innen und Bands gecovert oder liebevoll zitiert, darunter Billy Holiday (1940), The Beatles (1962) [illegible]ina Simone (1966). Auf Englisch und auf Deutsch blieb der Schlager aber weiterhin untrennbar mit

Marlene Dietrich verbunden. „Falling in Love Again“ war sowohl die Auftrittsmusik wie auch der fulminante Abschluss eines jeden Konzertes von ihr.

JANIK HOLLAENDER

Credits

Text: Friedrich Hollaender
Musik: Friedrich Hollaender
Gesang: Marlene Dietrich
Begleitung: Friedrich Hollaender und seine Jazz Symphoniker (im Film *Der Blaue Engel*)

Recordings

- Marlene Dietrich. „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt / Nimm dich in Acht vor blonden Frauen“, 1930, Electrola, 60-816, E.G. 1770, UK (Shellac).

References

- Anonym (a): Das erste deutsche Tonfilmdrama. In: Schwäbische Tagwacht, 05.04.1930, 10, https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/5B6LPZWAYPK6IGEORMLBYH5O3OLY3NEU?issuepage=10 [14.04.2025].
- Anonym (b): Die große Mode: der Vamp. In: Ohligser Anzeiger 24.04.1930, o.S., https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/9361041 [14.04.2025].
- Baxter, John: Berlin Year Zero: The Making of „The Blue Angel“. In: Framework: The Journal of Cinema and Media 51/1 (2010), 164–189.
- Hollaender, Friedrich: *Von Kopf bis Fuß. Revue meines Lebens*. Berlin: Aufbau 2001.
- Hollaender, Friedrich: Die Musik im Tonfilm. In: Westfälische Zeitung: Bielefelder Tageblatt, 14.05.1930, o.S., https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper/item/ZGFRI2MWLOCCZ3ADAQVEDY6DHUJ3BBEK?issuepage=2 [14.04.2025].
- Kornberger, Monika: *„Einmal sang die Liebe uns ein Lied“. Deutscher Schlager der Zwischenkriegszeit in Wien und seine Protagonisten. Ein Handbuch.* Wien: Hollitzer 2021.
- Rügner, Ulrich: Filmmusik in Deutschland 1924–1934. Hildesheim: Georg Olms 1988.

About the Author

Janik Hollaender is a research assistant at the Department of Musicology, University of Freiburg.

All contributions by Jannik Hollaender

Citation

Janik Hollaender: „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt (Friedrich Hollaender)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/ich-bin-von-kopf-bis-fuss-auf-liebe-eingestellt, 06/2025.

Print

Jan Delay **2001**

Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt

ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT war die erste Single-Auskopplung des Albums *Searching for the Jan Soul Rebels* von Jan Delay, der damit eines der ersten Reggae-Alben mit deutschen Songtexten veröffentlichte.

I. Entstehungsgeschichte

Zum Ende der 1990er-Jahre feierte Jan Phillip Eißfeldt als Mitglied der Hip Hop-Gruppe Absolute Beginner infolge der Veröffentlichung des Albums *Bambule* Erfolge, die für deutschsprachige Interpreten des Genres in diesem Ausmaß bis dato ungewöhnlich waren. Eißfeldt war zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Jahre in der deutschen Hip Hop-Szene aktiv, veröffentlichte 2001 unter dem Künstlernamen Jan Delay indes eines der ersten deutschsprachigen Reggae-Alben: *Searching for the Jan Soul Rebels*. Auf diesem ist auch der Song ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT enthalten, der überdies als erste Single-Auskopplung inklusive Videoclip veröffentlicht wurde. Für Aufsehen sorgte der Song, da Jan Delay hierbei gegen die vermeintlich ‘falschen’ Rezipienten seiner Musik ansingt. Dies ist als Reaktion auf den plötzlich eintretenden enormen Erfolg und die große Reichweite der Absoluten Beginner zu interpretieren; nicht zuletzt deshalb, da auch der zweite MC der Formation, Denyo, im selben Jahr den Track “Single Sells” veröffentlichte, dessen Text sich kritisch mit Vorwürfen des kommerziellen Ausverkaufs auseinandersetzt. Somit veröffentlichten beide Musiker eigenständig Songs, die den Erfolg aus einer distanzierten, ablehnenden Perspektive betrachten. Darüber hinaus leistete Jan Delay mit dem Song und dem Album einen Beitrag zur Etablierung des Reggae im deutschsprachigen Raum.

II. Kontext

Um die Jahrtausendwende erfuhr Reggae in Deutschland neue Impulse, im Rahmen derer deutsche Künstler diese Musik nicht nur zunehmend adaptierten, sondern sie bisweilen auch in ihrer Muttersprache präsentierten. Nachdem bis zur Mitte der 1990er-Jahre lediglich Hans Söllner und Ragga Fränkie für Reggae mit deutschen bzw. bayrischen Texten bekannt waren, tat sich die Hip Hop-Formation Freundeskreis 1998 mit einer Reggae-Version von “Halt dich an deiner Liebe fest” (Ton Steine Scherben) hervor, Jan Delay folgte ein Jahr später mit einer Adaption des Nena-Songs “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann”. Im selben Jahr wie *Searching for the Jan Soul Rebels* erschien das Album *New Dubby Conquerors* der Reggae- und Dancehall-Band Seeed, die ihre Songs überwiegend auf Deutsch singt (vgl. /Phillips 2007: 170). Zudem veröffentlichte der mittlerweile international erfolgreiche Sänger Gentleman 1999 sein erstes Album *Trodin’ On*, mit Patrice trat ein weiterer deutscher Reggae-Sänger ins

Licht der Öffentlichkeit, insbesondere durch eine gemeinsame Tournee mit Lauryn Hill. Beide Künstler sangen keine Texte in deutscher Sprache und suchten in höherem Maße die stilistische Nähe zu den jamaikanischen Vorbildern, leisteten aber zweifelsohne einen maßgeblichen Beitrag zur Popularisierung des deutschen Reggae bzw. Reggae aus Deutschland. Jan Delays *Searching for the Jan Soul Rebels* lässt sich hingegen nicht als Versuch auffassen, dem jamaikanischen – und damit 'authentischen' – Reggae möglichst detailgetreu nachzueifern. Das Album lässt sich vielmehr als gelungene Aneignung des Reggae-Idioms begreifen, als Veröffentlichung, die sich mit deutschen, teils politischen Texten explizit an ein deutsches Publikum richtete (vgl. Köhlings/Lilly 2012: 85 f.). Folglich wird *Searching for the Jan Soul Rebels* als "Blaupause für Reggae auf Deutsch" (Karnik/Philipps 2007: 172) und sogar als "epochale[s]" Album bezeichnet (ebd.: 170). Jan Delay befand sich aufgrund seiner Popularität in einer komfortablen Ausgangsposition, um auch mit Reggae Erfolge feiern zu können. Zudem beinhaltet das Album zahlreiche sozialkritische Textelemente und fügte sich ein in eine Reihe von Veröffentlichungen deutscher Hip Hop-Künstler des Jahres 2001, die politische und gesellschaftskritische Themen behandelten – bspw. der Track "Weck mich auf" von Samy Deluxe oder der antifaschistische Song "Adriano (Letzte Warnung)" des afrodeutschen Künstler-Kollektivs Brothers Keepers (Karnik 2003: 104). Sozialkritische Elemente prägen das Gesamtkonzept des Albums auch in optischer Hinsicht: Auf dem Cover ist ein Foto eines gegen Demonstranten gerichteten Polizeieinsatzes aus den 1960er-Jahren zu sehen, im Booklet sind die an der Produktion Beteiligten mit Sturmmasken und im Stil von Antifa-Aktivisten abgebildet (ebd.: 107). Systemkritische Text- und Bildinhalte sind zentrale künstlerische Ausdrucksmittel des jamaikanischen Roots Reggae, den Jan Delay hierbei musikalisch aufgreift. Die konkreten Inhalte adaptiert der deutsche Künstler jedoch nicht: Bei Jan Delay geht es etwa um kritische Stellungnahmen zu Themen, deren Ursprünge in der hiesigen Popkultur liegen. Ein Beispiel hierfür ist ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT, in dem der Künstler sich über die Textebene von Zuhörern distanziert, die seine überaus erfolgreiche Musik in scheinbar unpassende Kontexte stellen und sie 'falsch' rezipieren.

III. Analyse

ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT wurde in typischer Roots bzw. Modern Roots Reggae-Besetzung aufgenommen. Zu hören sind Schlagzeug, Bass, E-Gitarre, Orgel, Bläsersatz und ein Synthesizer, hinzu treten Jan Delays Lead-Gesang und eine Background-Stimme, die von Brooke Russell beigesteuert wurde. Bei einem Tempo von 70 bpm sind auch die Rhythmen charakteristisch für diesen Stilbereich und geprägt vom One-Drop-Pattern des Schlagzeugs. Bass Drum und Snare Drum erklingen stets auf den Zählzeiten 2 und 4, die Hi-Hat tritt mit Kombinationen aus Achtel- und Sechzehntelakzenten hinzu, zudem sorgen vereinzelte Snare Drum-Schläge und Rimshots für Abwechslung. Die Orgel spielt Reggae-typische Achtel-Offbeat-Akkorde, während die Gitarre nur vereinzelte Akzente beisteuert. Der Bläsersatz ergänzt vor allem im Refrain den Gesang als zusätzliche melodische Komponente. Grundlegend besteht der Song aus einer Strophe, in der die Akkorde Am und Hm im steten ganztaktigen Wechsel konstitutiv sind, und einem Refrain, dem die Harmonien Em und Hm zugrunde liegen. Die Abschnitte erfolgen leicht variierend im konstanten Wechsel, dienen ebenso als Grundlage für ein Intro sowie für ein Trompetensolo und weisen eine Länge von vier bis zwölf Takten auf. Jan Delays Gesang ist [illegible]nisch sowie metrisch von großer Flexibilität gekennzeichnet und bildet einen Kontrast zum

ebenmäßigen rhythmischen und harmonischen Fundament. Charakteristisch ist die stark nasale Stimmgebung, die hierbei im Reggae-Kontext durch seine flexible rhythmische Darbietung und die unkonventionelle Aussprache oder Betonung vieler Wörter und Silben deutlicher hervorsticht als im stark auf rhythmischen Flow ausgerichteten Rap. Jan Delay tut sich allerdings auch im Hip Hop-Kontext durch eine eher sangliche Darbietung seines Sprechgesangs hervor.

Der Songtext von ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT beschreibt Musikfans, von denen sich Jan Delay distanziert. Er wirft dem angesprochenen Teil des Publikums vor, seine Kunst sowie die anderer Künstler verschiedener Genres nicht adäquat zu verstehen oder zu rezipieren und fordert, sich unter diesen Umständen nicht mit seinen Veröffentlichungen zu beschäftigen, d. h. seine Lieder nicht zu singen. Zu Beginn des Textes kategorisiert der Sänger diese Fans wie folgt: “Die mit dem Sonnenbank-Funk und dem Talkshow-Soul. Die mit dem Kaufhaus-Punk und hannoveranischem Rock&Roll”. Genannt werden Genres – mit Ausnahme von Punk alle afroamerikanischer Provenienz –, die allesamt der Artikulation subkultureller Rebellion dienten oder noch immer dienen. Die künstliche Hautbräunung erzeugende Sonnenbank, die vielerorts kritisierte Talkshow im Nachmittagsfernsehprogramm, das kapitalistische Kaufhaus und die als öde sowie trist geltende Stadt Hannover stehen jedoch im Gegensatz zu diesen Bedeutungen – Fans, die die Musik in solcher Weise missverstehen, sind im Sinne des Songtextes die abzulehnenden Rezipienten (vgl. Hörner 2012: 3). Interessanterweise fällt Jan Delay, der zu diesem Zeitpunkt beinahe ausschließlich als Hip Hop-Künstler in Erscheinung getreten war, dieses Urteil im Kontext eines Reggae-Songs, was konservativen Anhängern dieser Musik genügend Angriffsfläche für ähnliche Vorwürfe bieten konnte. Im Refrain erfolgt die eindeutige Ablehnung jener Fans, welche seine Musik und die genannten ‘authentischen’ Stilrichtungen nicht verständen. In der zweiten Strophe bedient sich Jan Delay zur Verdeutlichung seiner eigenen Position bekannter Symbole des Kapitalismus bzw. der entsprechenden Kritik an ebendiesen. Zum einen geschieht dies durch eine Distanzierung vom Axel Springer Verlag, zum anderen durch den Satz “Denn vor allem können die Babylonier nicht klatschen und tanzen”. In der Reggae-Kultur und in der mit dieser eng verknüpften Rastafari-Religion dient “Babylon” (im Anschluss an die biblische Symbolik) als Sinnbild des westlichen Kapitalismus. Die abzulehnenden Rezipienten, die Babylonier, werden wiederum als unfähig dargestellt, die Musik angemessen zu verstehen. Eine solche Anspielung verstehen in der Regel diejenigen Fans, die mit der Reggae-Kultur vertraut sind und dementsprechend über spezifisches subkulturelles Wissen verfügen. Die Demonstration szenebezogener Kenntnisse findet ihren Fortgang im zweiten Refrain mit der Zeile “Immer wenn von euren Lippen mein Lied erklingt, ist es wie für ein Writer, wenn sie seinen Wholecar buffen”. Im Hip Hop-Kontext bezeichnet “Writer” einen Graffiti-Künstler, “Wholecar” einen vollständig besprühten Bahnwaggon und “buffen” die anschließende Säuberung desselben. Auch hierbei ist ein bestimmtes Maß an Szene-Kenntnissen Voraussetzung für das Textverständnis, womit Jan Delay die Trennung zwischen gewollten und ungewollten Fans bekräftigt (vgl. ebd.: 4). Im dritten Refrain findet sich schließlich eine klare Artikulation dieser distanzierten Haltung: “Leute, die mich mit irgendner Scheiße volllabern, ohne den Inhalt der Texte zu raffen”. Den kompletten Songtext durchzieht die Konstruktion einer Dichotomie zwischen denjenigen Fans, die die Kunst Jan Delays nicht angemessen rezipieren, und auf der anderen Seite den erwünschten, mit subkulturellem Wissen ausgestatteten Anhängern – es geht um möglichst ‘authentische’ Kunst und um Rezipienten, die diese als solche erkennen und im Stande

ie angemessen zu würdigen.

Der Videoclip zeigt Jan Delay inmitten einer Szenerie, die offenbar die Mentalität des ‘falschen’ Publikums reflektieren soll: dem Kölner Karneval. Jan Delay mischt sich – verkleidet als Terrorist mit Maschinengewehr – unter das kostümierte Volk und ist auf Karnevalswägen, auf den Straßen Kölns und in einer Kneipe zu sehen. Die Karnevalisten, der von diesen reichlich konsumierte Alkohol, Marschkapellen und Mettbrötchen sind Motive des Videoclips, die vermeintlich deutsche Klischees darstellen sollen und an die Kritik am “Sonnenbank-Funk” etc. anschließen. Auch die Covergestaltung der Single greift derlei deutsche Klischees auf: Der Schriftzug des Künstlernamens ist darauf aus unterschiedlichen Würsten geformt, der Songtitel in Farben geschrieben, die Senf und Ketchup darstellen sollen. Das Cover ist daher ein gutes Beispiel dafür, wie Bilder als Schriftzeichen verwendet werden können, um durch diese spezifische Zusammenführung Bedeutung zu generieren – in diesem Falle eingebettet in die Thematik des Songs (vgl. Stöckl 2008: 27). Zusätzlich zum Karneval-Szenario werden einzelne Aussagen des Songtextes durch den Videoclip unterstützt. Beispielsweise sind parallel zur Zeile “Ich möchte mich nicht in Köpfen befinden zusammen mit Gedanken, die unter Einfluss vom Axel Springer Verlag entstanden” der Kopf Angela Merkels auf einem Karnevalswagen sowie ein Klischee-Vorstellungen entsprechend kostümierter Hippie zu sehen (vgl. Hörner 2012: 4). Solche Verweise auf die gesellschaftskritische Aussage des Songs werden flankiert durch weitere Text-Bild-Bezüge, beispielsweise das Einblenden einer Straßenbahn der Linie 9 nach Köln-Sülz zur Zeile “Leute, die mich wegen irgendner Scheiße volllabern” – “volllabern” ließe sich an dieser Stelle auch durch ugs. “vollsülzen” ersetzen, ferner stammt TV-Moderator Stefan Raab, der in den 1990er-Jahren an Hip Hop angelehnte Songs veröffentlichte, bekanntermaßen aus diesem Stadtteil. Schließlich findet sich gegen Ende des Clips eine Selbstreferenz, ein in Hip Hop-Kreisen nicht unübliches Gestaltungselement, gerade hinsichtlich der Songtexte. Zu sehen ist ein Telefonat zwischen Jan Delay und einem im Booklet des Albums als “Schlaumeier-Mongo” bezeichnetem, mit Clownsnase, Plastikkrone und Bademantel kostümiertem und auf einer Toilette sitzendem Anrufer, der den Vorwurf äußert: “Ohne deine Fans, da wärst du gar nichts!”. Die Originalversion dieser Szene findet sich im Videoclip des Absolute Beginner-Songs “Füchse”.

IV. Rezeption

Mit der beschriebenen Aussage des Songs ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT schuf Jan Delay sich selbst eine problematische Ausgangsposition hinsichtlich des Bewertungskriteriums der Authentizität, das im Kontext verschiedener Stilbereiche der populären Musik noch immer wichtig ist. Immerhin agierte er nun plötzlich als Reggae-Musiker, war zuvor aber lediglich mit einer Cover-Version eines bekannten Popsongs im Reggae-Gewand in Erscheinung getreten, und kritisierte in der ersten Single-Auskopplung zudem diejenigen Konsumenten, die zur adäquaten Rezeption bestimmter Stilbereiche unfähig seien. Erwartungsgemäß wurden vonseiten der Reggae-Fangemeinde Vorwürfe laut, Jan Delay wolle ‘ihren’ Reggae im Gegensatz zu Künstlern wie bspw. Gentleman nur veräppeln (vgl. Karnik 2006: 335). Auch jenseits der Reggae-Community bot der Song Anlass zu Diskussionen in unterschiedlichen Medien. Bisweilen wurde dem Künstler vorgeworfen, in zu einfacher Weise eine Dichotomie zwischen ‘guten’ und ‘bösen’ Fans, zwischen ‘authentischer’ und ‘kommerzieller’ Kunst zu konstruieren, zumal sich bereits die Single selbst und auch das Album *Searching for the Jan Soul Rebels* [illegible] Verkaufscharts platzieren konnten und Jan Delay inzwischen zu den erfolgreichsten Protagonisten

des deutschen Musikmarkts zählte. Für Hörer populärer Musik, gerade im Kontext eng markierter Stilbereiche und Subkulturen, kann es noch immer relevant sein zu erörtern, wer und wessen Kunst unter welchen Umständen als authentisch gelten darf. Jan Delay wurde infolge von ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT mit dem Vorwurf konfrontiert, trotz der im Text artikulierten Ablehnung des Kommerziellen selbst hohe Verkaufszahlen zu verzeichnen und seine eigene Glaubwürdigkeit damit zu schmälern (vg. Hörner 2012: 5–8). Ein Blick in die erwähnte Fachliteratur zeigt aber auch, dass Jan Delays Reggae-Veröffentlichungen nicht nur zu einer kritischen Rezeption führten. Vielmehr veranschaulichen Songs wie ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT Möglichkeiten zur Aneignung des Reggae jenseits der in Deutschland lange verbreiteten und beispielsweise durch "Sunshine Reggae" der dänischen Gruppe Laid Back hervorgerufenen Klischeebilder. Der Song reflektiert exemplarisch, wie populäre Musik in neue Kontexte transferiert und als Bedeutungsträger variabel bleiben kann. Auch in der Hip Hop-Szene wurde der Song bisweilen wohlwollend rezipiert. Angeregt durch einen Wettbewerb des Magazins *Splash! MAG*, in dessen Rahmen Rapper Songs ihrer Wahl reinterpretieren sollen, veröffentlichte Veedel Kaztro eine neue Version von ICH MÖCHTE NICHT, DASS IHR MEINE LIEDER SINGT inklusive Videoclip, der sich sehr stark an der Vorlage Jan Delays orientiert.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Vocals: Jan Delay, Brooke Russell
Guitar: Marc Wilkes
Bass: Ali Busse
Organ: Oliver Kusterer
Trumpet: Johannes Brachtendorf
Trombone: Chris Fidler
Saxophone: Lieven Brunckhorst
Drums: Hartmut Karez
Music/ Writer/ Songwriting: Ali Busse, Jan Eißfeldt, Hartmut Karez, Oliver Kusterer, Marc Wilkes
Producer: Jan Eißfeldt, Matthias Arfmann
Label: Buback
Recorded: 2001
Published: 2001
Length: 4:40

Recordings

- Jan Delay. "Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt", *Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt*, 2001, Buback, BTT 050-2, Ger (CD/Single).
- Jan Delay. "Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt", *Searching for the Jan Soul Rebels*, 2001,

Buback, BTT 48-2, Ger (CD/Album).

- Jan Delay. “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann”, *Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann*, 1999, EMI Electrola, 7243 887923 2 5, Ger (CD/Single).

- Absolute Beginner. “Füchse”, *Füchse*, 1999, Motor Music, 561 373-2, Ger (CD/Single).
- Brothers Keepers. “Adriano (Letzte Warnung)”, *Adriano* (Letzte Warnung), 2001, Downbeat, 8573 88554-5, Ger (CD/Single).
- Denyo 77. “Single Sells”, *Single Sells*, 2001, Motor Music, 561 813-2, Ger (CD/Single).
- Freundeskreis. “Halt dich an meiner Liebe fest”, *Halt dich an meiner Liebe fest*, 1998, Four Music, FOR 666449 2, Ger (CD/Single).
- Laid Back. “Sunshine Reggae”, *Sunshine Reggae*, 1983, Metronome, 813 872-1, Ger (12”/Single).
- Nena. “Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann”, *Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann*, 1984, CBS, CBS A 4710, Ger (7”/Single).
- Samy Deluxe. “Weck mich auf”, *Weck mich auf EP*, 2001, EMI Electrola, 7243 879899 2 4, Ger (CD/EP).
- Ton Steine Scherben. “Halt dich an deiner Liebe fest”, *Wenn die Nacht am tiefsten…*, 1975, David Volksmund Produktion, TSS3 L49, Ger (2xLP/Album).

References

- Hörner, Fernand: Kaufhaus-Punk auf youtube. Mediale Kontrolle zwischen Musiker und Fans am Beispiel von Jan Delay. In: *Mediale Kontrolle unter Beobachtung* (April 2012). Ed. by Stephan Packard. URL: http://www.medialekontrolle.de/wp-content/uploads/2012/04/Hoerner-Fernand-2012-4.pdf [07.10.2015].
- Karnik, Olaf: Polit-Pop und Sound-Politik in der Popgesellschaft. In: *Popvisionen*. *Links in die Zukunft.* Ed. by Klaus Neumann-Braun, Manfred Mai und Axel Schmidt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 103-120.
- Karnik, Olaf: Reggae. In: *Contemporary Youth Culture. An International Encyclopedia. Volume 2*. Ed. by Priya Parmar, Birgit Richard und Shirley Steinberg. Westport: Greenwood 2006, 329-337.
- Karnik, Olaf/Philipps, Helmut: *Reggae in Deutschland*. Köln: KiWi 2007.
- Köhlings, Ellen/Lilly, Pete: The Evolution of Reggae in Europe with a Focus on Germany. In: *Global Reggae*. Ed. by Carolyn Cooper. Kingston: Canoe 2012, 69-93.
- Stöckl, Hartmut: Werbetypografie. Formen und Funktion. In: *Werbung – grenzenlos. Multimodale Werbetexte im interkulturellen Vergleich* (= Sprache im Kontext 31). Ed. by Sylvia Bendel und Gudrun Held. Frankfurt/Wien: Lang 2008, 13-36.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and ·ming Arts Graz.

, ntributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt (Jan Delay)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ichmoechtenichtdelay, 04/2016 [revised 10/2016].

Print

Tocotronic **1995**

Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein

Tocotronic wurde 1993 von Dirk von Lowtzow, Jan Müller und Arne Zank gegründet. Die Band gilt als einer der wichtigsten Vertreter der so genannten Hamburger Schule. Die Hamburger Schule beschäftigt sich in deutschsprachigen Rocksongs unter anderem mit Gesellschafts- und Konsumkritik und hat einen linksintellektuellen Anspruch. Mit dem Song ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN gelang es Tocotronic, sich im Musikbusiness zu etablieren.

I. Entstehungsgeschichte

ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN stellt einen der wichtigsten Songs der Hamburger Schule dar und wurde zur “inoffizielle[n] Hymne einer Jugend, die sich im Raum zwischen allen Chancen verloren vorkam” (Fischer 2007: 31). Zunächst entstand der Song in Eigenproduktion und erschien auf der B-Seite ihrer Promotion-LP. Auf diese LP wurde das Hamburger Label *L’Age D’Or* aufmerksam und übernahm nun Promotion und Vertrieb. Das erste Album *Digital ist besser* inklusive der Single ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN erschien im Jahr 1995.

Inspiriert von dem Song “My Generation” von The Who aus dem Jahr 1965 (vgl. Schlösser 2007: 507), macht ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN aufmerksam auf die Jugend der 1990er Jahre, die auf der Suche nach ihrem Platz in der Gesellschaft ist (vgl. Fischer 2007: 34). Die Karriere von Tocotronic kann als eine “Post-Wende-Karriere” (Müller/Nuscheler 2008: 185-187) bezeichnet werden, denn erst nach der Wiedervereinigung Deutschlands war diese überhaupt möglich.

II. Kontext

Zur Entstehung der Hamburger Schule gibt es verschiedene Versionen. Legendenbildung und der Mythos um die Entstehung geben Raum für Spekulationen und machen dieses Phänomen umso spannender.

Der *TAZ*-Redakteur Thomas Groß schrieb in einem Artikel über die Veröffentlichung der Alben *Reformhölle* der Band Cpt. Kirk &. sowie *Ich Maschine* von Blumfeld von der ‘Hamburger Schule’ (vgl. Schlösser 2007: 503; Fischer 2007: 11). Eine andere Version für die Entstehung des Terminus bezieht sich auf die Gründung des Labels L’Age D’Or, welches namhafte Künstler dieses Genres veröffentlicht (vgl. Schlösser 2007: 504). Das Hamburger Label konzentrierte sich allerdings erst seit 1991 verstärkt auf deutschsprachige Künstler (vgl. Fischer 2007: 20-21). Eine dritte Version der Entstehungsgeschichte basiert auf der Erwähnung in einem Bielefelder Fanzine mit dem Namen *What’s that noise* (vgl. Schlösser 2007: 504; Fischer 2007: 12). Die letzte Erklärung bezieht sich auf das

erstmalige Erscheinen des Begriffes in dem Berliner Stadtmagazin *TIP* (vgl. Fischer 2007: 12).

Bereits Mitte der 1980er Jahre gibt es eine junge Musikszene, die als Vorläufer der Hamburger Schule gilt und mit dem Label Fast Weltweit greifbar wird. Bad Salzuflen (Ostwestfalen), als Sitz des Independent-Labels, wird zum Schauplatz der jungen Musikszene (vgl. Fischer 2007: 15). Bei den Vertretern dieser Szene wird vor allem deutlich, dass sie dazu tendieren, “das eigene Handeln zu reflektieren und sich in einem kulturellen Kontext zu positionieren” (Huber 2008: 136). Wechselwirkungen zwischen den Szenen in Ostwestfalen und Hamburg und gegenseitige Einflüsse gab es bereits 1984 (vgl. Fischer 2007: 15). Zunächst handelt es sich also um eine lose Musikbewegung ab Ende der 1980er Jahre, die auf verschiedene Ursprünge zurückblickt und kein einheitliches Konzept verfolgt (vgl. ebd.: 14 f.). Bedingungen für die Entstehung der Hamburger Schule sind unter anderem auch das politische Zeitgeschehen sowie die ästhetischen und ökonomischen Herausforderungen der Zeit. So befand sich Mitte der 1980er Jahre die deutsche Popindustrie an einem Tiefpunkt (vgl. ebd.). Der Standort Hamburg zeichnete sich vor allem durch die gegebene Infrastruktur wie Zeitschriften und Konzertorte, aber auch durch interessierte Menschen sowie einen hohen Grad an Vernetzung zwischen Musikern und Journalisten aus (vgl. ebd.: 17).

Deutsche Texte sind Mitte der 1980er Jahre im Musikbusiness nicht üblich, außer in der Musik der Neuen Deutschen Welle (vgl. Schumacher 2008) und der Schlagermusik. In der Hamburger Schule werden nun deutschsprachige Songtexte zum Markenzeichen. Als musikalische Einflüsse sind für die frühe Phase der Parolen-Punk aus England sowie die Neue Deutsche Welle zu nennen. Ab Anfang der 1990er Jahre gewinnt vor allem auch die Grunge-Bewegung als Einflussfaktor an Bedeutung.

Die Musik der Hamburger Schule wird oft mit einem hohen intellektuellen Anspruch sowie der Auseinandersetzung mit postmodernen Theorien und ihrer kritischen Haltung gegenüber der Gesellschaft verbunden. Die Benennung Hamburger Schule soll eine Anlehnung an die Frankfurter Schule sein: “Als politisch anspruchsvolle Strömung findet die Hamburger Schule besonders hierin [Frankfurter Schule] Anknüpfungspunkte […]. Auch die dialektische Methode der Frankfurter Schule fand Anklang in Hamburg und äußerte sich in der Diskurshaftigkeit der dortigen intellektuellen Musikszene.” (Fischer 2007: 13). Eine weitere Bezeichnung für dieses Musikgenre ist Diskursrock oder Diskurspop, aufgrund besagter Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen sowie politischen Themen. Sascha Seiler teilt deutschsprachige Musik in den 1990er Jahren in sieben Kategorien der Songlyrik ein und ordnet Tocotronic der Diskurslyrik zu (vgl. Seiler 2011: 95).

Kritik am Begriff Hamburger Schule kommt vor allem aus der Szene selbst, er wird abgelehnt und als problematisch empfunden. “Die Beschränkung einer Musikidee auf eine Stadt passe nicht zur antinationalistischen Idee ihrer Inhalte, Lokalpatriotismus nicht zum gegenspießbürgerlichen Habitus der Protagonisten.” (Fischer 2007: 12). Im Laufe ihres Wirkens wird die Bewegung zur bedeutendsten Independent-Jugendkultur in Deutschland in den 1990er Jahren (vgl. ebd.: 14).

III Analyse

. .MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN dauert 5:14 Minuten, das Tempo beträgt 86,7

bpm. Der Song ist im 4/4 Takt und überwiegend in Dur gehalten; interessant ist vor allem die Wandlung in der Bridge. Einteilen lässt sich der Song in drei Strophen, nach jeder Strophe folgt ein Refrain, nach dem zweiten Refrain die Bridge. Eingebettet wird ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN außerdem in ein kurzes Intro sowie ein ausgedehntes Outro.

Das Intro beginnt mit einer akustischen Rückkopplung; dies soll gewissermaßen die Attitüde der Band unterstützen und wirkt als Statement. Dieser vermeintliche technische Fehler wird bewusst eingesetzt, um eine Atmosphäre der Rauheit und Unverfälschtheit zu vermitteln.

Nach vier Sekunden setzen nacheinander die Instrumente ein, beginnend mit Gitarre, gefolgt von Schlagzeug und Bassgitarre. Das einsetzende Riff mit den Akkorden e G e G wiederholt sich fast im kompletten Song, mit leichten Abänderungen und mit Ausnahme der Bridge. Der Rhythmus ist treibend, die Gitarren sind übersteuert und sehr laut eingespielt, was Assoziationen mit dem Sound des Garagen-Rock oder mit der Probenraumsituation erlaubt. Durch dieses laute Einspielen klingen die Gitarren blechern. Akustische Rückkopplung und zu lautes Einspielen der Instrumente werden oft als Anfängerfehler interpretiert, in diesem Song ist dies jedoch gewollt und bewusst so eingespielt und auch in der Albumversion nicht verändert.

Nach viermaligem Wiederholen des Riffs setzt der Gesang bei 0.17 Minuten ein und beendet das Intro. Interessant ist hier, dass der Gesang nicht lauter als die instrumentale Begleitung eingespielt wird, wodurch einzelne Textpassagen kaum wahrgenommen oder nur teilweise verstanden werden. Deutlich wird im Text der Wunsch nach Zugehörigkeit des lyrischen Ichs, jedoch handelt dieses nicht, es hat eine passive Haltung. Diese Sehnsucht nach Halt in der Gesellschaft und auch der Wunsch, einer Gruppe sein Vertrauen zu schenken, drücken gleichsam die Verletzlichkeit des Ich-Erzählers aus.

Durch einen Perspektivenwechsel hebt sich der Refrain von den Strophen ab. Das lyrische Ich wechselt hier in die Wir-Perspektive, was eine gewisse Art von Kollektivität suggeriert.

Ein kurzes Zwischenspiel, viermaliges Wiederholen des Riffs, leitet die zweite Strophe ein. Der Erzähler spricht jetzt nicht mehr von “Wir”, sondern unterscheidet zwischen “Ich” und “Ihr” beziehungsweise “Euch”. “Ich werde mit euch durch Straßen rennen” könnte hier eine Anspielung auf Protestbewegungen in Deutschland sein (vgl. Rehfeldt 2014). Auffallend ist jedoch, dass es Mitte der 1990er Jahre keine nennenswerten derartigen Bewegungen gab.

In der Bridge, beginnend bei 1.48 Minuten, verändert sich die Stimmung des Songs, hier wechselt die Dur- in eine Moll-Tonlage. Dies hat zur Folge, dass der Rhythmus nicht mehr fordernd wirkt, er verlangsamt sich. Insgesamt kann die Stimmung in der Bridge als nachdenklich, vielleicht sogar melancholisch eingestuft werden. Der vorherrschende Rhythmus mit seiner repetitiven Tonfolge bricht ab, und der Fokus liegt zunächst nun auf dem Gitarrenrhythmus. Das später einsetzende Schlagzeug bringt mehr Dramatik in die Bridge. Als Letztes setzt der Gesang ein. Die Einstellung des lyrischen Ichs verändert sich, es *ist* jetzt Teil einer Jugendbewegung. Der einstige Wunsch, Teil einer Jugendbewegung zu sein, relativiert sich nun (vgl. Fischer 2007: 31 f.), und die zuvor gehegte Sehnsucht wandelt sich in einen Zwang. Dies unterstreicht die Wortwahl “Jetzt müssen wir”. Außerdem wechselt der Erzähler nun [illegible]lich in Umgangssprache. Seine Unlust in den Probenraum zu gehen, unterstreicht er mit der Aussage “Oh Mann, ich hab überhaupt kein Bock”, was als Verweis auf die Null-Bock-Generation

gedeutet werden kann, als “Verweigerung gegenüber den stereotypen Verhaltensweisen” (Rehfeldt 2014). Diese Rebellion gipfelt dann in den sehr leise eingesungenen Passagen “Und deshalb sage ich zu dir: Darauf scheißen wir”. Diese sind kaum hörbar und es wirkt, als drehe sich der Sänger um und würde dies zu seinen Bandkollegen sagen, sich also auf eine persönlichere Ebene zurückziehen. Die Bridge beinhaltet damit einen textlichen Bruch. Hier wird auch deutlich, dass es sich um Kritik an Jugendbewegungen allgemein handelt.

ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN steckt voller Selbstironie und beinhaltet Aspekte einer Persiflage. Der Ich-Erzähler ist passiv und spiegelt so deutlich die Trägheit in der musikalischen Praxis und das vermeintliche Fehlen von Jugendbewegungen der 1990er Jahre wieder; er möchte nichts verändern, sondern nur anklagen und zynisch kommentieren.

Die Rückkehr zum Grundthema und der Wechsel zurück in die Dur-Tonlage beendet die Bridge bei 3.24 Minuten und leitet die dritte Strophe ein. Die rhythmische Kraft ergibt sich hier aus dem treibenden Spiel der stark übersteuerten Gitarren. Dieses Rauschen und Verzerren des Gitarrensounds wirkt insgesamt dreckig. Textlich ist diese Strophe identisch mit der Ersten, jedoch schwingt nun eine andere Stimmung mit. Die anfänglich gedeutete Sehnsucht hat sich in Ironie und Selbstironie verwandelt. Der darauffolgende Refrain ist leicht variiert, denn die Stimmlage des Sängers verändert sich und wirkt wütend oder klagend.

Codes und Symbole sowie gemeinsame Vorlieben und bekannte Handbewegungen verweisen auf unterschiedliche (Musik-)Szenen. “Die angeregten Aktualisierungsmöglichkeiten von Handbewegung und Bewegung sind zum Veröffentlichungszeitpunkt 1995 und vor dem Hintergrund der historischen Herkunft der beiden vereinigten deutschen Staaten ambivalent und changieren unentscheidbar zwischen den Extremen ‘Immer bereit’ und Faschistengruß. Diese politische Lesart ist allerdings nicht zwingend vorgegeben, schließlich verfügen auch Subkulturen […] über spezifische, gestische Kommunikationscodes, wodurch sich eine Vielzahl von Aktualisierungsmöglichkeiten ergibt.” (Schlösser 2007: 508). Jedoch ironisiert der Ich-Erzähler dies, er verspottet die Gesten und Symbole (“Und jede unserer Handbewegungen hat einen besonderen Sinn / Weil wir eine Bewegung sind”), die nach seiner Auffassung inhaltsleer sind.

Das Outro schließt sich an den letzten Refrain an, es unterscheidet sich durch eine Variation des Grundthemas mit Verwendung eines Effektgerätes. Textlich wiederholt sich die Zeile “Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein” fünfmal komplett und zweimal gekürzt. Die erste gekürzte Zeile “Ich möchte Teil” wirkt durch das langgezogene Wort “Teil” verzweifelt. Es scheint, als würde sich der Ich-Erzähler hier seinen Frust von der Seele schreien. Auch der repetitive Charakter des Textes ist ein interessantes Stilmittel: Es wirkt, als wolle sich der Erzähler den Wunsch, Teil einer Jugendbewegung zu sein, selbst einreden.

Allgemein lässt sich festhalten, dass der Song durch den repetitiven Charakter sowohl des Textes als auch der instrumentalen Gestaltung der Song besser im Gedächtnis des Hörers bleibt. Der Sound wirkt nicht harmonisch oder ausgeglichen, was von der Band so gewollt ist. Es entsteht die Assoziation mit ei[illegible] Probenraumaufnahme, was auch der Grundhaltung der Grunge-Bewegung ähnelt. Der Text [illegible]auert solche Assoziationen, er ist für die Zeit, in der er erscheint, nicht ‘glaubwürdig’, denn es gibt

Mitte der 1990er Jahre keine nennenswerte Jugendbewegung. Dem lyrischen Ich ist es egal, welcher Bewegung es angehört. Dieses Desinteresse wird auf die gesamte jugendliche Generation rückbezogen. Womöglich möchte die Band mit ihrem Song dieses Vakuum anprangern, darauf aufmerksam machen und das Fehlen von Engagement in der jugendlichen Generation kritisieren.

IV. Rezeption

Der Song ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN ist für den Werdegang von Tocotronic von großer Bedeutung. Vor allem die Entdeckung durch das Hamburger Label L'Age D'Or, bei dem die Band daraufhin ihre ersten Veröffentlichungen tätigte, war durch diesen Song möglich. Auch die Band Blumfeld wird dadurch auf Tocotronic aufmerksam, sie greifen den Songtitel auf und bauen ihn als Textzeile in ihr Lied "Sing Sing" ein.

ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN gibt viel Raum für Interpretationen. Dies wurde in einem Interview mit Jan Müller deutlich, welches 1994 in der Zeitschrift *Visions* erschien: "Eigentlich finde ich es gut, wenn um Musik herum philosophiert wird, nur wenn's die eigene ist, kann das nerven. Vor allem bei 'Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein' – mein Gott, das ist doch nur ein Stück!" (Brandt 1994 zit n. Fischer 2007: 32).

Die Antwort auf etwaige Überinterpretationen soll der Song "Es ist einfach Rockmusik" auf dem zweiten Album der Band, *Nach der verlorenen Zeit* (1995), sein. Auf dem Album zum zehnjährigen Bestehen der Band im Jahr 2004 erschien außerdem eine internationale Version von ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN. Gemeinsam mit dem Kabarettisten Oliver Polak singt Dirk von Lowtzow eine weitere Version des Songs mit dem Titel "Ich möchte Teil einer Judenbewegung sein". Dieser Titel wurde in das Bühnenprogramm von Oliver Polak eingebettet.

Mit Blick auf den The-Who-Klassiker "My Generation" gibt es einige Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede. Auf der einen Seite sind beide Songs an die 'Generation' der Jugendlichen gerichtet. Beide Bands stellen sich gewissermaßen in eine Reihe mit Gleichaltrigen, beide Songs können als musikalische Repräsentationen jugendkultureller Empfindungsweisen und Praktiken gesehen werden. Auch das ausgedehnte Outro ist in beiden Songs ein Element, das auffällt. Bei "My Generation" endet es im Chaos und mit einer akustischen Rückkopplung, dieses Stilelement greifen Tocotronic bereits zu Beginn ihres Songs auf. Doch in der Haltung werden Unterschiede sichtbar. So beschwören The Who noch in klarer Kampfansage an die Erwachsenengeneration ("Why don't you all f-fade away") die eigene jugendliche Identität, während – drei Jahrzehnte später – in der Bridge von ICH MÖCHTE TEIL EINER JUGENDBEWEGUNG SEIN die Sinnhaftigkeit jugendlicher Selbstvergewisserung und Vergemeinschaftung in Frage gestellt wird.

MICHAELA HOGGER

Credits

Gesang, Gitarre, Keyboard (Casio): Dirk von Lowtzow
Bassgitarre: Jan Müller
Schlagzeug, Keyboard (Casio), Gitarre, Gesang: Arne Zank
Autor: Tocotronic
Produzent: Carol von Rautenkranz, Christian Mevs
Spieldauer: 5:14

Recordings

- Tocotronic. “Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein”, 1995, L’Age D’Or, LADO 15010, DE (Vinyl/Maxi-Single).
- Tocotronic. “Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein”. On: *Digital ist besser*, 1995, L’Age D’Or, LADO 17031-1, DE (Vinyl/Album).
- Tocotronic. “Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein”. On: *Digital ist besser*, 1995, L’Age D’Or, LADO 17031, DE (CD/Album).
- Tocotronic. “Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (International Version)”. On: *Tocotronic 10th Anniversary*, 2004, L’Age D’Or, LADO 17112-8, DE (DVD, CD).

References

- Brandt, Alexandra: Tocotronic – Talking about my generation. In: *Visions* 40, October 1994; zitiert nach Fischer, Björn: *Die Lyrik der späten Hamburger Schule (1992-1999). Eine intermediale Untersuchung*. Leipzig: Grin 2007.
- Fischer, Björn: *Die Lyrik der späten Hamburger Schule (1992-1999). Eine intermediale Untersuchung*. Leipzig: Grin 2007.
- Müller, Sabine/Nuscheler, Max: “Kopfhörer. Kritik der ungehörten Platten: Tocotronic – Kapitulation, 2008”. In: *Music is my boyfriend. Texte 1990-2010*. Ed. By Martin Büsser. Mainz: Ventil 2011, 185-187.
- Schlösser, Christian: Neu in der Hamburger Schule? Schule, Archiv und Markt in deutschsprachiger Popmusik der 1990er Jahre. In: *Deutsches Lied 2. Vom Niedergang der Diseusenkultur bis zu Aggro Berlin. Magazin für Literatur und Politik*. Ed. by Gregor Ackermann. Bielefeld: Aisthesis 2007, 503-511.
- Schumacher, Eckhard: Nette Sache, das. Über Fast Weltweit, das Forum Enger und einige nicht mehr ganz genau rekonstruierbare Zusammenhänge. In: *Stadt. Land. Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule*. Ed. by Moritz Baßler et al. Bielefeld: Aisthesis 2008, 83-92.
- Seiler, Sascha: “Mein System kennt keine Grenzen”. Ein Überblick über zeitgenössische deutsche Songlyrik. In: *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Ed. by Olaf Grabienski, Till Huber and Jan Noel Thon. Berlin: de Gruyter 2011, 91-108.
- ıber, Till: “Ich will da nicht leben, wo es niemals Leben gab”. Der Diskurs-Pop der Sterne als ĸapitalistischer Realismus’. In: *Stadt. Land. Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und*

Hamburger Schule. Ed. by Moritz Baßler et al. Bielefeld: Aisthesis 2008, 133-155.

- Rehfeldt, Martin: “If the kids were united. Zu ‘Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein’ von Tocotronic”. In: Deutsche Lieder. Bamberger Anthologie, 20 January 2014. URL: https://deutschelieder.wordpress.com/2014/01/20/tocotronic-ich-moechte-teil-einer-jugendbewegung-sein/ [16.12.2014].

Links

- Band-Homepage: http://www.tocotronic.de/ [27.01.2015].
- Label-Homepage: http://www.lado.de/artists/tocotronic/ [25.01.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Michaela Hogger

Citation

Michaela Hogger: “Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein (Tocotronic)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ichmoechteteileinerjugendbewegungsein, 06/2017.

Print

Fred Raymond / Robert Gilbert **1928**

Ich steh mit Ruth gut

ICH STEH MIT RUTH GUT ist ein Schlager von Robert Gilbert und Fred Raymond, der viele Elemente aufgreift, die in den 1920er und 1930er Jahren charakteristisch für die Unterhaltungsmusik im deutschen Sprachraum waren.

I. Entstehungsgeschichte

Der Foxtrott-Schlager ICH STEH MIT RUTH GUT ist ein prominentes Beispiel für die produktive Zusammenarbeit zwischen Berliner (Robert Gilbert) und Wiener (Fred Raymond) Kunstschaffenden. Robert Gilbert (bürgerlich David Robert Winterfeld) verfasste schon in seiner Jugend zusammen mit seinem Vater, dem Komponisten Jean Gilbert (bürgerlich Max Winterfeld), Texte für Operetten und Revuen in Berlin. Seine Zuwendung zum Schlager in den frühen 1920er Jahren fand nicht zuletzt aus finanzieller Not statt. Nach der Eheschließung mit der Sängerin Marie Luise Elisabeth Geldner im Jahr 1923, brach er sein Philosophie- und Kunstgeschichtsstudium an der Humboldt-Universität ab, um für das Einkommen des Paares sorgen zu können (Walther 2019: 26). In späteren Jahren kokettierte er mit dieser Entscheidung und setzte sie humoristisch in sein berühmtes Diktum: „Vom Vater wollte ich nicht leben, von Schopenhauer auch nicht, also wandte ich mich dem Gassenhauer zu“ (ebd.). Robert Gilbert arbeitete dafür mit allen großen Komponisten und Interpreter:innen im Berlin der 1920er und 30er Jahre zusammen, darunter Ralph Benatzky, Erik Charell, Robert Stolz, Claire Waldoff und Friedrich Hollaender. Neben seinen bekannten humoristischen Schlagern „Warum liebt der Wladimir g’rade mir“ oder „Was kann der Sigismund dafür, dass er so schön ist“ für das Singspiel *Im weißen Rößl* schuf er immer wieder gesellschaftskritische Texte sowie zahlreiche politische Arbeiter- und Kampflieder wie „Berlin bleibt rot“.

In dieser Zeit lernte er auch den österreichischen Komponisten Fred Raymond (bürgerlich Friedrich Raimund Vesley) kennen. Raymond übersiedelte erst 1928 nach Berlin, ein Jahr nach der Veröffentlichung seines ersten großen Erfolgsschlagers „Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren“. Fred Raymond hatte, ähnlich wie Robert Gilbert, eine kaum übersehbare Vorliebe für humoristische Schlager und Nonsens-Texte. In diese Reihe gehören Titel wie „Ich kann dein grünes Seidenkleid nicht leiden“, „Ich reiß mir eine Wimper aus und stech dich damit tot“ oder auch „Ich hab’ das Fräulein Helen baden sehn“. Das Foxtrott-Lied ICH STEH MIT RUTH GUT ist also prototypisch für die humoristische Tanz-Schlagerproduktion der späten 1920er Jahre.

II. Kontext

Die Gattung des Foxtrott-Liedes war in den 1920er Jahren ungemein populär. Der nur etwa zehn Jahre in den USA aus dem Ragtime entstandene Tanz wurde später durch Personen wie Robert Stolz maßgeblich gefördert und im deutschsprachigen Raum etabliert. Neben den vielen, rein instrumentalen

Foxtrotts, entwickelte sich zudem das Foxtrott-Lied. Dem frivolen Ruf des Foxtrotts entsprechend, sind die Texte der Fotrott-Lieder in den meisten Fällen sehr humorvoll, bisweilen auch erotisch oder lasziv. Eine äußerst beliebte Mischform aus Lied und instrumentalem Arrangement war der sogenannte „Foxtrott mit gesungenem Refrain“. Meist liegen hier schon populäre Foxtrott-Lieder zugrunde, bei denen lediglich einmal der Refrain gesungen wird. Im Vordergrund steht bei dieser Gattung nicht der Text bzw. der Gesang, sondern vielmehr die instrumentale Tanzmusik. Der Refrain dient lediglich dazu, das musikalische und textliche Material vorzustellen, auf das sich die vielen musikalischen Effekte des anschließenden Arrangements beziehen.

Eingespielt wurden die Foxtrott-Arrangements von den Label-eigenen Tanzkapellen wie das Odeon-Tanzorchester. Dahinter verbargen sich aber nicht unbedingt feste Ensembles, sondern viele verschiedene Bands und Gruppen, die gelegentlich für das eine oder andere Label spielten. Unter dem Namen Odeon-Tanzorchester firmierte unter anderem das Dajos Bela Tanz Orchester.

III. Analyse

Der Text ist geprägt durch seine sehr kurzen sich reimenden Zeilen, die sich nur durch wenige Silbenveränderungen voneinander unterscheiden: „Eine, die kenn’ ich/ für eine entbrenn’ ich/ […] Eine die nenn’ ich/ die meine und wenn ich …“ Nach diesem Schema funktioniert auch die Komik des Refrains, dessen kurzsilbige Zeilen jeweils mit zwei Reimworten auf die besungene „Ruth“ enden (Ruth gut/ Ruth tut/ gut tut). Der jeweilige Reim der Zeile wird musikalisch durch eine prägnante Synkopierung hervorgehoben: „Ich steh’ mit Ruth gut, weil meine Ruth tut, das was mir gut tut, im Monat Mai“. Diese betonten Synkopierungen sind für den frühen Foxtrott-Schlager stilbildend, wie überhaupt der Begriff der Synkope synonym für die wilden Tanzorchester- und Bigband-Arrangements steht oder im Namen von berühmten Musikgruppen wie den Weintraub Synkopators auftaucht.

Ein wesentliches Merkmal der Texte von Unterhaltungsschlagern der 1920er Jahre sind die in erotischer Hinsicht anspielungsreichen Texte: „Ruth tut, das was mir gut tut, im Monat Mai“ und vor allem: „Sie macht die allerkleinste Wiese, zum Paradiese, im Augenblick“.

ICH STEH MIT RUTH GUT ist 1928 gleich in mehreren Versionen erschienen, sowohl als rein instrumentales Tanzorchesterstück, als Fassung für Männerquartett, als auch in einer Fassung mit gesungenem Refrain. In der äußerst aufwändigen Version des Odeon-Tanzorchesters mit Gesang aus dem Jahr 1928 beginnt das Arrangement mit einer akustischen Hochzeitszenerie: Zu hören sind Kirchenglocken sowie eine kurze Kadenz der Orgel. Direkt daran schließt sich der Refrain mit Klavierbegleitung und Xylophoneinwürfen an. Die Zwischenspiele sind durch rasche Wechsel in Instrumentierung und der motiv-thematischen Verarbeitung des Refrains geprägt. Auch das ist typisch für die Foxtrott-Arrangements der 1920er Jahre.

Der vollständige Text des Liedes, mit allen drei Strophen, ist nur in der Aufnahme des Abel-Quartetts zu hören. In allen anderen, auch späteren Einspielungen werden lediglich eine Strophe und ein Refrain oder nur der Refrain gesungen. Interessant ist, dass in allen Aufnahmen mit gesungener Strophe immer Strophe verwendet wird: „Anna, die wollte mich küssen …“. Die 2. Strophe hebt sich textlich von

den anderen beiden pointenreich ab, weil sie humorvoll auf traditionelle Volkslieddichtungen Bezug nimmt: „und kömmt gekämmt zu mir im Hemd die Loreley, ich sag ihr frei: Ich steh mit Ruth gut …“.

IV. Rezeption

Schon direkt im Jahr 1928 wurde das Foxtrott-Lied außerordentlich bekannt und beliebt. Das zeigt sich in den vielen unterschiedlichen und beinahe gleichzeitig erschienenen Aufnahmen. Das erst 1928 gegründete Abel-Quartett, das sich wie die nur kurze Zeit später gegründeten Comedian Harmonists in die Tradition der US-amerikanischen Vokalgruppe The Revelers stellte, nahm das Lied als eine der ersten Gruppen auf. Nur in dieser Einspielung ist der Text mit allen drei Strophen enthalten.

Unter Mischa Spolianskys Leitung entstand 1928 eine rein instrumentale Einspielung für Electrola. Bei dem auf der Aufnahme zu hörenden Ensemble handelt es sich vermutlich um die Weintraub Snycopators, die sich für das Arrangement einige humorvolle Effekte haben einfallen lassen. So erklingt vor dem letzten Durchgang des Refrains das Frage-Motiv aus Richard Wagners *Lohengrin.*

Die Schlager der 1920er Jahre waren aber keineswegs unumstritten. Gerade die Unterhaltungsschlager mit ihren humorvollen Nonsens-Texten waren allzu oft Ausgangspunkt kulturpessimistischer Kritiken. Mit Bezug auf ICH STEH MIT RUTH GUT und den „Schlager-Querschnitt“ des Jahres 1929 schreibt Helmut Kosser in einem Artikel der *Deutschen Reichs-Zeitung* (der Zentrumspartei nahe stehend) vom 21.06.1929: „Wenn man mit dem blättern beginnt, ist man vielleicht noch zum Lächeln bereit; man ist gefaßt auf sanft vertrottelte Reimerei, auf überschüssige Einfalt und ausgesuchten Unfug. Hat man indes nur fünf Minuten geblättert, so hält keine Ironie mehr stand […] das ist – ja das ist so trostlos, so quälend, und so beschämend, daß der Spott sich erschrocken verkriecht und die lächelnde Betrachtung verzweifelt davonprescht, um der müdesten Traurigkeit Platz zu machen“ (Anonym 1929).

Aber nicht die Kulturkritik verhinderte die weitere Verbreitung, sondern Tanzschlager waren überhaupt eine äußerst ephemere Gattung und konnten nur in den seltensten Fällen eine anhaltende Popularität aufbauen. Die enorme Produktivität der Labels in diesem Segment und eine sich daran anschließende Konsumhaltung, die vor allem auf Novität der Musikstücke ausgerichtet war, sorgte dafür, dass vor allem viele der Tanzschlager rasch in Vergessenheit gerieten.

In jüngerer Zeit wurde ICH STEH MIT RUTH GUT durch den Sänger Max Raabe wieder etwas bekannter. Seit seinem Album *Folge 5: Dort tanzt Lu-Lu!* (1994) gehört das Lied zum festen Repertoire bei seinen Auftritten mit dem Palast Orchester.

JANIK HOLLAENDER

---

ts

Musik: Fred Raymond

Text: Robert Gilbert

Recordings

- Die Abels. „Ich küsse Ihre Hand, Madame / Ich steh' mit Ruth gut", 1928, Homocord, 4-2813, Germany (Shellac).
- Mischa Spoliansky und sein Orchester. „Ich küsse Ihre Hand, Madame / Ich steh' mit Ruth gut", 1928, Electrola, E.G. 940, Germany (Shellac).

References

- Anonym: Die Höhe des Stumpfsinns. In: Deutsche Reichs-Zeitung, 21.06.1929, o.S., https://zeitpunkt.nrw/ulbbn/periodical/zoom/3343260 [14.04.2025].
- Walther, Christian: *Ein Freund, ein guter Freund. Robert Gilbert – Lieddichter zwischen Schlager und Weltrevolution. Eine Biographie.* Berlin: Christoph Links 2019.

About the Author

Janik Hollaender is a research assistant at the Department of Musicology, University of Freiburg.
All contributions by Jannik Hollaender

Citation

Janik Hollaender: „Ich steh' mit Ruth gut (Fred Raymond/Robert Gilbert)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/ich-steh-mit-ruth-gut, 06/2025.

Print

Zarah Leander **1942**

Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh'n

Das Lied aus dem Film *Die große Liebe* (1942) mit der schwedischen Filmdiva Zarah Leander (1907-1981) in der weiblichen Hauptrolle war einer der populärsten Schlager der NS-Zeit.

I. Entstehungsgeschichte

Die Entstehung des Liedes ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N von Michael Jary (Maximilian Jarczyk, 1906-1988, Musik) und Bruno Balz (1902-1988, Text) ist unmittelbar mit der Produktion von Zarah Leanders zehntem Film, *Die große Liebe*, verbunden. Es war der einzige Leander-Film, der im zeitgenössischen Deutschland und nicht in einer verklärten Vergangenheit spielte. Ungeachtet des romantischen Titels handelte es sich aber um einen Kriegsfilm, bei dem sich Kriegspropaganda und eine erstaunlich realistische, ungewollt abschreckend wirkende Darstellung des Kriegsgeschehens die Waage hielten. Dennoch war die von Rolf Hansen (1904-1990) gedrehte Geschichte über das Wechselbad der Gefühle zwischen Trennungen und Wiedersehen eines Fliegerleutnants und einer Sängerin de facto eine Liebeserklärung an den Krieg. Die in die Handlung eingebetteten Bühnenauftritte der von Zarah Leander gespielten weiblichen Protagonistin bildeten die narrativen Ankerpunkte für die Lieder des Films, die zugleich wie ein Kommentar des Filmgeschehens wirkten.

Entstanden war der Film auf Anweisung von Joseph Goebbels, Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, der sich persönlich um die Belange des größten weiblichen Stars im Dritten Reich kümmerte. Zarah Leander, die eigentlich Sara Stina Hedberg hieß, feierte ihre ersten großen Erfolge 1936 auf der Operettenbühne in Wien. Dort entstand auch ihr erster deutschsprachiger Film, *Premiere* (1937), ein recht erfolgreicher Revuefilm, der ihr nicht ohne zutun des notorischen Frauenhelden Goebbels einen sehr vorteilhaften Filmvertrag mit der Universum Film AG (Ufa) einbrachte. Neben der ungewöhnlich hohen Bezahlung, die sie zum höchstbezahlten weiblichen Film-Star des Dritten Reiches machte, wurde ihr auch das Recht eingeräumt, ihre Drehbücher selbst auszuwählen. Vor jedem größeren Filmprojekt fand deshalb eine Audienz bei Goebbels statt, bei der die Wünsche der Diva mit den Propaganda-Belangen des Dritten Reiches abgestimmt wurden. Dabei fielen auch die wichtigsten Entscheidungen über die Zusammensetzung der Film-Crew. Für *Die große Liebe* – ein Wunschtitel von Goebbels noch bevor die erste Zeile des Drehbuchs entstanden war – wurde neben Rolf Hansen als Regisseur, der zusammen mit Peter Groll auch das Drehbuch schrieb, als Komponist der mit Zarah Leander befreundete Michael Jary ausgewählt, der schon die Musik zu den meisten früheren Zarah-Leander-Filmen rieben hatte. Jary nutzte diese Gelegenheit, seinen langjährigen Texter Bruno Balz vor dem entrationslager zu bewahren. Balz war wegen seiner Homosexualität in den 1930er Jahren mehrfach

in ernste Schwierigkeiten und für sechs Monate auch ins Gefängnis geraten. Seit November 1941 befand er sich erneut wegen Verstoßes gegen den Homosexuellen-Paragrafen 175 des Strafgesetzbuches in den Händen der Gestapo und stand kurz davor, ins Konzentrationslager Sachsenhausen überstellt zu werden. Jary berief sich auf Goebbels und den von diesem geforderten "Beitrag zur Kriegsanstrengung", den er ohne seinen Textdichter, mit dem er ab 1937 alle seine Filmschlager-Erfolge geschrieben hatte, nicht zu leisten imstande sei. Balz kam binnen Stunden frei und schrieb unmittelbar nach seiner Freilassung mit ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N und "Davon geht die Welt nicht unter", beide für den Film *Die große Liebe*, die Texte zu den erfolgreichsten Schlagern des Dritten Reiches. Auch wenn die Niederschrift erst in Freiheit erfolgte, sollen die Texte nach Angabe seines langjährigen Lebensgefährten, des Schauspielers und Malers Jürgen Draeger (*1940), noch während der Gestapohaft als Selbstermutigung im Angesicht einer hoffnungslosen Situation entstanden sein (Balz 2015).

Die Dreharbeiten fanden zwischen September 1941 und März 1942 statt, die Musik war im Januar 1942 fertig gestellt. Der Film hatte am 12. Juni 1942 in Berlin Premiere. Für die Schallplatte wurde ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N am 25. Februar 1942 in Berlin mit dem Ufa-Tonfilm-Orchester und dem Ufa-Chor unter Leitung von Michael Jary aufgenommen. Die Veröffentlichung der Plattenfassung erfolgte zusammen mit "Mein Leben für die Liebe – jawohl!", einem weiteren Lied aus *Die große Liebe*, im Juni 1942 unmittelbar nach der Premiere des Films.

II. Kontext

Die Audienz bei Goebbels, bei der es um *Die große Liebe* ging, fand am 22. Juni 1941 statt, dem Tag des Überfalls auf die Sowjetunion. Schon die Tatsache, dass der Propagandaminister an einem Tag wie diesen Zeit für Zarah Leander hatte, ist ein Indiz dafür, welcher Stellenwert der Filmproduktion und der Film-Diva eingeräumt wurde. Goebbels notierte dazu in seinem Tagebuch: "Kurz mit Frau Leander einen neuen modernen Kriegsfilm besprochen." (Gobbels 1998: 394) So beiläufig dies auch notiert ist, das Filmprojekt bildete den Auftakt zu einer konsequenten Indienstnahme des nationalsozialistischen Unterhaltungsbetriebs für die Belange der Kriegspropaganda. Im Januar 1942 erfolgt die Gründung der Ufa-Film GmbH, in der alle existierenden Filmproduktionsfirmen (alte Ufa, Tobis, Terra, Bavaria, Wien-Film) zusammengeführt wurden. Da der Film angesichts seiner Massenwirksamkeit in den 1930er Jahren zum wichtigsten Motor des kommerziellen Liedes geworden war, hatte diese administrative Maßnahme auch unmittelbare Konsequenzen für die Musikproduktion. Sofern es sich nicht ohnehin um Musikfilme handelte, waren in nahezu alle Filme damals an dramaturgisch wichtigen Punkten Lieder eingebaut, die nicht nur den Schauspielerinnen und Schauspielern Gelegenheit gaben, ihre Gesangskünste unter Beweis zu stellen, sondern auch den Rundfunk mit massenwirksamen Material versorgten.

Das Zusammenspiel von Rundfunk und Film war nicht nur kommerziell sehr ergiebig, sondern es erwies sich auch als ein überaus wirksames Propagandainstrument, so wirksam, dass Rundfunk und Film von der von Hitler Anfang 1944 verfügten Einstellungen des gesamten Kulturlebens im Deutschen Reich ausgenommen wurden. Dass die Lieder in der Regel völlig unpolitisch waren, machte sie für ihre [illegible]gandistische Indienstnahme um so geeigneter, denn sie sollten die Normalität vorgaukeln, die es [illegible]stens seit den Nürnberger Rassengesetzen von 1935 in Deutschland nicht mehr gab. Dass gilt auch

für die Kriegsjahre, wo eine von den braunen Machthabern ausdrücklich gewollte Entlastungsfunktion angesichts des Leidens “an Front und Heimat” hinzukam. Die administrative Bündelung eines der wichtigsten und untrennbar mit der Musik verbundenen Bereiche der Unterhaltungsproduktion in der Ufa-Film GmbH hieß für die Musikschaffenden, dass sie nun nahtlos in den nationalsozialistischen Propagandaapparat eingebaut waren. Aufgabe der Musik war dabei, ein emotionales Band zum Publikum herstellen. Zarah Leander, die ihre schwedische Staatsbürgerschaft behalten hatte, verzichtete vor diesem Hintergrund auf weitere Filmproduktionen im Dritten Reich. Nachdem sie im Herbst 1942 ihren letzten Film für die Ufa, Damals (1943), abgedreht hatte, kehrte sie nach Schweden zurück.

III. Analyse

ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH’N ist ein Strophenlied in Gestalt eines langsamen Walzers, der von einem mit chorischen Vokalisen hinterlegten viertaktigem Intro eingeleitet wird. Die beiden Strophen des Liedes sind aus zwei achttaktigen Perioden zusammengesetzt; der Refrain hat den gleichen Aufbau. Unterschieden sind Strophe und Refrain in der melodischen Gestaltung. Die deklamativ gehaltenen Strophen haben einen geringen melodischen Tonumfang von nur einer Quarte und bleiben durch häufige Tonwiederholungen nahe an der Sprechmelodik. Der Refrain dagegen umfasst einen Tonraum von fast einer ganze Oktave, in dem die Melodik auf und abschwingt, durchzogen von den sphärischen Vokalisen des Chores in hoher Lage. Im Kontrast dazu kommt Zarah Leanders Kontra-Altstimme voll zur Geltung, die mit ihrem orgelndem Vibrato und der durchdringenden Härte im Timbre zum Inbegriff für jene “stählerne Romantik” wurde, die Goebbels 1933 zum “rassischen Kern der deutschen Kunst” erklärt hatte (Goebbels 1933: 780).

Inhaltlich ist ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH’N ein Liebeslied, das von Trennung, Liebesschmerz und dem festen Glauben daran handelt, dass das Wunder des Wiedersehens nicht ausbleiben wird (“Und darum wird einmal ein Wunder geschehn und ich weiß, dass wir uns wiedersehn!”). Die Raffinesse des an sich banalen Textes besteht in seiner Mehrdeutigkeit, die schon im Kontext der Filmhandlung die Liebesbeziehung der Protagonisten mit dem Kriegsausgang verknüpft, denn nur das (siegreiche) Ende des Krieges wird das Wiedersehen ermöglichen. Auch ohne den narrativen Kontext der Filmhandlung lag der musikalisch mit viel Pathos aufgeladene Appell an den Glauben, ob gewollt oder ungewollt, voll auf der Linie der nationalsozialistischen Durchhalte-Propaganda. Zugleich bediente er aber auch den Trennungsschmerz, der Millionen Paare und Familien in jenen Jahren betraf. Und dann wollte es der Zeitgeist auch noch, dass das Lied mit dem Heraufbeschwören eines Wunders einen semantischen Link zu Hitlers “Wunderwaffen” besaß, die die Kriegswende herbeiführen sollten. Auch das besaß eine Ambivalenz, die für die Popularität des Liedes eine große Rolle gespielt haben dürfte. Das herbeigesehnte “Wunder” trägt in dem melancholischen Text nämlich zugleich die Zeichen der Vergeblichkeit. Diese Melange aus Durchhaltewillen und Hoffnungslosigkeit, an der die Interpretation von Zarah Leander einen maßgeblichen Anteil hatte, traf damals direkt den Nerv der Zeit.

zeption

Der Film *Die große Liebe* war der meistgesehene Film des Dritten Reiches, der bis 1943 rund 27 Millionen Zuschauer erreichte. Das war wesentlich der Ausstrahlungskraft von Zarah Leander und den zu Selbstläufern gewordenen Liedern des Films geschuldet, die wie Trailer funktionierten und die Leute in die Kinos zogen. Zahlen für den Tonträgerverkauf von ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N gibt es nicht und sie wären angesichts der kriegsbedingten Ressourcenverknappung auch wenig aussagekräftig. 1943 brach die Schallplattenproduktion ohnehin völlig zusammen. Das Leitmedium des Dritten Reiches war der Rundfunk und hier hatte ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N bis zum 7. Mai 1945, als mit dem Reichssender Flensburg der letzte intakt gebliebene Rundfunksender seinen Betrieb einstellte, einen festen Platz im Programm. Dennoch erschien noch 1942 eine Cover-Version des Liedes mit der Schauspielerin und Sängerin Claire Bäuerle (1905-1942).

Nach dem Zweiten Weltkrieg blieben die Schlager aus der NS-Zeit zunächst schamhaft in der Versenkung. Zarah Leander begann ihre Nachkriegskarriere 1947 in der Schweiz, wo sie auch wieder Schallplatten aufnahm. Doch bereits 1948 auf ihrer ersten Deutschlandtournee mit Michael Jary und dem Ufa-Orchester sah sie sich von ihrem Publikum umjubelt, so als sei nichts gewesen. Ihre Schlager aus der NS-Zeit erschienen allerdings erst 1957 mit einem Kompilationsalbum des Bertelsmann Schallplattenrings wieder auf dem deutschen Tonträgermarkt. ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N ist seither in über einhundert Alben mit Zarah Leander-Songs wiederveröffentlicht worden. 1997 fungierte das Lied als Titelsong für ein Kompilationsalbum der Ariola, 2011 als Titelsong für ein 4CD-Box-Set des Hamburger Labels Membran Music mit Zarah Leanders Liedern.

Der Film *Die große Liebe* kam 1963 wieder in die Kinos der Bundesrepublik, allerdings um einige Szene gekürzt, die offen propagandistischem Inhalts waren. Unter die Schnitte fiel auch die erste Strophe von ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N, die der zuständigen Bundesprüfstelle wohl durch den Kontext der Filmhandlung als propagandistisch eingefärbt galt. Für die Videofassung 1980 wurden die Schnittauflagen reduziert. Doch erst die 1997 frei gegebene und seither vertriebene DVD-Fassung ist ungekürzt und enthält auch ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N wieder in voller Länge.

Ein Lied, das mit historischen Bezügen derart aufgeladen ist, ist nur schwer mit einer Cover-Version in einen neuen Kontext zu stellen. 1962 hat Caterina Valente (*1931) im Duett mit ihrem Bruder Silvio Francesco Valente (1927-2000) für den amerikanischen Ableger des britischen Labels London Records eine Version von ICH WEISS, ES WIRD EINMAL EIN WUNDER GESCHEH'N als "German Evergreen" aufgenommen, die ebenso jede Distanz zum Original vermissen lässt wie die von Mario Lehner (1951-2010), Leadsänger der Münchner Band Zauberberg, 1975 aufgenommene Version. Im Gegensatz dazu ist Nina Hagen (*1955) auf ihrem Album *Angstlos* mit "Zarah (Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehn)" 1983 eine Version im Gewand des Punk Rock gelungen, die nicht zuletzt durch Gesangs- und Musikstil souverän mit den historischen Bezügen des Originals spielt. Verwendet ist hier nur der Refrain des Originaltextes, der in eine englischsprachige Paraphrase des Originals übergeht, so dass diese Version zu einer Parodie des Originals wird.

R WICKE

Credits

Komposition: Michel Jary
Text: Bruno Balz
Gesang: Zarah Leander
Ufa Tonfilm Orchester und Chor
Leitung: Michael Jary

Recordings

- Zarah Leander. “Mein Leben für die Liebe – Jawohl! / Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn”, 1942, Odeon, O-4636, Ger (Shellac/10″/78 RPM).
- Zarah Leander. “Ich weiß, es wird einmal ei Wunder geschehn”. On: *Yes, Sir – Zarah Leander singt ihre beliebtesten Lieder*, 1957, Bertelsmann Schallplattenring, 33253, Ger (Vinyl/10”).
- Zarah Leander. “Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn”. On: Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn, 1997, Ariola Extra, 74321 468606 2, Ger (CD/Compilation).
- Zarah Leander. “Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn”. On: *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh’n*, 2011, Membran Music, 233222, Ger (4-CD Box-Set).

Covers

- Claire Bäuerle und Heyn-Quartett mit Orchesterbegleitung. “Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh’n / Davon geht die Welt nicht unter”, 1942, Tempo, 5113, Ger (10″/Schellack/78 RPM).
- Caterina Valente, Silvio Francesco. “Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh’n”. On: *German Evergreens*, 1962, London Records, SW 99025, US (Vinyl/Compilation).
- Mario Lehner. “Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh’n / Ausgerechnet Bananen”, 1975, Polydor, 2041 639, Ger (Vinyl/Single).
- Nina Hagen. “Zarah (Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehn)”, *Angstlos*, 1983, CBS, CBS 25667, EU (Vinyl/Album).

References

- Goebbels, J.: *Tagebücher,Teil I: Aufzeichnungen 1923-1941, Band 9: Dezember 1940 – Juli 1941*. München 1998.
- Goebbels, J.: Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15.November 1933. In: *Signale für die musikalische Welt* XCI/47, Berlin 22. November 1933, 780.
- Jacobi, Jutta: Zarah Leander. Das Leben einer Diva. Hamburg: Hoffmann u. Campe 2006.
- Jary, Michaela: *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh’n. Die große Liebe der Zarah Leander*. Berlin: edition q 1993.
- Leander, Zarah: *Es war so wunderbar. Mein Leben*. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1973.

- Seiler, Paul: *Zarah Leander – Ich bin eine Stimme. Biografie*. Berlin: Ullstein 1997.
- Wicke, Peter: Sentimentality and High Pathos: Popular Music in Fascist Germany. In: *Popular Music 5 – Continuity and Change*. Cambridge. Ed. by Richard Middleton and David Horn. London, New York u. a.: Cambridge University Press 1985, 149-159.

Links

- Zarah Leander: “Ich weiss es wird einmal ein Wunder geschehn”. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xp6l59mZojM [11.02.2016].
- Bruno Balz: www.bruno-balz.com [11.02.2016].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Ich weiss, es wird einmal ein Wunder gescheh’n (Zarah Leander)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wunderzarahleander, 01/2016 [revised 02/2016].

Print

Gitte Haenning **1963**

Ich will ‘nen Cowboy als Mann

In den 1960er Jahren erfreute sich eine Reihe von Schlagersängerinnen aus skandinavischen Ländern größter Beliebtheit beim (west)deutschen Publikum, darunter die Interpretin des Liedes, die Dänin Gitte Haenning, sowie Wencke Myhre (Norwegen) und Siw Malmkwist (Schweden). Der Song über ihren Traummann, der die Eigenschaften eines Cowboys verkörpert, war Gittes größter kommerzieller Erfolg in Deutschland.

I. Entstehungsgeschichte

ICH WILL ‘NEN COWBOY ALS MANN kam im Juni 1963 auf den deutschen Markt. Gitte (Haenning-Johansson) sang die von Rudi Lindt (bürgerlich Rudi von der Dovenmühle) komponierte und von Peter Ström (bürgerlich: Nils Nobach) getextete Schlagernummer. Auf der Vinylsingle selbst findet sich zwar keine Angabe zu den begleitenden Orchestermusikern, jedoch der Verweis darauf, dass es sich um eine Originalaufnahme von den deutschen Schlagerfestspielen 1963 in Baden-Baden handelt. Die B-Seite “Das Alte Haus In Der Huckleburry-Street” wurde von Kurt Hertha und Otto Haenning (bürgerlich: Henning Otto Thorup Johansson), Gittes Vater, komponiert und getextet. Jedoch fehlt wie auch bei der A-Seite der konkrete Verweis auf die begleitenden Musiker.

Die gebürtige Dänin bekam das musische Interesse durch ihren Vater, der als Sänger und Komponist arbeitete, bereits früh vermittelt. Schon als Jugendliche machte sie sich in den skandinavischen Ländern durch ihr musikalisches Talent einen Namen. Auf die erste Platte, die sie im zarten Alter von acht Jahren noch zusammen mit ihrem Vater aufgenommen hatte, folgte ein erster Plattenvertrag mit zwölf. In Funk und Fernsehen trat sie zusammen mit bekannten Jazzinterpreten auf und mit Titeln wie “Jeg snakker med mig selv” oder “Ta’ Med Ud Å Fisk” gelangen ihr erste Notierungen in den nordischen Hitparaden. Da ihr Erfolg auch ein kommerzieller war, trug sie bereits in ihrer Schulzeit zum Auskommen der Familie bei. Im Alter von 17 Jahren gelang ihr dann, nach mehreren eher erfolglosen Veröffentlichungen in Deutschland, mit ICH WILL ‘NEN COWBOY ALS MANN der Triumph bei den Schlagerfestspielen 1963 in Baden-Baden und auch der ersehnte Durchbruch hierzulande. Fortan bestand ein reges Interesse an der Dänin. Der NDR wollte kurz darauf eine Fernsehsendung mit ihr produzieren, brauchte jedoch dafür noch einen männlichen Partner für sie. Sie entschieden sich für den ebenso erfolgreichen Rex Gildo, was sich als finanzieller Glücksgriff herausstellte. Heinz Gietz trat schließlich als Produzent der beiden in Erscheinung. Das Ergebnis der Zusammenarbeit waren sechs Vinylsingles und eine LP, darunter auch der Nummer-1-Hit “Vom Stadtpark die Laternen”.

ıtext

Betrachtet man das Spektrum der Schlagermotive in den frühen 1960er Jahren, so ist ein Titel wie ICH WILL ‘NEN COWBOY ALS MANN kein ungewöhnlicher. Klamaukhafte Songs waren en vogue und fester Bestandteil der Hitparaden – namhafte Vertreter dieses Song-Typus waren Bill Ramsey und Gus Backus. Auch dass der Traumpartner Cowboy sein muss, ist nicht verwunderlich. In den 1950ern bot Italien ein beliebtes Setting für den Schlager, als die Nachfrage nach und der Gewinn mit solchen Songs abnahm, bedurfte es anderer Motive (vgl. N.N. 1960: 61) – die bereits vorhandene Westernthematik bot sich dabei zur Weiterführung an (vgl. Mezger 1975: 158f.). Besonders der Wahlwiener Gerhard Mendelson produzierte viele Songs mit Wildwestmotiven (vgl. N.N. 1963: 101). Prominente Beispiele für solche ‘Wildwest’-Produktionen sind “Da sprach der alte Häuptling der Indianer” (Wehle/Scharfenberger) von Gus Backus oder “Cowboy Billy” (Scharfenberger/Busch/v. Pinelli) von dem aus Peter Kraus und Jörg Maria Berg bestehenden Duo James Brothers.

In der Sorglosigkeit ihrer Themen und ihres Auftretens sieht Gitte rückblickend auch den Erfolg vieler skandinavischer Künstlerinnen aus ihrem Genre begründet: “Ich glaube, es lag an der Frische, die wir alle hatten. So Mädels wie wir konnten bei euch nur gut ankommen, weil die Deutschen so hart mit sich waren und diese belastende Geschichte hatten. Wir waren freier, buchstäblich unbeschwerter” (Kronsbein 2004: 186). Damit spricht sie einerseits die soziokulturellen Folgen der Kriegsjahre an, andererseits aber auch das konservative, beinahe biedermeierliche Klima in der westdeutschen Nachkriegs- und Wirtschaftswunder-Gesellschaft. Der stark an Sicherheit und dem Privaten bzw. Familiären ausgerichtete Lebensstil der Elterngeneration bildete ab Mitte der 1950er Jahre jedoch immer mehr einen Gegensatz zu einer sich emanzipierenden Jugendkultur. Die Freizeit, die man zuvor der Familie widmete, verbrachte man nun zunehmend mit Gleichaltrigen. Den Eltern missfiel dabei besonders die zunehmende Amerikanisierung des neuen auf Konsum ausgerichteten Lebensstils ihrer Kinder, welcher die von ihnen hochgehaltenen Werte in Frage stellte. Es zeigte sich, dass Eltern zunehmend ihren Status als Autoritätspersonen verloren und in der neu gewonnenen kulturellen Autonomie der Heranwachsenden durch medial stilisierte Stars ersetzt wurden, die fortan Orientierung boten (vgl. Faulstich 2007: 279-285).

III. Analyse

Der in F-Dur stehende und im 4/4-Takt gehaltene Song dauert bei einem Tempo von rund 128 bpm etwa 2:42 Minuten. Die Instrumentierung erinnert mehr an eine Countryband, als an das auf der Vinylsingle angegebene Orchester. Hörbar sind ein Schlagzeug, Bass, ein Klavier, einige Fiddles und zwei Gitarren. Der Schlagzeuger spielt dabei die Sechzehntel auf der Snare-Drum, während das Bassspiel meist auf das Hin- und Herspringen zwischen zwei Tönen (Wechselbass) beschränkt ist. Dabei begleiten die beiden Gitarren und ein Klavier eher zurückhaltend das Stück durch ihr akkordisches Spiel. Den Klang dominieren mehrere Fiddles, welche den Song durch ihre spezifische Klangfarbe als Country & Western-Nummer ausweisen.

Den Refrain, der direkt im Anschluss an die einleitenden Takte in F und C7 anschließt, eröffnet die Ich-Erzählerin mit dem Wunsch “Ich will nen Cowboy als Mann”. Warum es ein Cowboy sein soll, begründet [illegible]cht dadurch, dass er sich selbst mit Gewalt behaupten kann (“Dabei kommt’s mir gar nicht auf das [illegible]ßen an”), sondern es geht ihr vielmehr um die Qualität von Cowboys, wenn es zum Küssen kommt

("Denn ich weiß, dass so ein Cowboy küssen kann"). Harmonisch getragen wird dies durch die wenig virtuose, sechzehn Takte lange Akkordfolge F | C7 | F7 | F7 | B | B | F7 | F | C | F | G7 | C | F | C7 | F | F. Solche recht simplen Akkordfolgen findet man auch in zahlreichen anderen Schlagern der Zeit; sie stellen eigentlich den Normalfall dar. "Der Mann in Mond" von Gus Backus oder "Schuld war nur der Bossa Nova" von Manuela, um nur zwei Beispiele zu nennen, entsprechen einem solchen Schema.

Die darauffolgende erste Strophe wird durch die Akkordfolge F | B | C7 | F | F | B | C7 | F | B | F | G7 | C7 | C7 | C7 | C7 | getragen. Somit liegen im Gegensatz zum Refrain zwei vollständige Kadenzen (Tonika [F] – Subdominante [B] – Dominante [C] – Tonika [F]) vor. Hier tritt auch die Mutter der Erzählerin auf, die versucht der Tochter den bei der Bundesbahn arbeitenden Nachbarsburschen schmackhaft zu machen, was der Tochter jedoch gänzlich missfällt ("Da rief ich: No, no, no, no, mit dem würd' ich des Lebens nicht mehr froh"). Abschließend zeigt eine gesprochene Frauenstimme, die die Mutter darstellen soll, noch einmal die Vorzüge des Beamten auf: die "Sicherheit" und die "schöne Pension". In einer humorvollen Form wird hier der Wertekonflikt zwischen der elterlichen und der jungen Generation verarbeitet, was aber keineswegs als umstürzlerisches Element zu deuten ist. Die Prioritätssetzung der Mutter auf Sicherheit und Wohlstand, prallt lediglich auf die jugendliche Lebensfreude und den auf den Moment ausgerichteten Lebensstil. Der amerikanische Einschlag manifestiert sich nicht nur im Bild des Cowboys, sondern auch in der englischsprachigen Äußerung, mit der sie ihrer Abneigung gegenüber den mütterlichen Lebensentwürfen ("No, no, no, no") bekundet. Mit der an die Tochter adressierten Frage "Was willst du eigentlich?" wird dann zum unveränderten Refrain übergeleitet. Dabei ist auffällig, dass die zwischenmenschliche Spannung in der Musik eine Entsprechung findet, nämlich durch das lange Halten des Dominantseptakkords C7. Erst im Refrain löst sich die tonale und textliche Spannung durch die Zurückführung zur Tonika F und den Ausruf Gittes, was sie wirklich will ("'nen Cowboy als Mann"), auf.

Musikalisch gleicht die zweite Strophe der ersten eins zu eins, jedoch tritt nun nicht mehr die Mutter sondern der Vater auf den Plan. Schmeichelhaft hebt er die Schönheit der Erzählerin hervor und vergleicht diese mit der Sophia Lorens ("Papa meint, ich wär' sehr schön, ich hätt' Figur von der Loren"). Durch seine Mühen stünde auch schon ein Filmproduzent bereit, der sie sofort heiraten würde. Doch wieder ruft die Erzählerin nur "No, no, no, no, mit dem würd ich des Lebens nicht mehr froh". Anklingend an die erste Strophe ist nun eine Männerstimme zu hören (mit leichtem Berliner Akzent). Der Papa äußert sein Unverständnis, warum sie mit dem "Filmfritzen" nichts anfangen kann. Seine Ziele ähneln jenen der Mutter: "Sollst es doch mal besser haben als dein Vater". Der soziale Aufstieg und die Verbesserung der eigenen finanziellen Position durch die Wahl eines vermögenden Partners scheinen dem Familienvater erstrebenswerte Ziele für seine Tochter zu sein. In einem Ehemann aus der Medienbranche, speziell aus der zu dieser Zeit aufstrebenden Filmbranche, sieht er eine rosige Zukunft für die Erzählerin. Der Protest der Tochter karikiert hier wieder den Generationenkonflikt und den allmählichen Wegfall der familiären Autoritätspersonen als zentrale Bezugspunkte. Dass die Erzählfigur von ihrem Vater mit dem Teenageridol Sophia Loren verglichen wird, muss nicht zufällig sein. Die Orientierung an den Stars der Zeit bedeutete auch eine Orientierung an den durch sie repräsentierten Schönheitsidealen. Die Strophe endet damit, dass nun auch der ratlose Vater sie fragt: "Wat willste eigentlich?". Der darauffolgende, den Song abschließende Refrain weicht durch zwei zusätzliche Takte etwas vom zu erwartenden Aufbau ab. Dies

iedoch nur dem Zweck, den Song zu einem Abschluss zu bringen, konkret: durch den nochmaligen

ltigen Aufbau einer Dominantspannung und deren Auflösung.

Bei der Gestaltung des Covers tritt das Widerständige und Aufmüpfige des Songs in den Hintergrund. Hier sieht man nur eine adrett frisierte und brav lächelnde Gitte, welche, um dem Cowboy-Setting gerecht zu werden, einen Cowboyhut trägt. Auffällig ist die Hervorhebung des Erfolgs des Songs bei den deutschen Schlagerfestspielen 1963. Fett sticht unter dem Namen der Interpretin bereits ein “1. Preis – Deutsche Schlagerfestspiele 1963” hervor. Daneben ein großer rot-schwarzer Aufkleber, auf dem noch einmal die Zugehörigkeit zu den Schlagerfestspielen in Baden-Baden betont wird. Der schwer zu übersehende Hinweis auf den Sieg bei einer solchen Veranstaltung, die durch die Übertragung im Fernsehen weitläufig bekannt gewesen sein dürfte (vgl. Schulz 2012: 148), unterstreicht neben der Popularität des Schlagers auch dessen kommerzialisierte Seite (vgl. Kayser 1975: 1-4): so wirbt das Lied mit der durch den Wettstreit gleichsam ausgewiesenen Güteklasse um seinen künftigen kommerziellen Erfolg auf dem deutschen Musikmarkt, da es schließlich auch ein Verkaufsschlager sein soll.

IV. Rezeption

Neben der oben bereits oft erwähnten Prämierung bei den Schlagerfestspielen kann der Song auch im Hinblick auf seine Hitparadenposition als erfolgreich betitelt werden. Von den 22 Wochen in denen er in der Hitparade verharrte, blieb er ganze 17 Wochen unter den zehn beliebtesten Liedern. In dieser Zeit führte der Schlager die Hitparade sogar zehn Wochen lang an (vgl. Ehnert 1990: 85; 334). Durch den Erfolg von ICH WILL ‘NEN COWBOY ALS MANN angespornt, versuchten auch andere Künstler noch etwas Gewinn aus dem Song zu schlagen. So entstanden verschiedenste Coverversionen. Die niederländische Version gesungen von Ria Valk (“Ik wil ‘n cowboy als man”) und die norwegische von Wenche Myhre (“Gi meg en cowboy til mann”) sind nur zwei von vielen Neuauflagen des Hitparadenerfolgs. Auch Gitte versuchte ihr Glück ein zweites Mal mit einer englischsprachigen Version (“I want to marry a cowboy”), dieser blieb der Erfolg der Erstveröffentlichung jedoch verwehrt.

Die breite Rezeption des Songs war eine nachhaltige, also nicht auf den Zeitpunkt der Veröffentlichung begrenzt. Noch heute findet man das Lied als integralen Bestandteil bei neuerscheinenden Samplern wie *100 Prozent Schlager* oder *Hitgiganten*. *Best of Schlager*, welche den Schlager in nostalgischem Gewand noch einmal aufleben lassen.

PATRICK POLLMER

Credits

Gesang: Gitte
Songwriting: Rudi von der Dovenmühle
Text: Nils Nobach
Aufnahmejahr: 1961
Länge: 2:42 Minuten

Recordings

- Gitte. “Ta’ Med Ud Å Fisk”, *Tænk, Hvis Jeg Var En Cowboys Sweetheart / Ta’ Med Ud Å Fisk*, 1962, HMV, X 8450, Denmark (Vinyl 7″/Single).
- Gitte. *Jeg snakker med mig selv*, 1962, HMV, X 8443, Denmark (Vinyl 7″/Single).
- Gitte. *Ich will ‘nen Cowboy als Mann*, 1963, Columbia, C 22 417, Germany (Vinyl 7″/Single).
- Gitte. “I Want To Marry A Cowboy”, *I Want To Marry A Cowboy / The Old House on Huckleberry Street*, 1964, Capitol Records, 5120, US (Vinyl 7″/Single).
- Gitte. “Ich will ‘nen Cowboy als Mann”, *100 Prozent Schlager*, 2012, Polystar, 0600753377932, Germany (2xCD).
- Gitte. “Ich will ‘nen Cowboy als Mann”, *Die Hit-Giganten. Best of Schlager*, 2013, Sony Music, 88691988322 , Germany (3CD/Boxset).
- Gus Backus. “Da sprach der alte Häuptling der Indianer”, *Wooden Heart,* 1960, Polydor, 24 403, Germany (Vinyl 7″/Single).
- Gus Backus. “Der Mann im Mond”, *Der Mann im Mond / Was ist los?*, 1961, Polydor, 24 564, Germany (Vinyl 7″/Single).
- James Brothers. *Cowboy Billy*, 1959, Polydor, 24 068, Germany (Vinyl 7″/Single).
- Manuela. *Schuld war nur der Bossa Nova*, 1963, Telefunken, U 55 498, Germany (Vinyl 7″/Single).

Covers

- Ria Valk. “*Ik wil ‘n cowboy als man / Nachtexpres Naar Saint Tropez”*, 1963, Fontana, YF 278 008, Netherlands (Vinyl 7″/Single).
- Wenche Myhre. *Gi meg en cowboy til mann*, 1963, Triola, TN-347, Norway (Vinyl 7″/Single).

References

- Ehnert, Günter: *Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956–1980*. Norderstedt: TaurusPress 1990.
- Faulstich, Werner: Die neue Jugendkultur. Teenager und das Halbstarkenproblem. In: *Die Kultur der fünfziger Jahre*. Ed. by Werner Faulstich. München: Fink 2007, 277-290.
- Kayser, Dietrich. *Schlager – das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart: Metzler 1975.
- Kronsbein, Joachim: Wir waren so unbeschwert. In: *Der Spiegel* 23 (2004), 186f.
- Mezger, Werner: *Schlager. Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland*. Tübingen: Gulde-Druck 1975.
- N.N.: O Mustapha. In: *Der Spiegel* 33 (1960), 60f.
- N.N.: Wer ist tu?. In: *Der Spiegel* 40 (1963), 95-110.
- Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript 2012.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Citation

Patrick Pollmer: “Ich will ‘nen Cowboy als Mann (Gitte Haenning)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/nencowboyalsmann, 01/2016 [revised 01/2016].

Print

Pete Seeger/Peter, Paul & Mary/Trini Lopez **1949**

If I Had a Hammer

Fast noch mehr als die politische Aussage des Songs und ihre musikalische Umsetzung ist die Entwicklungsgeschichte von IF I HAD A HAMMER im Rahmen der Kommerzialisierung des US-amerikanischen Folks von Interesse. Von Pete Seeger als Folk-Song geschrieben, der den Segen eines von Bürgerrechten bestimmten Lebens thematisiert, wurde er zunächst von Peter, Paul & Mary und später von Trini Lopez aufgenommen. In der Version von Lopez, die auf der Calypso-Welle schwamm, eroberte IF I HAD A HAMMER die Musikshows, Radiosender und Hitlisten dieser Welt. Seiner ursprünglichen Aussage wurde der Song dabei nahezu komplett beraubt.

I. Entstehungsgeschichte

Pete Seeger schrieb IF I HAD A HAMMER wahrscheinlich in den späten 1940er Jahren – laut Biograf Dunaway Anfang des Jahres 1949 (vgl. Dunaway 2008: 11). Der gut 30jährige Song-Aktivist war damals noch Mitglied der Kommunistischen Partei Amerikas, der CPUSA und lobte Stalins Machenschaften – eine Ausrichtung, von der er sich später distanzierten sollte.

Über die Entstehung von IF I HAD A HAMMER kursieren zwei Versionen. Die eine stammt von Lee Hays, der für den Text verantwortlich zeichnete. Er ist der Meinung, dass IF I HAD A HAMMER das Produkt einer endlosen Redaktionssitzung ihrer Zeitschrift *People's Songs* war, in der die Freunde solange Zettelchen hin und her schoben, bis sie eine befriedigende Version des Songs fertig gestellt hatten. Seeger dagegen glaubt, dass Hays ihm im Januar 1949 alle vier Strophen fertig vorgelegt hatte und er dann eine Melodie dazu schrieb. Erstmals öffentlich aufgeführt wurde IF I HAD A HAMMER von Seeger am 3. Juni 1949 in New York. In der St. Nicholas Arena an der 66th Street fand damals eine Veranstaltung statt, in der die Kommunistische Partei sich ihrer selbst versicherte. Es war die Zeit von McCarthy, der "unamerikanischen" Umtriebe und der entsprechenden Gerichtsverhandlungen. Mit seiner ein Jahr zuvor gegründeten Formation The Weavers (Lee Hays, Ronnie Gilbert, Fred Hellerman und Seeger) wurde das Lied erstmals im Sommer 1949 eingespielt. Mehr noch, es war das erste Lied, das die Weavers aufnahmen. Doch diese Fassung wurde nicht veröffentlicht. Das Label Decca, bei dem die Weavers durch Vermittlung von Gordon Jenkins unter Vertrag genommen wurden, weigerte sich, den Song herauszubringen. Man war mit solchen harmlosen Hits wie "Irene Goodnight" oder dem israelischen Traditional "Tzena, Tzena" sehr zufrieden, diese Platten verkauften sich massenweise. Doch IF I HAD A HAMMER war Jenkins nicht geheuer. Wie wichtig das Lied für Pete Seeger war, zeigt sich auch an der Tatsache, dass er es auf den Titel der ersten Ausgabe von *Sing Out!*, dem Nachfolger von *People's Songs*, platzierte.

Daraufhin nahmen die Weavers den Song für Charter Records auf, doch das Label ging bankrott, bevor [illegible] Veröffentlichung kam. Die gelang dann schließlich als Single im März 1950 bei Hootenanny Records. Die Platte erhielt jedoch nur wenig Aufmerksamkeit, denn auch Hootenanny konnte sich nur kurz

auf dem amerikanischen Markt halten. Die Single ist seitdem als Sammlerstück von Interesse.

Erst sieben Jahre später, 1956, nahm Seeger eine Soloversion auf, die beim Label Smithsonian Folkways erschien. Zum Hit wurde der “Hammer Song” dadurch immer noch nicht. Dies geschah erst nach weiteren sechs Jahren, als die Formation Peter, Paul & Mary sich dem bislang geschmähten Lied annahm. Gleich für ihr erstes Album *Peter, Paul & Mary* (1962) nahmen sie den Song auf. Im selben Jahr erschien auch die Single. Die Sängerin des Trios, Mary Allin Travers, stammte aus derselben Szene wie Seeger, hatte schon im Kinderchor seine Auftritte begleitet, und war, wie Seeger auch, bei den legendären Folksessions am New Yorker Washington Square anzutreffen. In diesem Sinne ist auch die Tatsache zu verstehen, dass das erfolgreiche Trio am legendären Marsch auf Washington mit Martin Luther King im Jahr 1963 teilnahm, und dort seine Version von IF I HAD A HAMMER präsentierte. Die drei(bürgerlich: Mary Allin Travers, Noel Stookey aka Paul und Peter Yarrow) waren zunächst als “Supergruppe” von Albert Grossman sozusagen am Schreibtisch ins Leben gerufen worden. Er wollte eine “große Blonde” (Mary), “einen komischen Kerl” (Noel) und einen “gutaussehenden Typen” (Peter) zu einer Folkgruppe zusammenbringen. Das gelang ihm auch, und die Truppe kam schon bald nach ihrer Gründung 1961 in die Top Ten und war mehrere Jahre lang in den Billboard Charts zu finden. Die politische Nähe zwischen dem Trio und den Weavers ist wohl auch ein Grund, warum Seeger der 1962 eingespielten Version des Trios zustimmte. Der Komponist erklärte, dass die verschiedenen Versionen miteinander harmonierten, und er nahm gelegentlich bei seinen Auftritten Elemente der Version von Peter, Paul & Mary mit auf. “There’s a good moral here, for the world”, so Seeger im Jahr 1993 (zit. nach Greenberg 1998: 5).

Gänzlich zu einem Produkt des neu erstandenen amerikanischen Showbusiness wurde IF I HAD A HAMMER dann in den Händen von Trini Lopez. Der mexikanischstämmige Entertainer aus Dallas landete mit seiner Version von IF I HAD A HAMMER gleich zu Beginn seiner Karriere im PJ Club in Hollywood einen internationalen Hit. Frank Sinatra hatte den ‚Chicano’ aus Dallas dort 1962 entdeckt, wo Lopez mit einer kleinen Formation durch die Clubs an der kalifornischen Küste tingelte. Seine weitere Erfolgsgeschichte liest sich wie das typische amerikanische Erfolgsmärchen: Sinatra heuert ihn für sein neues Label Reprise Records an und bringt ihn mit dem Manager Don Costa zusammen. Sinatra und Costa waren sich einig, dass Lopez’ Stärken in seinen Live-Auftritten lag. Also nahmen sie seine erste Einspielung direkt im Club auf. Trini Lopez war zunächst nicht übermäßig begeistert. Der Junge aus der Vorstadt hatte immer davon geträumt, in einem richtigen Studio zu stehen. Doch Sinatra und Costa machten ihm rasch klar, dass seine Fähigkeiten am besten im Zusammenspiel mit dem Publikum zur Geltung kommen würden. Die Produktion war dann keine große Sache mehr. An zwei oder drei Abenden stand Toningenieur Wally Heider in seinem Übertragungswagen vor dem Club und schnitt schließlich die besten Passagen zusammen. Das 1963 erschienene Album *Trini Lopez at PJ’s* bzw. die Single-Auskoppelung aus demselben Jahr erreichte in 25 Ländern Platz 1 in den Charts.

“I liked the message it had”, sagt Trini später über IF I HAD A HAMMER. “And I liked the melody. And of course, I just changed the whole thing around. I made it not only listenable, but I also made it danceable” (Unterberger 1963). Trini Lopez interessierte sich nur mäßig für Folk. Der junge Amerikaner aus ärmlichen Verhältnissen wollte Spaß haben, mit seiner Musik und mit seinem Publikum. Egal, was für Songs er spielte, er coverte sie stets auf dieselbe Art und Weise. Und Lopez war fest davon überzeugt, dass er den und seinem Publikum damit einen Gefallen tat: “I did ’em my way. I changed them around for my own satisfaction, my feeling of the songs, and my beat. I bet you people that weren’t too much into folk got

into it more, because I brought a freshness to it" (Unterberger 1963). Ganz offensichtlich begriff sich der junge Entertainer als Mittler, als ein Medium zwischen dem bisweilen schwer zugänglichen Folk und der Partymusik der 1960er Jahre. Auch wenn Lopez offensichtlich nicht nur unzureichende Vorstellungen von Folk sondern auch von der Aussage und Machart von IF I HAD A HAMMER hatte, wirkt seine Ehrlichkeit mit der er seine Coverversionen legitimiert, aus heutiger Sicht durchaus rührend. "The only thing I didn't change was the lyrics. But I changed the music completely. Everybody calls it Trini-Beat. They were dancing to my songs all over the world at discotheques. They would put the album from side A to side B, and then side B to the other side, and play it all the way through" (Unterberger 1963).

II. Kontext

Für Pete Seeger war das Singen eine Haltung, es war nicht nur Musikmachen, es war aber auch nicht nur Protest – vielmehr war es für ihn eine genuine Betätigung, die zum Zusammenleben von Menschen dazugehörte. "I'm convinced we're relearning an old lesson", äußerte er 1978 vor einer Gruppe von Journalisten. "That music and other forms of art can be, not as they say ‚mere entertainment', but they can participate in the living, breathing issues which everybody's thinking and talking about" (zit. nach Greenberg 1998: 1). In diesem Sinne hat Pete Seegers Musizieren auch immer etwas Ursprüngliches an sich, etwas, was sich unmittelbar überträgt und was ihn später in die Lage bringen sollte, ganze Stadien zum Mitsingen zu bewegen. Seeger überzeugt, so der Publizist Carl-Ludwig Reichert, "durch sein tief empfundenes, ungeheucheltes Engagement für die originale Musik Amerikas, die von seinen jetzigen Bewohnern kaum und jedenfalls viel zu wenig wahrgenommen wurde" (Reichert 2008: 44). Die Ablehnung des "mere entertainment" zeigt sich auch in der Namensgebung seiner damals aktuellen Band. Es waren Hauptmanns "Die Weber", die bei der Gründung der The Weavers im Jahr 1948 Pate standen und die die Sympathie mit der Arbeiterklasse deutlich machten. Natürlich war ein solcher Musiker in den Zeiten der McCarthy-Ära von vorneherein suspekt. 1955 wurde Pete Seeger als Mitglied der Kommunistischen Partei vor das berüchtigte Komitee für "unamerikanische Aktivitäten" zitiert und wurde im Zuge der "Red Scare"-Panik zu zehn Jahren Gefängnis verurteilt. Zwar wurde die Strafe nur ein Jahr später wieder aufgehoben, doch die Weavers waren beschädigt. Man führte ihre Songs auf den "schwarzen Listen", sie durften nicht im Radio gespielt werden und bei ihren Auftritten demonstrierten regelmäßig ultrakonservative US-Bürger. Auch die Plattenfirmen zogen ihre Konsequenzen aus dem Prozess: Decca löste den Vertrag mit den Weavers und nahm sämtliche bisher eingespielte Titel von seiner Verlagsliste. Schließlich blieb Lee Hays, Pete Seeger und ihren Freunden nichts anderes übrig, als die Formation 1952 aufzulösen; sie spielte einfach kein Geld mehr ein und hatte nur wenige öffentliche Auftritte. Doch im Zuge des Folkrevivals wurden auch die Weavers wieder aktiv. Bereits 1955 wurde ihnen ein Konzert in der Carnegie Hall ermöglicht. Der Auftritt wurde ein großer Erfolg und begründete die zweite Karriere des Quartetts. Pete schied allerdings schon wenige Jahre später aus, da er sich wegen einer Zigarettenwerbung, für die die Weavers die Musik beisteuern sollten, nicht mit seinen Kollegen einigen konnte.

`alyse

Was Lee Hays und Pete Seeger Mitte der 1940er Jahre zu Papier brachten, war sehr stark an traditionalen Liedkulturen ausgerichtet. Auffällig ist vor allen Dingen die Anlage des Textes, die jeweils in den Strophen weitgehend gleich bleibt. Hier wird jeweils nur ein Wort ausgewechselt: “Bell” durch “Hammer” und durch “Song”, um schließlich in der letzten Strophe aneinandergereiht zu werden. Das ist gängige Praxis in den Volksliedern dieser Welt – es erleichtert das Singen und Memorieren ohne schriftliche Fixierung. Ähnlich verhält es sich mit der Melodie. Seeger (Smithsonian Records, 1956) bevorzugt eine Melodiegebung, die aus dem Durdreiklang abgeleitet ist, Fortschreitung in Sekund- oder Terzschritten ist die Regel, das größte Intervall im gesamten Song ist die Quart. So ist auch die Melodie leicht zu behalten (und nachzusingen), zumal die einzelnen Bausteine des Songs jeweils wiederholt werden. Seeger bleibt gänzlich in der Bauform des Volksliedes, wie wir es etwa in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert kennen. Hier soll im eigentlichen Wortsinn nichts verkünstelt sein. Kennengelernt hatte Seeger die Formen des Volksliedes während seiner Arbeit am American Folk Institute New York, wo er als junger Mann dem namhaften Archivar Alan Lomax zur Hand gegangen war. Seeger hatte unzählige Songs studiert, katalogisiert und sicher auch intoniert. Ein wenig anders verhält es sich mit dem Rhythmus. Der Song ist im 4/4-Takt komponiert und startet auf der leichten, zweiten Schlagzeit; es folgen eine Achtel und eine Viertel auf der dritten Zeit. Der Sprechrhythmus der Anfangsworte widersetzt sich dieser volltaktigen, auf den Backbeat angelegten Konstruktion. Im Sprechrhythmus ist die gesamte Eingangsphrase “If I had a hammer” auftaktig angelegt, im Zweifelsfall würde man einen off-beat verwenden und auf der zweiten Achtel der dritten Zählzeit starten. Im weiteren Verlauf des Songs wechseln sich volltaktige und auftaktige Betonungen ab. Nun sind jeweils die Kernworte des Textes volltaktig gesetzt: “Hammer”, “Morning” usw. – all diese Begriffe werden jeweils stark betont, während die entsprechenden Ergänzungs- und Füllbegriffe synkopisch angelegt sind, oder auch oft zur Synkope verschliffen werden. Durch die langen halben Notenwerte, die jeweils den Beginn der Takte charakterisieren, erhält der Song insgesamt einen schleppenden, etwas schwerfälligen Charakter.

Den “Stolperer” zu Beginn von IF I HAD A HAMMER spielt Seeger dann auch in der Regel unscharf; meist sind in den überlieferten Versionen und der ersten eingespielten Soloaufnahme von 1956 in den ersten Tönen die rhythmischen Verhältnisse noch nicht klar zu erkennen. Diese Erkenntnis stellt sich dann erst im nächsten kompletten Takt ein.

All diese Elemente zusammen genommen zeigen, dass sich Pete Seeger bei der Komposition von IF I HAD A HAMMER bzw. der musikalischen Unterlegung des Textes von den ganz einfachen, ‚down-to earth’-Prinzipien des Volksliedes leiten ließ. Wer sich Videos von Seeger ansieht, wird dieses Phänomen nur bestätigt bekommen: Hier lässt sich nichts von der exzentrischen In-sich-Gekehrtheit eines Bob Dylan wahrnehmen oder dem Kunstgesang einer Joan Baez. Hier musiziert jemand vollkommen unprätentiös; der Wunsch nach künstlerischer Selbstinszenierung existiert ganz offensichtlich nicht in Pete Seegers Gedankenwelt. Somit erscheint Seeger als einer der wenigen Folk-Musiker weltweit, der sich vollkommen in den Dienst der Musik und der politischen Bewegung, die er vertrat, gestellt hat. Dazu gehört auch die Tatsache, dass der New Yorker ein begnadeter Sing-along-Musiker war. Wie kaum ein zweiter verstand er es, große Massen von Menschen auf verschiedensten Veranstaltungen zum Singen zu bewegen. Großzügige Armbewegungen, das Vorsprechen des Textes in die Zwischenräume hinein und die tentiöse Begeisterung des hageren, großgewachsenen Mannes brachten seit jeher Menschen zum n. Dass Seeger sich dieser uneitlen Haltung und der Ablehnung künstlerischer Vollkommenheit

bewusst war, zeigt seine Aussage im Vorwort zu Dunaways Biografie *How Can I Keep from Singing*: “Now it’s true, I could have become a violinist – my mother wanted me to. I could have become a businessman – my grandfather wanted me to. I could have become a journalist; if I’d had more perseverance, I might have. If I’d had a grant early to be a researcher, I could have been one. But I wasn’t willing to take the discipline. To be a real researcher, you have to get that degree and fulfill all the academic obligations. Instead I drifted into a particular niche I’d found for myself that no one else had ever found before” (Dunaway 2008: XIII).

So nah sich das Trio Peter, Paul & Mary und Pete Seeger hinsichtlich der Inhalte ihrer Musik standen, so sehr unterscheiden sie sich in ihrer Haltung zum Künstlertum. An ihrer Version von IF I HAD A HAMMER kann man gut erkennen, wie sich der handgemachte Folk eines Pete Seegers allmählich zum kommerziellen Folk der 1960er und 1970er Jahre wandelt. Ihre Version ist von den rhythmischen Unschärfen befreit und durch eine vokale Gegenstimme musikalisch aufgewertet. Der Song transportiert seine Aussage nach wie vor klar; doch gleichzeitig ist er rhythmisch und melodiös anziehender geworden. Hier entsteht eine Art von Wohlfühlmusik, die sich gut verkaufen lässt. In ihrem Arrangement stellen Peter, Paul & Mary ein Gitarrenintro voran, das das rhythmische Gerüst vorstellt. Bei ihrem Einsatz verschluckt die Sängerin praktisch das erste Wort “If” und startet somit auftaktig auf der zweiten Achtel der zweiten Zählzeit. Dafür werten die Sänger dann die folgende schwere Zählzeit auf dem Wort “Hammer” auf, Mary achtet auf lineare, starke Gesangslinien. Zu Akkorden vervollständigt wird das Arrangement durch die dritte Stimme von Peter. Die drei verwenden hier eine Gesangsform, die unter dem Namen “close harmonies” – oder auch Barbershop-Singen – in den USA bekannt ist und bis heute vor allem von Laien gerne praktiziert wird (der Name ergibt sich aus den in Bezug auf die Tonhöhe nahe beieinander liegenden Stimmen). Das Trio achtet beim Vortrag des Liedes darauf, den oben beschriebenen, “hinkenden” Rhythmus auszugleichen. So machen sie keine Pausen zwischen den einzelnen Phrasen – Pausen, wie sie für den Vortrag eines Volksliedes fast unausweichlich sind, noch dazu wenn der Rhythmus des Originals in der beschriebenen Weise nicht perfekt funktioniert. Allerdings können auch Peter, Paul & Mary Seegers ‚unakademische’ Wechsel zwischen Auf- und Volltakt nicht ganz ausgleichen. Wer ihre Aufnahmen einmal rhythmisch genau untersucht, stellt fest, dass die drei die zweite Takthälfte immer zu schnell nehmen.

Hinsichtlich der Fassung von Trini Lopez, die ein Jahr später auf den Markt kam, ist die Version von Peter, Paul & Mary eine Art Zwitter. Letztere tendiert stärker zur damals üblichen Unterhaltungsmusik, doch wird sie noch so authentisch vorgetragen, dass auch – pathetisch ausgedrückt – Seegers Geist über dieser Aufnahme wacht. Trini Lopez macht dann jedoch mit diesem Geist ‚kurzen Prozess’. Lopez stellte seiner Version einen Refrain voran, der in Form eines Background-Gesangs gehalten ist. Es handelt sich um eine Art rufenden melismatischen Gesang, den auch Harry Belafonte gerne einsetzte, um karibisches Flair zu erzeugen. Eine genaue Betrachtung von Lopez’ Fassung zeigt, dass sich hier erstmals jemand an die Taktvorgaben hält. Lopez singt als einziger Interpret den schwierigen, volltaktig gestalteten Anfang ‚richtig’. Auch anschließend hält er sich akkurat an die Verteilung von schweren und leichten Zeiten, ebnet so alles Volkstümliche ein, und spielt den Song im klaren Vierertakt durch. Auffällig ist, dass er den schweren Zeiten jedoch ihre Kraft nimmt. Der Entertainer, der ja bekannt für seine weiche Stimme war, nciert das Wort “Hammer” in gleicher Weise, wie man etwa das Wort “Honey” aussprechen würde. ıkt man die Probleme, die Pete Seeger gerade durch die Verwendung des Symbols des Hammers

hatte, ist es nur zu verständlich, dass Trini Lopez die Bedeutung des Wortes ein wenig verstecken will. Andere Kernwörter dagegen, etwa “Bell” in der zweiten Strophe, werden aufgewertet z.B. durch eine illustrierende Instrumentation. Für die dritte Strophe, die das Singen an sich thematisiert, verwendet Lopez einen damals top-aktuellen Stil – den Rock’n’Roll. Auch die Band, insbesondere der Schlagzeuger nehmen die aggressive, hämmernde Machart des Rock’n’Roll auf. Müßig zu betonen, dass hier niemand mehr an Bürgerrechte oder Massenveranstaltungen der Gewerkschaften dachte, hier ließ man sich gerne mitreißen – in eine ‚heile Welt’, die damals schon zum großen Teil vor dem Fernseher bzw. Radio verbracht wurde.

Es ist interessant, zu beobachten, dass der Song im Zuge des Tradierungsprozesses – der gleichzeitig eine zunehmende Kommerzialisierung impliziert –, immer mehr nach den Noten gespielt wird. Hier liegt das Paradoxon vor, dass der Komponist von IF I HAD A HAMMER, Pete Seeger, sich am wenigsten um seine eigene Vorlage scherte. Für die Coverversionen hingegen wurde und wird stärker auf den fixierten Notentext zurückgriffen. Hier zeigt sich, dass die Schriftkultur allmählich in den von Seeger komponierten “Folksong” im wörtlichen Sinne Einzug hielt.

IV. Rezeption

1949, im Jahr der Veröffentlichung von IF I HAD A HAMMER, und in der darauffolgenden Zeit hatte Seeger vor allen Dingen mit antikommunistischer Häme und Hetze zu tun. Beispielhaft mag der Brief eines Abonennten von *Sing Out!* sein – eine Reaktion auf den Abdruck von IF I HAD A HAMMER auf dem Cover des Magazins: “Cancel my subscription”, schrieb der Leser, “all you left out was the sickle” (Dunaway 2008: 162). In dieser knappen Begründung spiegelt sich der fast schon phobische Hass eines Teils der US-Amerikaner wider. Der Hammer war eben nicht nur das Symbol eines demokratischen Rechtssystems, er war immer auch das Zeichen des sozialistischen oder auch kommunistischen Arbeiterstaates.

Aus dem Jahr 1952 stammt die Äußerung von Peter Kameron, der eine Art informelle Managerposition bei den Weavers innehatte. Seeger hatte vorgeschlagen, IF I HAD A HAMMER noch einmal mit auf die Setlist zu nehmen. Kameron lehnte ab: “Oh, no. We can’t get away with anything like that. That song just inflames blacklisters” (Dunaway 2008: 188).

Seeger selbst fragte sich, was an dem Song seine Zeitgenossen so in Rage brachte – genauso wie man es sich heute, in moderaten Zeiten, wieder fragt: “Why was it controversial? In 1949 only ‚Commies’ used words like ‚peace’ and ‚freedom’. […] The message was that we have got tools and we are going to succeed” (Dunaway 2008: 188). Im weiteren Verlauf seiner Argumentation versucht Seeger, die Bedeutung der letzten Strophe zu entschärfen, indem er sie mit Spirituals, etwa “We shall overcome” vergleicht. Doch wo sich die meisten Spirituals im Ungefähren, im Raum zwischen Himmel und Erde bewegen, hatte Seeger die Dinge beim Namen genannt. Das restriktive Amerika bestrafte den singenden Freigeist dafür nachhaltig.

Paul & Mary bescherte IF I HAD A HAMMER den ganz großen Erfolg. Bereits im ersten Jahr nach , Erfolg mit “Lemon Tree” erreichte ihre Interpretation des Seeger-Songs einen zehnten Platz in den

Charts. Das Album *Peter, Paul & Mary*, auf dem das Trio IF I HAD A HAMMER erstmals eingespielt hatte, war für zehn Monate in den Top Ten der Billboard Charts und dort sieben Wochen sogar als Nr. 1 gelistet. Insgesamt wurde das Album über zwei Millionen Mal verkauft und erhielt Platin-Status in den USA.

Das 1963 erschienene Album *Trini Lopez at PJ's* bzw. die Single-Auskoppelung aus dem selben Jahr, erreichte in 25 Ländern Platz 1 in den Charts. Der Erfolg von IF I HAD A HAMMER hat auch mit der Calypso-Welle zu tun, auf der Amerika seit dem Erscheinen von Harry Belafonte schwamm. 1956 hatte der jamaikanisch-amerikanische Sänger mit Stücken wie "Day-O", dem "Banana Boat Song", im ‚weißen' Showgeschäft überaus großen Erfolg.

Es scheint ins Uferlose zu gehen, sämtliche Coverversionen von IF I HAD A HAMMER anführen zu wollen. Der Song wurde nicht nur im internationalen Showgeschäft viele Male neu interpretiert. Auch in der Folkszene übernahm man den Song gerne und übertrug ihn in zahlreiche Sprachen. Von "Datemi un martello" (Rita Pavone, 1963) und "Si j'avais un marteau" (Claude Francois, 1963) bis "El Martillo" (Victor Jara, 1969) ist nahezu jedes Land und jede Sprache dieser Welt durch Coverversionen vertreten. Auch in katholischen Gottesdiensten wird das Lied gesungen. Im Jahr 1995 existierten mindestens 161 verschiedene Aufnahmen von IF I HAD A HAMMER, so berichtet Robbie Lieberman in My Song is My Weapon (zit. nach Greenberg 1998: 5). Gruppen wie The Coasters, Les Surfs oder The Von Trapp Children nahmen neue Versionen auf. Doch keine erreichte die Bekanntheit wie die beiden Einspielungen aus den frühen 1960er Jahren.

In dem Film *Confessions of a Dangerous Mind* wird die Version von Peter, Paul & Mary verwendet, um den Zusammenbruch eines Moderators zu illustrieren, der sich an seine Zeit als Elitesoldat erinnert. Leider hat sich die Assoziation von IF I HAD A HAMMER mit Gewaltverbrechen rasch in der amerikanischen Unterhaltungsindustrie etabliert. So wird etwa eine Folge der Serie *Dexter* so betitelt, in der ein Serienkiller, der mit einem Hammer mordet, gesucht wird. In einem ähnlichen Kontext wird das Lied in einer Episode der Fernsehserie *Married… with Children* verwendet. Auch in der bekannten Serie *CSI* gibt es eine Folge mit dem Namen "If I Had a Hammer".

MIRJAM SCHADENDORF

Credits

Pete Seeger
Banjo: Pete Seeger
Vocals: Pete Seeger
Musik: Pete Seeger
Text: Lee Hays
Produzent: Moses Asch
Folkways Records FA 2453
Aufnahme: auf LP "Love Songs for Friends and Foes"

Veröffentlichung: 1956
Länge: 1:55 (B-Seite, Track 8)

Peter, Paul & Mary
Gitarre: Noel Stookey, Peter Yarrow
Vocals: Mary Allin Travers
Musik: Pete Seeger
Text: Lee Hays
Produzent: Albert Grossman
Label: Warner Bros. Records 5296
Aufnahme: auf LP “Peter Paul & Mary” /Vinyl-Single
Veröffentlichung: 1962
Länge: 2:11

Trini Lopez
Gitarre: Trini Lopez
Vocals: Trini Lopez
Bass: Dick Brant (Obwohl Brant bei den Aufnahmesessions mitwirkte und auch auf der Platte genannt wird, wurde sein Part aus der letzten Fassung herausgeschnitten.)
Percussion: Mickey Jones
Musik: Pete Seeger
Text: Lee Hays
Produzent: Don Costa
Label: Reprise Records R-20, 198
Aufnahme: auf LP “Trini Lopez at PJ’s” / Vinyl-Single
Veröffentlichung: 1963
Länge: 2:59

Recordings

- The Weavers. *The Hammer Song / Banks Of Marble*, 1950, Hootenanny Records, 101, US (Single).
- Pete Seeger. “The Hammer Song”, *Love Songs for Friends and Foes*, 1956, Folkways Records, FP 85/3, US (Vinyl/LP/Album).
- Peter, Paul & Mary. “If I Had a Hammer”, *Peter, Paul & Mary*, 1962, Warner Bros. Records, W 1449, US (LP/Single-Auskoppelung 1962).
- Trini Lopez. “If I Had a Hammer”, *Trini Lopez at PJ’s*, 1963, Reprise Records, R-20,198, USA (LP/Single-Auskoppelung 1963).

Covers

- Rita Pavone. “Datemi un Martello”, *Datemi Un Martello (If I Had A Hammer)*, 1964, RCA Italiana, PM45 3243, Italy (Vinyl).
- Claude Francois. “Si j’avais un marteau”, *Si j’avais un marteau*, 1963, Philips, 432.992 BE, France (Vinyl).
- Les Surfs. “Si J’Avais Un Marteau (I I Had A Hammer)”, *Si J’Avais Un Marteau (If I Had A Hammer),* 1963, Disques Festival, DN 534, France (Vinyl).
- Victor Jara. “El Martillo”, *Pongo En Tus Manos Abiertas…*, 1969, Jota Jota, JJL -03, Chile (Vinyl/LP/ Album).
- The Coasters. “If I Had a Hammer”, *The World Famous Coasters,* 1976, DJM Records, DJM 22053, UK (Vinyl/LP).
- The Von Trapp Children. “The Hammer Song”, *The Von Trapp Children Volume II*, 2001, Rattlesby Records.

References

- King Dunaway, David: *How Can I Keep from Singing? The Ballad of Pete Seeger*. New York: Villard Books 2008.
- Greenberg, Mark: Booklettext zu: If I Had a Hammer. *Songs of Hope & Struggle*. Pete Seeger, Smithsonian Folkways LC 9628, 1998.
- Unterberger, Richie: Plattentext zu: Trini Lopez at PJ’s. Reprise Records R-20, 198, 1963.

About the Author

Dr. Mirjam Schadendorf works as a freelance music journalist and concert dramatic adviser.
All contributions by Mirjam Schadendorf

Citation

Mirjam Schadendorf: “If I Had a Hammer (Pete Seeger/Peter, Paul & Mary/Trini Lopez)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ifihadahammer, 11/2012 [revised 03/2014].

Print

Country Joe Mc Donald **1965**

I-Feel-Like-I'm-Fixin'-To-Die-Rag / Fish Cheer

Das legendäre *Woodstock* Festival im Jahr 1969 und dessen filmische Dokumentation machten den I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG von Country Joe McDonald zu einem prominenten Protestsong gegen den Vietnamkrieg der 1960er Jahre. Zunächst als Szenesong der Protestbewegung in Berkeley bekannt, erfuhr der Song über die amerikanische Westküste hinaus hohe Bekanntheit und galt schnell als eine der Hymnen der Anti-Kriegsbewegung.
Beißend sarkastisch rechnet McDonald in seinem Stück im Stil eines Folksängers mit den Interessensvertretern des Vietnamkriegs ab und solidarisiert sich mit den gegen ihren Willen einberufenen Soldaten inmitten des Kriegsgeschehens. Damit trifft er den Nerv der sich formierenden Counterculture der 1960er Jahre, deren radikale Gegenposition zu den vorherrschenden gesellschaftlichen Wert- und Moralvorstellungen und politischer Aktionismus historische Bedeutung erlangte.

I. Entstehungsgeschichte

Der I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG erschien erstmals im Herbst 1965 auf der EP *Talking Issues – Songs of Opposition*, die eine "sprechende Ausgabe" des von Joe McDonald herausgegebenen Magazins *Rag Baby* darstellte. Dabei handelte es sich um eine Eigenproduktion der Band Country Joe and the Fish, die in ihrer Erstbesetzung aus Joe McDonald, Barry Melton, Carl Shrager, Bill Steele und Mike Beardslee bestand. Die rund 100 produzierten Exemplare verteilte die Band bei Protestveranstaltungen gegen den Vietnamkrieg auf dem Campus der Berkeley Universität, einem zentralen Ausgangspunkt der aufkeimenden Studentenbewegung. Eine kommerzielle Vermarktung des von Joe McDonald geschriebenen Songs ergab sich erst 1967, als das Stück zum Titelsong des gleichnamigen Studioalbums von Country Joe and the Fish wurde, welche zu diesem Zeitpunkt bei dem Label Vanguard Records unter Vertrag standen (vgl. McDonald 2006: 196; Belmont o.J.: o.S.).

Seinen hohen Bekanntheitsgrad verdankt der Song indes dem Livemitschnitt der Soloperformance von Country Joe McDonald auf dem *Woodstock Music and Art Fair Festival* im Jahr 1969. Joe McDonald, der ursprünglich zusammen mit seiner Band auf dem Festival auftreten sollte, führte eine Akustikversion des I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG auf, nachdem er gebeten wurde, über eine Lücke im Programm des Festivals hinweg zu helfen. Die Performance des Rags in leicht abgeänderter Version brachte eine Eigendynamik im Publikum zugange: Ausgelassen singend und klatschend begleitete die Masse der Festivalbesucher das Stück. Die filmische Dokumentation dieser denkwürdigen Szene, markiert eine der bekanntesten Momente des im Jahr 1970 veröffentlichten Dokumentationsfilms *Woodstock*, welcher das [illegible]al zum Mythos der Hippiebewegung, den Song zur Hymne der Anti-Vietnam-Bewegung stilisierte [illegible]in Massenpublikum begeisterte (vgl. Belmont o. J.: o. S.). Kurze Zeit später folgte der Soundtrack

zur Dokumentation *Music from the Original Soundtrack and More*, der ebenfalls die Liveversion des I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG enthält.

II. Kontext

Joe McDonald wurde im Jahr 1942 geboren und wuchs in Zeiten wirtschaftlichen Aufschwungs und steigenden Wohlstands im Amerika der Nachkriegszeit auf. Damit gehört er zu jenen geburtenstarken Jahrgängen der amerikanischen Mittelschicht, die zu Beginn der 1960er Jahre gegen etablierte Werte der amerikanischen Gesellschaft Sturm liefen. Die Wurzeln dieser sogenannten Counterculture finden sich in der intellektuell-kreativen Szene der New Yorker Beatniks der 1950er Jahre, die den Materialismus und Konformismus der amerikanischen Gesellschaft kritisierten und einen individuellen, von gesellschaftlichen Zwängen befreiten Lebensstil proklamierten. Die Hervorhebung der individuellen Bewusstseinsbildung, beeinflusst durch östliche Philosophien, ging mit einem experimentellen Umgang mit Sexualität und psychoaktiven Drogen einher (vgl. Fish 1994: 28-31; Szatmary 2007: 146-148).

Zu Beginn der 1960er-Jahre war mehr jungen Erwachsenen der Zugang zu höherer Bildung an Universitäten möglich als je zuvor. Genährt von den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen dieser Zeit formte sich eine studentisch geprägte, hochpolitisierte Subkultur, deren Eigenschaften und Entwicklung stark mit den musikalischen Entwicklungen der 1960er-Jahre verschränkt sind. Die Bewegung artikulierte eine radikale Gegenposition zu den Moral- und Wertvorstellungen ihrer Elterngeneration – dem "Establishment". Die Pop-Musik erhob sich dabei zum zentralen Medium, sowohl als Ausdruck des propagierten individuellen Lebensstils, als auch als Medium sozialkritischer Botschaften. Politisch brisante Themen, wie die aufflammende Bürgerrechtsbewegung, Kritik am bestehenden Hochschulrecht und wenig später die steigende militärische Präsenz der USA im Vietnamkrieg rückten ins Zentrum der Aufmerksamkeit der Bewegung und gaben Anlass zu weitläufigen Protestaktionen. Bis zur Mitte der 1960er-Jahre formierten sich zahlreiche Gruppierungen, wie die in ihrer Natur und Intention vermehrt politisch agierenden Gruppen der sogenannten "Neuen Linken" sowie die unter dem Sammelbegriff der "Hippies" zu fassenden Gruppierungen junger Menschen, die ihre Aktivität vermehrt auf die Entwicklung und Praktizierung alternativer Lebensentwürfe konzentrierten. Im Jahr 1965 entstanden, muss der I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen betrachtet werden (vgl. Fish 1994: 42-45; Szatmary 2007: 151-152).

Joe McDonalds politische Einstellung und sein politischer Aktivismus erfuhren bereits durch sein politisch linksorientiertes Elternhaus eine entscheidende Prägung. Als frühere Mitglieder der kommunistischen Partei der USA sahen sich seine Eltern in der McCarthy Ära der 1950er-Jahre, die den Kommunismus zum Feindbild erhob, mit politischer Denunziation konfrontiert. McDonalds Beitritt zum Militär in den Jahren 1959 bis 1962, so deutet er selbst rückblickend, sei einzig ein Versuch gewesen, den fehlenden Patriotismus seiner Eltern zu kompensieren (vgl. McDonald 2006: 195-196).

Nachhaltigen Einfluss auf McDonalds musikalisches Schaffen und seiner damit stets eng verschränkten politischen Überzeugung übte zudem die sozialkritische Folkmusik der 1950er Jahre aus. So seien es die Woody Guthries und Pete Seegers gewesen, die ihn in jungen Jahren beeinflussten, bevor er im Alter von 16 Jahren begann erste eigene Stücke zu schreiben (vgl. McDonald 2006: 196).

Nach seiner Rückkehr aus der Navy besuchte Joe McDonald das LA State College und trat dem Folk Music Club bei. Wie zahlreiche Studenten begann er sich im Zuge der aufflammenden Bürgerrechtsbewegung für die Rechte der schwarzen Bevölkerung einzusetzen und nahm an Protestveranstaltungen teil. Als Stimme sozialer Ungleichheit erlebten die Folkmusik und ihre jungen Vertreter, wie Bob Dylan oder Joan Baez in der ersten Hälfte der 1960er Jahre eine Blütezeit und funktionierten als Motoren der Bewegung. Wenig später formierte sich ausgehend vom Campus der Berkeley Universität, an welcher sich Joe McDonald 1965 einschrieb, das Free-Speech-Movement, welches gegen die Einschränkung der Erlaubnis zur freien Meinungsäußerung auf dem Campus eintrat. Wie bereits bei der Bürgerrechtsbewegung erfolgte eine Verbindung von Protesthandlungen und Kundgebungen mit musikalischen Darbietungen. Etwa zu dieser Zeit trat Joe McDonald in ersten Folkbandformationen auf, wie dem Berkeley String Quartett und der Instant Action Jug Band. Durch Letztere lernte er den Gitarristen Barry Melton kennen, mit dem zusammen er wenig später ein Folkduo mit dem Namen Country Joe and the Fish gründete (vgl. McDonald 2006: 196; Belmont o. J.: o. S.).

Die Entstehung des Rags fällt zudem in die Zeit der beginnenden Sichtbarwerdung der Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg. Befanden sich die USA bereits seit etwa 1950 in den Konflikt in Indochina und vor allem Vietnam involviert, so rückte der Krieg gegen 1965 vermehrt in das Zentrum öffentlicher Aufmerksamkeit. Überschattet von den Ereignissen des Kalten Krieges, galt das amerikanische Engagement in Vietnam über mehrere Regierungsperioden hinweg als Maßnahme zur Eindämmung des Kommunismus. Durch die Unterstützung Südvietnams gegen das kommunistische Nordvietnam sollte eine direkte Bedrohung der USA abgewendet werden. Hatte die Regierung Kennedy bereits für eine massive Erhöhung der finanziellen Unterstützung Südvietnams gesorgt und mehrere tausend Militärberater nach Vietnam geschickt, so war es die Amtsperiode Lyndon B. Johnsons, in welcher es zur Eskalation des Krieges kam. Nachdem amerikanische Luftangriffe und Flächenbombardements erfolglos blieben, ordnete dieser den Einsatz von Bodentruppen an 1967 befanden sich rund 200.000 Soldaten in Vietnam (vgl. Anderson 2002: 30-54). Die anhaltende Erfolglosigkeit der amerikanischen Kriegsführung wurde zunehmend deutlich und drang in das Bewusstsein der US-Bevölkerung vor, was nicht zuletzt in der hohen medialen Thematisierung, die die Geschehnisse in Vietnam erfuhren, begründet ist. In Vietnam waren mehr Kriegsreporter im Einsatz als je zuvor, wodurch die blutige Realität des Krieges und deren Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung Vietnams in den Wohnzimmern der US-Bevölkerung Einkehr hielt, weswegen der Vietnamkrieg oftmals als “erster Fernsehkrieg” betitelt wird. Die Aussichtslosigkeit des amerikanischen Engagements in Vietnam desillusionierte die US-Bevölkerung mehr und mehr und gab einer sich formierenden Antikriegsbewegung starken Auftrieb (vgl. Knightley 2003: 175). Auf erste “Teach-Ins” an Universitäten folgten Friedensmärsche mit immenser Beteiligung und Protestveranstaltungen die Anti-Vietnam-Bewegung erwuchs zum vereinenden Element der Counterculture und fand Sympathisanten in allen Bevölkerungsgruppen (vgl. Hall 2012: 12-29). Der erhöhte Bedarf an Soldaten und die Möglichkeit der Zwangseinberufung wurden vor allem für die jungen Erwachsenen zur direkten Lebensbedrohung, weswegen der Widerstand gegen die Einberufung und die Kritik an deren Legitimation zu einem zentralen Element des Anti-Vietnam-Protests wurde (vgl. Anderson 2002: 56-57).

Country Joe and the Fish wurden zu einer festen Instanz bei Protestveranstaltungen, wodurch der I-FEEL-’ I’M-FIXIN’-TO-DIE RAG einen relativ hohen Bekanntheitsgrad innerhalb der Protestszene in und um ley erlangte. Die Band entwickelte sich allmählich zu einer Folk-Rock Band, an der sich die zu

dieser Zeit beginnende Popularisierung der Kombination von Folk- und Rockmusik abzeichnet. Der Folk-Rock vereinte die textlastige, sozialkritische Natur des Folk mit der bis zu diesem Zeitpunkt eher unpolitischen, populären, elektrischen Rockmusik. Die Elektrifizierung des Folk ebnete zudem der Entwicklung des Psychedelic Rocks um 1965 den Weg (vgl. Szatmary 2007: 156-158), dessen Innovation von San Francisco, insbesondere vom Stadtteil Haight Ashbury, ausging, nachdem sich dort zunehmend Größen der Beat Generation niedergelassen hatten und ihrem experimentellen, gesellschaftskritischen Lebensstil, der zunehmend Anhänger der Counterculture fand, öffentlich zelebrierten. Der Stadtteil wurde zum Zentrum der Hippiebewegung und der sogenannten “Psychedelic Revolution”. Rockmusik, Lyriklesungen und experimentelle Lichtshows wurden mit dem gemeinschaftlichen Konsum psychoaktiver Drogen kombiniert. Neben Marihuana erfreute sich vor allem LSD, nicht zuletzt durch die Proklamation der Droge als Mittel der Bewusstseinsfindung durch den ehemaligen Harvard Professor Timothy Leary, zunehmender Prominenz und Verbreitung unter der Studentengeneration und der kreativen Szene. Es entstand ein Sound, der sich als Ausdruck einer “gesellschaftlichen Revolution” begriff. Bands wie Jefferson Airplane, The Greatful Dead, The Doors, Quicksilver Messenger Service, Big Brother and the Holding Company und Country Joe and the Fish entwickelten einen experimentellen Stil, der sich durch ausgedehnte Instrumentalimprovisationen mit verstärkten Gitarren und Keyboards, bildhaften Songtexten, die oftmals auf Drogenerfahrungen basierten oder diese beschrieben, auszeichnet. Es handelte sich um komplexe Kompositionen, die die bisher konventionelle Dauer von Songs über drei bis vier Minuten weit überstiegen (vgl. Szatmary 2007: 150-158). Die weniger bekannte Studioversion des I-FEEL-LIKE-I’M-FIXIN’-TO-DIE RAG von 1967 zeigt sich ebenfalls in diesem “psychedelischen Gewand”.

San Francisco entwickelte sich zur Hochburg der Hippies und der Psychedelic Rock erfuhr über die Westküste hinaus Bekanntheit, wodurch der ursprünglich anti-kommerzielle Stil sein kommerzielles Potenzial entfaltete und die Charts stürmte. Längst strömten Scharen von jungen Erwachsenen aus ganz Amerika nach Haight Ashbury – der “Summer of Love” von 1967 gilt als Höhepunkt der Hippiebewegung, als etwa 50.000 Hippies in und um das Szeneviertel Haight Ashbury lebten und markiert zugleich ihr schleichendes Ende: Die Hippiekultur war im Mainstream angekommen, der Handel hatte das kommerzielle Potenzial der Szene erkannt und das Viertel Haight Ashbury wurde als Touristenattraktion vermarktet (vgl. Szatmary 2007: 164, 166-168). So stand auch das 1969 veranstaltete *Woodstock Music and Art Fair Festival* am Endpunkt der Bewegung. Ursprünglich als kommerzielles Unterfangen geplant, zwang die unerwartet hohe, nur schwer zu koordinierende Besucherzahl von etwa 400.000 Menschen die Veranstalter dazu, vom Verkauf von Tickets abzusehen und jedem freien Eintritt zu gewähren. Wie der Slogan der Werbeplakate “Three Days of Peace and Music” bereits andeutet, war die Zielgruppe der Veranstaltung die Anhänger der Counterculture. Geworben wurde mit Auftritten von Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who, Joe Cocker, Arlo Guthrie, Jefferson Airplane, Joan Baez, Country Joe and the Fish und vielen mehr. Angesichts der schieren Masse an Besuchern, schlechtem Wetter und weiträumigen Staus brach das Versorgungssystem des Festivals zusammen, was zu einem Mangel an Nahrung, Sanitäranlagen sowie medizinischer Betreuung führte – für die Veranstalter erwuchs Woodstock zum finanziellen Desaster (vgl. Perone 2005: 27-63).

Der spontane Auftritt McDonalds trug zur Entstehung einer besonderen Version des I-FEEL-LIKE-I’M-[illegible]’-TO-DIE RAG bei. Anstatt des zur Studioversion des Rags gehörenden Fish-Cheers, bei dem der [illegible] “Fish” nach einem Call-and-Response Schema vom Publikum buchstabiert wird, stimmte Country

Joe eine später als “Fuck-Cheer” bezeichnete Alternative an und zog damit die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Die Band hatte bereits im Sommer 1968 auf dem *Shaefer Summer Festival* im New Yorker Central Park erstmals bei der Aufführung des Rags vor 10.000 Zuschauern das Wort “fish” durch “fuck” ersetzt, einem der Tabuwörter dieser Zeit. Die Idee, so McDonald, gehe auf den Drummer der Band Gary Hirsh zurück und sei spontan und ohne Hintergedanken entstanden, erregte jedoch öffentliches Aufsehen. So wurde ein geplanter Auftritt in der *Ed Sullivan Show* abgesagt, die Verantwortlichen bezahlten sogar dafür, dass Country Joe and the Fish nicht an der Show teilnehmen würden (vgl. Belmont o.J.: o. S.).

III. Analyse

Die Woodstock-Version des I-FEEL-LIKE-I’M-FIXIN’-TO-DIE RAG dauert 3:15 Minuten und wird durch eine Call-and-Response-Interaktion mit dem Publikum, die einem Cheerleader-Chant nachempfunden ist, eingeleitet. So fordert Joe McDonald das Publikum auf das Wort “fuck” zu buchstabieren (“Gimme an F, gimme a U, gimme a C, gimme a K”) und fünf Mal zu wiederholen (“What’s that spell?”). Wie bereits auf dem *Shaefer Summer Festival* in New York sicherte die provokante Verwendung des Tabuwortes, dessen öffentliche Verwendung unter Strafe stand, Joe McDonald die Aufmerksamkeit des Publikums, welches der Aufforderung unmittelbar und zahlreich nachkam, wie es auf der Liveaufnahme zu hören ist. Dabei scheint der gemeinschaftliche Tabubruch nicht zuletzt als Ventil für den Ausdruck Unzufriedenheit mit dem gesellschaftlichen Ist-Zustand, dem geforderten gesellschaftlichen Wandel sowie der Ablehnung des Vietnamkriegs, der sich nach der Tet-Offensive 1968 auf dem Höhepunkt seiner Grausamkeit zu befinden schien, zu fungieren.

Im Anschluss stimmt Country Joe McDonald, begleitet durch seine Akustikgitarre, die erste Strophe an. Der in G-Dur gehaltene Song folgt einem klaren Strophe-Refrain Schema und behält durchwegs einen 2/4 Takt bei. Die musikalische Untermalung zeigt sich einfach gehalten, wirkt sorglos und fröhlich und lädt zum Mitsingen ein.

Thema des Songs ist der Vietnamkrieg und die verschiedenen Interessen an dessen Führung von Regierung, Rüstungsindustrie, Militär und der regierungskonformen Bevölkerung. Die Kombination von sorgloser musikalischer Untermalung und ernster, hochgradig sarkastisch vermittelter Thematik verleiht dem Stück seine Ausdruckskraft und erzeugt eine bitterböse Parodie auf die Absurdität des Vietnamkriegs. Jede Strophe nimmt sich dabei einem der Interessenvertreter an, die in die Geschehnisse in Vietnam verwickelt scheinen. So stellt die erste Strophe einen Aufruf der Regierung an junge Männer dar, ihre Bücher und somit ihre Ausbildung gegen eine Waffe einzutauschen (“put down your books and pick up a gun”), um in Vietnam ein bisschen Spaß zu haben (“We’re gonna have a whole lotta fun”). Nicht nur die Legitimation des Vietnamkriegs stellt McDonald dadurch infrage, sondern auch die Zwangseinberufung junger Männer, gegen welche er auf diese Weise klar Position bezieht.

In der zweiten Strophe wendet McDonald sich an die Industrie und ruft diese auf nicht zu verpassen, dass sich mit dem Krieg gutes Geld machen ließe (“There’s plenty good money to be made, by supplying the with the tools of the trade”) und macht so auf den Zusammenhang der Unterstützung des Vietnamkriegs und wirtschaftlicher Interessen aufmerksam.

Hochrangige Militärs wiederum reiht er in der dritten Strophe in die Reihe der Verursacher des Krieges ein, die, den Kommunismus zum Feindbild erhoben (“Now you can go out and get those reds – cause the only good commie is the one who’s dead”), für den vermeintlichen Frieden kämpften und dafür die zerstörerische Bombardierung Vietnams billigten (“And you know that peace can only be won, when we’ve blown ’em all to kingdom come”).

Die letzte Strophe unterscheidet sich von den genannten insofern, als dass McDonald hier keine Regierungs- bzw. Wirtschaftsinstitutionen anvisiert, sondern vielmehr die als absurd dargestellte Bereitschaft der Bevölkerung, vor allem der konservativen, nach Konformität strebenden Elterngeneration, den Krieg zu befürworten und ihre eigenen Kinder in den Tod zu schicken. So ruft er sie spöttisch dazu auf, sich zu bemühen, der Erste in ihrer Straße zu sein, der seinen Sohn in einem Sarg zurückbekäme (“Be the first one on your block to have your boy come home in a box”).

Im Refrain des Songs, der auf jede Strophe folgt, vollzieht Joe McDonald stets einen Perspektivenwechsel und geht von der Beschreibung der Interessensvertreter zur Beschreibung der Perspektive der sich in Vietnam befindenden Soldaten über. Ein zentrales Deutungsmuster ist dabei die Darstellung der Soldaten als Marionetten der Machthabenden, die in den Strophen beschrieben werden: Unwissend darüber, wofür sie in Vietnam kämpften (“What are we fighting for? I don’t give a damn”), sähen sie mit sarkastischer Gleichgültigkeit dem Tod entgegen (“Open up the pearly gates, Well there ain’t no time to wonder why, Whoopee! we’re all gonna die”). GI-Humor, wie dieser, so McDonald, sei die einzige Möglichkeit für die im System von Zwangseinziehung gefangenen und dem Befehl fremder Interessen unterstehenden Soldaten, um die Schrecken des Krieges zu bewältigen. McDonald, der selbst beim Militär war, solidarisiert sich in seinem Stück mit dem einfachen Soldaten, den er nicht als Täter, sondern vielmehr als Opfer der Machthabenden stilisiert. Unterstrichen wird dieser Standpunkt durch das Bühnenoutfit McDonalds – einer hippieesk abgewandelte Militäruniform, die so zum Symbol der Solidarität mit den kämpfenden Soldaten funktionalisiert wird.

Ein weiteres wichtiges Element der Performance McDonalds ist die direkte Miteinbeziehung des Publikums. Neben der Call-and-Response-Interaktion zu Beginn seines Auftritts unterbricht er den Song zudem nach der dritten Strophe (1:58) und fordert das Publikum zur Partizipation auf: “Listen people, I don’t know how you expect to stop the war, if you can’t sing any better than that. There’s about 300.000 of you fuckers out there, I want you to start singin’! Come on!”, worauf das Publikum prompt reagiert. Mit dieser Form der Agitation reiht sich McDonald in die Tradition der Folkmusik ein, deren Performanz stark durch die gewollte Einflussnahme auf das und Interaktion mit dem Publikum gekennzeichnet ist und konstruiert so das Image des sozialkritischen Folksängers.

IV. Rezeption

Zunächst als nicht kommerziell vertriebenes Szenelied von Protestveranstaltungen der Anti-Vietnam-Bewegung einem vergleichsweise kleinem Kreis der Protestszene bekannt, konnte der I-FEEL-LIKE-I’M-FIXIN’-TO-DIE RAG auch nach seiner Veröffentlichung als Singleauskopplung des gleichnamigen albums von Country Joe and the Fish 1967 keinen nennenswerten kommerziellen Erfolg erzielen. Das Billboard Magazine vom 2. Dezember 1967 lobte den beißend sarkastischen Text des I-FEEL-LIKE-

I'M-FIXIN'-TO-DIE RAGs, konstatierte jedoch, dass das Album nicht an das Debütalbum der Band heranreichen würde – eine Chartplatzierung blieb aus (vgl. Billboard 1967: 98).

Erst die Soloperformance von Country Joe McDonald auf dem Woodstock Festival 1969 legte den Grundstein für den steigenden Bekanntheitsgrad des Stücks, wobei hierzu vor allem der 1970 veröffentlichte Dokumentarfilm über das Musikfestival beitrug, der aus den vorhandenen rund 100 Stunden Videomaterial geschnitten wurde. Der Film von Michael Waldleigh gilt als einer der erfolgreichsten Dokumentarfilme, spielte über 100 Millionen Dollar ein (vgl. Roberts 1999: 53) und wurde 1971 mit dem Oskar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet. Die collagenartige Dokumentation trägt wesentlichen Anteil daran, dass das Festival bis heute als Symbol der Jugendkultur der 1960er Jahre und deren gesellschaftlichen Idealismus gedeutet wird und das Festival zum Mythos des entscheidenden Hippie-Events stilisiert wird, obwohl die Hochphase der Bewegung bereits zu Ende gegangen war. Die Massenwirksamkeit, die die Interaktion Joe McDonalds mit dem Festivalpublikum kennzeichnete, schienen auch die Produzenten der Dokumentation erkannt zu haben, weswegen Country Joes Performance sich im Film gezielt als Ausdruck von Zusammengehörigkeit und Einheit der Woodstock-Akteure stilisiert zeigt. Dies wird vor allem daran erkennbar, dass der Rag als einzige Performance filmisch mit der Einblendung des Songtextes zusammen mit einem zum Mitsingen animierenden "Bouncing Ball" umgesetzt wurde. Diese Darstellung beflügelt die Wahrnehmung des Festivalpublikums als physische und ideelle Einheit einer Generation durch den Rezipienten gezielt und fördert dessen Identifikation durch die Option zur Partizipation bis hinein in den Kinosaal.

Auch der Soundtrack, der kurze Zeit nach der Dokumentation veröffentlicht wurde, stand im Juli 1970 an der Spitze der amerikanischen Billboard Albumcharts und hielt sich über mehrere Monate hinweg innerhalb der Top 10 (vgl. www.superseventies.com [Februar 2013]). Sowohl der Film als auch der Soundtrack wurden mehrmals neu aufgelegt, 1994 erschienen der Director's Cut des Films und eine remastered Edition des Soundtracks, worauf 2009 die Veröffentlichung einer Jubiläumsedition von Film und Soundtrack folgten.

Zwar finden sich neben einem unveröffentlichten Cover des Rags von Pete Seeger und einer Coverversion der Band Chumbawamba keine weiteren Coverversionen des Stücks, so scheint der I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG über Generationen hinweg ein Gerüst für Protest gegen und Kritik an sozialen und politischen Verhältnissen in musikalischer Form darzustellen: Auf der Homepage Country Joes findet sich eine Sammlung von eigenen und fremden Adaptionen des Stücks, die beispielsweise auf den Irakkrieg oder die amerikanische Präsidentschaftswahl von 2008 umgeschrieben wurden und sich der sarkastischen Form der Thematisierung derartiger Krisenherde und sozialer Verhältnisse, wie es im I-FEEL-LIKE-I'M-FIXIN'-TO-DIE RAG der Fall ist, bedienen (siehe http://www.countryjoe.com/fixins.htm [Februar 2013]).

SARAH THANNER

Credits

Gesang, Gitarre und Text: Joe McDonald
Label: Cotillion / Atlantic Records
Produzent: Eric Blackstead
Aufnahme: 15.-18. August 1969
Veröffentlichung: 11. Mai 1970

Recordings

- Country Joe and the Fish. “I-feel-like-I’m-fixin’-to-die Rag”, *Talking Issue – Songs of Opposition*, 1965, Rag Baby Records, L 1001, US (7″/EP).
- Country Joe and the Fish. “I-feel-like-I’m-fixin’-to-die Rag”, *I-feel-like-I’m-fixin’-to-die*, 1967, Vanguard, VRS 9266, US (LP/Album).
- Country Joe McDonald. “I-feel-like-I’m-fixin’-to-die Rag”, *Woodstock. Music from the Original Soundtrack and More*, 1970, Cotillion, SD 3-500, US (3xLP/Album).

References

- Anderson, David L.: *The Columbia Guide to the Vietnam War*. New York 2002.
- Billboard Publishers Company (Ed.): *Billboard. The International Music-Record Newsweekly*, 2. Dezember 1967.
- Hall, Simon: *Rethinking the American Anti-War Movement*. New York: Routledge 2012.
- Knightley, Phillip: The Independence Wars 1945-1994. In: *The Eye of War*. Ed. by Philip Knightley. London: Weidenfeld Nicolson Illustrated 2003, 172-221.
- McDonald, Joe: I was president of my highschool marching band. In: *Vietnam. The definitive oral history told from all sides*. Ed. by Christian G. Appy. New York: Ebury 2008, 195-199.
- Perone, James: *Woodstock. An Encyclopedia of the Music and Art Fair.* London/Westport: Greenwood Publishing Group 2005.
- Robert, John: Reminiscences. In: *Woodstock. An inside look at the movie that shook up the world and defined a generation*. Ed. by Dale Bell. Los Angeles: Michael Wiese Productions 1999, 52-55.
- Szatmary, David P.: *Rockin’ in Time. A Social History of Rock-and-Roll.* Boston: Pearson Prentice Hall ^{6}2007.

Films

- Woodstock, USA 1970, Regie: Michael Waldleigh.
- Fuck. A Fuckumentary Film by Steve Anderson , USA 2005, Regie: Steve Anderson.

Links

- Belmont, Bill: *Country Joe McDonald*. o. O. o. J. URL: http://www.countryjoe.com/cjmbio.htm [04.05.2012].
- Mc Donald, Joe: *How I Wrote the Rag*. Berkley 2000. URL: http://www.countryjoe.com/howrag.htm [04.05.2012].
- Artist-Homepage von Joe McDonald: http://www.countryjoe.com/ [05.05.2012].
- Artist-Homepage der Band Country Joe and the Fish: http://www.well.com/~cjfish/ [05.05.2012].
- Homepage des Magazins Rag Baby: http://www.ragbaby.com/about.htm [05.05.2012].
- Billboard Chartplatzierung des Woodstock Soundtracks: http://www.superseventies.com/albumsbymonth70.html [05.05.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Sarah Thanner

Citation

Sarah Thanner: “I-Feel-Like-I’m-Fixin’-To-Die-Rag / Fish Cheer (Country Joe McDonald)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/fishcheer, 02/2013 [revised 10/2013].

Print

John Lennon **1971**

Imagine

IMAGINE ist der Titelsong des gleichnamigen Albums von John Lennon, der eine gesellschaftlich Utopie entwirft und mit dem er seinen größten Single-Erfolg feierte.

I. Entstehungsgeschichte

IMAGINE entstand im Frühjahr 1971 bei der Vorbereitung des zweiten Solo-Albums von John Lennon (1940–1980). Als er am 23. Juni 1971 in seinem Privatstudio im englischen Tittenhurst Park, Berkshire, mit den Aufnahmen begann, brachte er auch den gerade fertig gewordenen Song mit, der dem Album seinen Titel geben sollte. Neben dem Text und der Melodie lagen die Akkordfolge und eine Arrangementskizze vor. Alles andere entstand im Zuge der Aufnahme. Angeregt worden war Lennon zu dem Stück von einem Buch seiner zweiten Ehefrau Yoko Ono (*1933), *Grapefruit* (1964), das als ein frühes Zeugnis der Konzeptkunst-Bewegung gilt. Jahre später räumte er ein, dass Yoko Ono auch einen direkten Anteil am Text des Songs gehabt habe und dieser eigentlich hätte ihr zugeschrieben werden müssen (vgl. Blaney 2007: 51). In einem seiner letzten Interviews offenbarte er dann, dass der Song stark von einem Buch mit christlichen Gebeten beeinflusst worden sei, das er von dem US-Bürgerrechtsaktivisten und Schauspieler Dick Gregory (*1932) geschenkt bekommen habe (vgl. Sheff [1981] 2000: 212 f.).

In Lennons Ascot Sound Studios entstanden die Basic Tracks. Vervollständigt wurde die Aufnahme des Songs dann im Juli 1971 in den New Yorker Recording Plant Studios. Hier sind auch die Streicherparts von einer Gruppe der New Yorker Philharmoniker eingespielt worden, der Lennon den Namen Flux Fiddlers gab. Als Produzent ist neben John Lennon und Yoko Ono auch der US Pop-Tycoon Phil Spector (*1939) ausgewiesen, der hinzugezogen wurde, weil Lennon mit seinem Solo-Album nicht nur ein künstlerisches und politisches Anliegen verfolgen, sondern auch kommerziell eine nachhaltige Wirkung erzielen wollte. Auf Spector, der seit seinem Wall-of-Sound-Konzept aus den frühen 1960er Jahren als Spezialist für Pop-Sounds galt, geht das Klangdesign des Albums zurück. Später hat sich Lennon davon dann allerdings distanziert und erklärt, dass Spectors Sound-Konzept der politischen und künstlerischen Aussage seiner Songs eher geschadet habe (vgl. Doggett 2009: 179).

IMAGINE erschien am 9. September 1971 im Rahmen des gleichnamigen Albums, die Singleveröffentlichung folgte am 8. Oktober 1971 in den USA, beides auf dem 1968 von den Beatles als Bestandteil von Apple Corps Ltd. gegründeten Label Apple Records. Eine im Dezember 1971 im Apollo Theater im New Yorker Stadtteil Harlem aufgenommene Live-Version des Songs – Lennon solo nur mit Akustikgitarre – wurde 1998 posthum auf dem Vierfachalbum *John Lennon Anthology* veröffentlicht. 1986 drehte der polnische Regisseur Zbigniew Rybczyński (*1949) ein viel beachtetes und mehrfach ꞩeichnetes Musikvideo zu IMAGINE.

II. Kontext

IMAGINE entstand zu einem Zeitpunkt, an dem sich sowohl das persönliche Verhältnis zwischen den vier Beatles an einem Tiefpunkt befand als auch die Entwicklung der Popmusik nach dem politisch-musikalischen Aufbruch der Jahre um 1968 ins Leere zu laufen drohte. Die Ikonen der Rockkultur Janis Joplin (1943–1970), Jimi Hendrix (1942–1970) und Jim Morrison (1943–1971) waren einen selbst verschuldeten frühen Tod gestorben. Die Euphorie der Flower-Power-Bewegung hatte angesichts der alles in sich aufsaugenden Kraft des Kommerzes einer tiefen Ernüchterung Platz gemacht. Der Glaube an die gesellschaftsverändernde Kraft der Musik, der unter dem Motto “Love, Music and Peace” im August 1969 in Woodstock, New York, von 400.000 Jugendlichen trotz der widrigen Umstände dort begeistert gefeiert worden war, erwies sich nicht zuletzt im Licht der tief gestaffelten Verwertungskette, die sich an das Festival anschloss und bis heute fortdauert, als ein Mythos. Andererseits führte dieser Glaube, je mehr Hindernisse sich ihm entgegenstellten, aber auch zu einer Radikalisierung von Musik und Musiker*innen, nicht zuletzt von Lennon selbst.

Das sich seit 1969 anbahnende persönliche Zerwürfnis der Beatles ist nicht zuletzt vor diesem Hintergrund zu sehen, denn es war mit einem künstlerischen Richtungsstreit verbunden, bei dem es um das “Wie weiter?” ging. Die Soundtracks zu dem Fernsehfilm *Magical Mystery Tour* (1967) und zu dem Zeichentrickfilm *Yellow Submarine* (1968) hatten ebenso gemischte Reaktion hervorgerufen wie die beiden letzten Alben der Beatles, *Abbey Road* (1969) und *Let It Be* (1970), die trotz ihres kommerziellen Erfolges bei der Musikkritik auch auf deutliche Ablehnung gestoßen waren. Lennon hatte sich nicht zuletzt in Folge der Begegnung mit Yoko Ono, die ihm auch künstlerisch neue Horizonte eröffnete, schon 1968 von den Beatles abzusetzen begonnen und im November 1969 die Band schließlich auch formell verlassen. Allerdings hatte er zugestimmt, die Öffentlichkeit zunächst nicht zu informieren, um den in heftige Turbulenzen geratenen Apple-Konzern, ein 1967 noch von ihrem damaligen Manager Brian Epstein (1934–1967) als Steuersparmodell gegründetes global agierendes Multimedia-Unternehmen, nicht weiter zu gefährden. Aber schon im November 1968 war mit *Unfinished Music No. 1: Two Virgins* das erste gemeinsame Album von John Lennon und Yoko Ono erschienen, was nicht nur durch die Tatsache, dass hier einer der Beatles erstmals eigene Wege ging, für Furore gesorgt hatte. Das Albumcover zierte beide Künstler nackt mit unbedeckten Geschlechtsteilen, was ihnen ein Höchstmaß an Publicity und in einer Reihe von Ländern nicht minder publicityträchtige Verfahren wegen Verstoßes gegen den Obszönitätsparagrafen einbrachte. Noch bevor 1970 Lennons erstes Soloalbum *John Lennon/ Plastic Ono Band* erschien und das Ende der Beatles auch für die Öffentlichkeit offenbarte, hatte Paul McCartney (*1942) entgegen den Absprachen im April 1970 seinen Austritt aus der Band erklärt und deren Auflösung zum 31. Dezember 1970 gerichtlich in die Wege geleitet.

IMAGINE legte damit sowohl Zeugnis ab von der Hoffnung Lennons auf eine friedliche Beilegung des Streits mit seinen Musikerkollegen als auch von dem Fortbestehen seines Glaubens an die Kraft der Musik.

III. Analyse

IMAGINE ist ein dreistrophiger Song mit der Besonderheit, dass der vierzeilige Refrain (Chorus) erst nach der zweiten Strophe das erste Mal erklingt. Das rückt den Text mit seinen beiden zusammenhängenden ersten Strophen nahe an den erzählenden Gestus der Ballade, ohne doch die Architektur des Popsongs zu verlassen bzw. nach der zweiten Strophe in diese überzugehen. Lennon beschwört in seinem Text eine Welt herauf, die frei von Gegensätzen und Konflikten ist – kein Himmel, keine Hölle, keine Länder und keine Religionen und damit keine Gründe zu töten, kein Eigentum, kein Neid, kein Hunger, nur ein Land, eine Welt, ein Volk: “Imagine all the people, living life in peace”. Im Refrain kulminiert das in der Aussage, dass man dies zwar für Träumerei halten könne, aber dieser Traum von vielen geteilt werde, verbunden mit der Aufforderung, sich diesen Vielen anzuschließen: “You may say I’m a dreamer / but I’m not the only one / I hope someday you will join us / And the world will be as one.” Mit wenigen Worten gelingt Lennon hier eine Verbindung von Poesie und Politik, die weit über die Grenzen eines Popsongs hinausführt.

Musikalisch ist diese Vision einer globalen Harmonie durch eine auf die Harmonik abgestellte Gestaltung umgesetzt. Der Song kreist um den Dreiklang der Grundtonart C-Dur, der nur in den letzten vier Takten der zwölftaktigen Strophen mittels einer Kadenz über die Subdominante (F-Dur), die Subdominantparallele (d-Moll) und den Dominantseptakkord (G7) verlassen wird, um aber dadurch letztlich bestätigt zu werden. Das ergibt ein in sich ruhendes tonales Gebilde mit hoher Gravität. Dem wirkt als zentrales harmonisches Gestaltungsmittel die jeweils auf dem letzten Viertel der Takte (Strophe) dem C-Dur-Dreiklang hinzugefügte große Septime (Cmaj7) entgegen, die mit ihrer zum Grundton strebenden Auflösungstendenz den nach dem F-Dur-Akkord folgenden C-Dur-Dreiklang nicht als Wiederholung, sondern als Spannungslösung erscheinen lässt (ebenso vermag die Mediante E im Refrain eine gewisse Spannung zu erzeugen). So entsteht als musikalisches Charakteristikum des Songs der Eindruck von Ruhe und Bewegtheit in einem.

Die überwiegend in Stufen und Tonrepetitionen geführte Melodik mit einem Ambitus von einer Terz bis einer Quinte, der nur am Ende der Strophen über die Sexte bis zur Oktave erweitert ist, hält sich eng an den Akkordaufbau des Stücks. Akkordfremde Töne sind nur als Durchgangstöne eingesetzt, sodass auch auf dieser Ebene die Harmonik dominant bleibt.

Im Aufbau folgt der Song, von der Anomalie der refrainlosen ersten Strophe abgesehen, dem Grundmuster der Strophenliedform. Dem viertaktigen Intro schließen sich die ersten beiden zwölftaktigen Strophen an. Die sechs Textzeilen der Strophen sind auf je zwei Takte verteilt, die sich melodisch leicht variiert wiederholen; nur die letzten beiden Zweitaktgruppen erweitern das melodische Material (a-a’-a”-a”’-b-b’). Auch der achtaktige Refrain basiert mit seinen vier Textzeilen auf Zweitaktgruppen, deren Abfolge diejenige der Strophen spiegelt (c-c’-c”-e). Dritte Strophe plus Refrain bilden den Schluss des Liedes, das mit seinem übersichtlichen Aufbau (Intro – A [Strophe]) – A – B [Refrain] – A – B) ganz auf die Wirkung des Textes abgestellt ist. Lediglich die Instrumentierung kaschiert die ansonsten tongenauen Wiederholungen der Formteile. Dominant und ohne Unterbrechung durch den Titel hindurch geführt ist die akkordische Pianobegleitung mit den auf den Grundtönen der Akkorde pendelnden Oktaven in der linken Hand. Dabei ist den Zweitaktgruppen in der Klavierbegleitung jeweils eine chromatische Dreitonfigur vorangestellt, sodass diese auftaktig erscheinen, ohne es doch wirklich zu sein. Erst am Ende der ersten Strophe, mit Beginn der letzten beiden Zweitaktgruppen, kommen Schlagzeug und Bass hinzu, das Schlagzeug den Backbeat markierend, der Bass mit den Grundtönen der Akkorde. Mit der zweiten Strophe setzt dann ein Streicherteppich ein, der seinerseits, ebenfalls bis zum Schluss geführt, den

akkordischen Aufbau des Stücks noch einmal betont. Der über allem schwebende Charakter von John Lennons Singstimme entsteht durch Nahmikrofonierung des Gesangs mit wechselnd zugemischtem Hall, eines der Markenzeichen von Phil Spectors Klangdesign.

IV. Rezeption

IMAGINE erschien mit massiver Promotion-Unterstützung und dominierte so in Rekordzeit das Pop-Radio in den USA. Die Single erreichte Platz 3 der US-Single-Charts, platzierte sich u.a. in Kanada, Australien, Italien an der Spitze der Charts und sollte John Lennons bestverkaufte Platte werden. Der Song taucht in einer Vielzahl von Rankings und Bestenlisten auf. So findet er sich u. a. auf Platz 3 der 500 Greatest Songs of All Time des amerikanischen Musikmagazins Rolling Stone, auf Platz 30 der von der Recording Industry Association of America zusammengestellten bedeutendsten Songs des Jahrhunderts, erhielt 1999 den Grammy Hall of Fame Award und wurde im gleichen Jahr in die Rock and Roll Hall of Fame's 500 Songs that Shaped Rock and Roll aufgenommen. IMAGINE gilt als einer der in den letzten 100 Jahren meistaufgeführten Songs. U. a. hat ihn Madonna (*1958) 2005 im Rahmen des Tsunami Aid: A Concert of Hope aufgeführt, Peter Gabriel (*1950) zur Eröffnung der Olympischen Winterspiele 2006 im italienischen Turin, der Liverpool Philharmonic Youth Choir und der Liverpool Signing Choir während der Abschlussveranstaltung der Olympischen Sommerspiele 2012 in London und Lady Gaga (*1986) 2015 während der Eröffnungsveranstaltung der Europaspiele im aserbaidschanischen Baku.

Bislang sind mehr als 160 Coverversionen erschienen, darunter Versionen von Sarah Vaughan (1924–1990) und Diana Ross (*1944), von Joan Baez (*1941), Roger Whittaker (*1936), James Last (1929–2015), Liza Minelli (*1946), Ray Charles (1930-2004), Madonna (*1958) und als eine der bislang letzten im August 2015 eine Jazz-Version des finnischen Komponisten und Singer-Songwriters Iiro Rantala (*1970).

Peter Wicke

Credits

Gesang, Piano: John Lennon
Bassgitarre: Klaus Voormann
Schlagzeug: Alan White
Streichinstrumente: The Flux Fiddlers
Komposition und Text: John Lennon
Produktion: John Lennon, Yoko Ono, Phil Spector
Toningenieure Ascot Sound Studios: Eddie Beer, Eddie Klein, Eddie Veal, Eddie Offor, Philip McDonald
Toningenieure Record Plant Studios: Jack Douglas, Roy Cicala, Shelly Yukus

Recordings

- John Lennon. “Imagine”. On: *Imagine*, 1971, Apple Records, PAS 10004, 1E 064 04914, UK (Vinyl/Album).
- John Lennon. “Imagine”. On: *Imagine / It’s So Hard*, 1971, Apple Records 1840, US (Vinyl/Single).
- John Lennon. “Imagine (live)”. On: *John Lennon Anthology*, 1998, Capitol Records, C2 7243 8 30614 2 6, US (4xCD/Album).
- John Lennon. “Imagine”. On: *Imagine*, 2000, Capitol Records, CDP 7243 5 24858 2 6, US (Remastered & Remixed, CD/Album).
- John Lennon. “Imagine”. On: *Imagine*, 2010, Apple Records, 5099990650222, UK (Remastered, CD/Album).

Covers

- Sarah Vaughan. “Imagine”. On: *Sweet Gingerbread Man / Imagine*, 1972, Mainstream Records, MRL 5512, US (Vinyl/Single).
- Diana Ross. “Imagine”. On: *Touch Me in the Morning*, 1973, Motown, M 772L, US (Vinyl/Album).
- Joan C. Baez. “Imagine”. On: *The Best of Joan C. Baez*, 1977, A&M Records, SP-4668, US (Vinyl/Compilation).
- Roger Whittaker. “Imagine”. On: *Imagine*, 1978, RCA, AFL1-3077, US (Vinyl/Album).
- James Last. “Imagine”. On: *Leave the Best to Last*, 1985, Polydor, 827393-2, Germany (CD/Album).
- Liza Minnelli. “Imagine”. On: *Live from Radio City Music Hall*, 1992, Columbia, CK 53169, US (CD/Album).
- Ray Charles. “Imagine”. On: *The Definitive Ray Charles*, 2001, Atlantic Records, 8122 73556-2, US (2xCD/Compilation).
- Madonna. “Imagine”. On: *I’m Going to Tell You a Secret*, 2006, Warner Bros. Records, WPZR-30163-4, JP (CD/Compilation).
- Madonna. “Imagine”. On: *Are You Feeling Satisfaction?*, 2008, Apocalypse Sound, AS 143, Europe (DVD/Unofficial Release).
- Herbie Hancock. “Imagine feat. Pink, Seal, India.Arie”. On: *The Imagine Project*, 2010, Sony Music, 88697748612, Australia (CD/Album).
- Iiro Rantala. “Imagine”. On: *My Working Class Hero*, 2015, ACT, ACT 9597-2, Germany (CD/Album).

References

- Blaney, John: *Lennon and McCartney. Together Alone*. London: Jawbone Press 2007.
- Doggett, Peter: *You Never Give Me Your Money: The Beatles After the Breakup.* New York: Harper 2009.
- Grossma, Samantha: “Watch Lady Gaga Perform a Powerful Cover of ‘Imagine’. In: Time, 17.06.2015. URL: https://time.com/3925252/lady-gaga-jon-lennon-imagine-european-games/ [28.04.2021].
- Sheff, David/Golson, G. Barry (Ed.): *All We Are Saying. The Last Major Interview with John Lennon*

and Yoko Ono. New York: St. Martin's Griffin 2000.
- Ono, Yoko: *Grapefruit*. Tokyo: Wunternaum Press 1964.
- Poggioli, Sylvia: "Olympic Games Kick Off with Art, Fashion, Dance". In: National Public Radio, 10.02.2006. URL: https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5201016&t=1559291469474 [28.04.2021].

Links

- Offizielles Musikvideo: *Imagine*, John Lennon. Director: Zbigniew Rybczyński. In: YouTube, 21.10.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tnXoJ3suYNU [29.04.2021].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "Imagine (John Lennon)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/imagine, 07/2021.

Print

Linkin Park **2001**

In the End

Der Song IN THE END von Linkin Park ist die vierte und letzte Auskopplung aus dem Erfolgsalbum *Hybrid Theory*, das als erstes veröffentlichtes Album der Band bereits den nationalen wie internationalen Durchbruch brachte und dem Nu Metal zu breiter Bekanntheit verhalf.

I. Entstehungsgeschichte

Die Band Linkin Park ist seit ihrer Gründung 1996 (damals hieß sie Xero) bzw. seit ihrer Umbenennung 1998 (Hybrid Theory) und 1999 (Linkin Park) eine der kommerziell erfolgreichsten Rock-Bands aller Zeiten. Zunächst zu den Hauptvertretern des Nu Metal gehörend verwischte sie im Laufe der Zeit die Grenzen zwischen Rock, Hip-Hop, Alternative und Electro Rock. Einigen gilt sie auch als Vertreter von Alternative Metal, Heavy Metal, Rap-Metal, Rap-Rock und Post-Grunge. Ihr ‚Erfolgsrezept' liegt in einer besonderen Mischung aus Rock und Rap. Der Albumtitel *Hybrid Theory* verweist bereits auf die für Linkin Park typische Mischung verschiedener Musikstile. So vereint die Band den MC Mike Shinoda und den DJ Joseph Hahn mit der klassischen Rock-Besetzung bestehend aus Leadsänger/Shouter, Leadgitarre, Bass und Schlagzeug.

IN THE END ist der achte Track auf dem Album *Hybrid Theory* und dauert 3:36 Minuten. Der Song entstand auf der Basis eines Gedichtes von Frontsänger Chester Bennington. Zunächst war der Titel des Songs “Untitled”. Frühere Versionen des Songs sind auf dem Album *Hybrid Theory EP* zu hören, das aus vertraglichen Gründen 1999 zwar fertig gestellt, allerdings nie verkauft wurde. Der Song wurde mehrere Male verändert, so dass der gerappte Teil des Songs direkt auf Shinoda zugeschnitten wurde. Das Releasedatum war der 20.11.2001.

II. Kontext

Gegen Ende der 1990er Jahre steuerte die Nu Metal-Szene auf ihren Höhepunkt hin. Mit Limbizkit, Slipknot und Korn im Rücken war es vor allem die Band Linkin Park, die mit ihrer Musik neue Maßstäbe setzte. Den Durchbruch hatte Linkin Park bereits mit ihrem ersten Album, das nach ihrem ursprünglichen Bandnamen Hybrid Theory benannt ist und auf das hybride Zusammenspiel zwischen Rap-, Rock- und Popelementen anspielt, mit denen die Band arbeitet. Da bereits eine andere Band namens Hybrid existierte, fürchtete Warner Bros Records rechtliche Konsequenzen und koppelte die Bedingungen für einen Plattenvertrag an die Umbenennung der Band.

In ihrer Botschaft ist Linkin Park nach eigenen Angaben unpolitisch. Vielmehr werden Gefühle und ungen der Bandmitglieder thematisch in den Songs verarbeitet. Neben der musikalischen Vielfalt, die die Bandmitglieder bieten, übernimmt jeder neben seiner künstlerischen Arbeit auch Aufgaben im

organisatorischen Bereich. So ist Sänger Bennington zusammen mit Schlagzeuger Bourdon für Tourplanung und Eventmanagement verantwortlich. Shinoda und Hahn sind im Kunstkomitee der Band, kümmern sich um Albumgestaltung und Ähnliches. Hahn, der gemeinsam mit Shinoda in Kunstdesign einen Abschluss erwarb, kümmert sich außerdem um die Produktion von Musikvideos und deren Inhalte. So ist sowohl die Gestaltung des Albumcovers als auch das Musikvideo zum Song fast vollständig auf das Wirken der Band zurückzuführen. Ihre Songs schreibt die Band ebenfalls meist zusammen.

IN THE END ist mit seiner weitestgehend ruhigen Art als eine rockige Ballade anzusehen, die in der Mitte des Albums ein ausgleichendes Gewicht gegenüber den anderen, deutlich rockigeren Songs geben soll.
“There’s a lot of musical changes in that particular song, which really gives us a lot of freedom to play with the different moods”, so Co-Produzent Nathan “Karma” Cox, der zusammen mit Joseph Hahn für die Produktion des Musikvideos verantwortlich war.

Durch die Vielfalt klanglich aufgerufener Emotionen (langsam/schnell/leidenschaftlich/aggressiv), bei denen allerdings das ruhige Element des Klaviers im Vordergrund steht, lässt sich eine Vielzahl von Themen und Ausdrucksintentionen in Text, Musik und Video hineininterpretieren.

Auf Grund der drei bereits veröffentlichten Songs hatte die Band laut Hahn deutlich bessere Voraussetzungen für das nach “Papercut” zweite selbstproduzierte Musikvideo. Ausgestattet mit einem im Vergleich zu anderen Musikvideos sehr großen Budget konnten Hahn und Co. also deutlich mehr Zeit und Energie in die Produktion stecken. So wurde Star-Designer Patrick Tatopoulos engagiert und mit Hilfe von CGI (computer generated images) vor einer Green-Screen gedreht – zu jener Zeit eine aufwendige Ausnahmeerscheinung in der Rockvideo-Szene. Der eigentliche Drehort der im Video vorkommenden Hintergrundszenerie war die kalifornische Wüste. Am Computer wurden dann nachträglich die im Bildvordergrund erscheinenden Elemente eingearbeitet und sowohl Farbe als auch Kontrast konfiguriert.

Nach dem Release der Single wurde der Song von Linkin Park selbst in mehreren Versionen abermals veröffentlicht: So auf dem Album *Reanimation*, zu dem sich Shinoda entschied, nachdem über 50 Einsendungen von Remixen von *Hybrid Theory* an Linkin Park geschickt wurden. IN THE END ist der dritte Track des Albums. KutMasta Kurt und Motion Man, zwei MCs, die bei der Produktion des Covers halfen, modifizierten den Song und nahmen ihn erneut auf. Auch auf dem später in einer Kooperation mit JayZ veröffentlichten Album *Collision Course* ist eine weitere Version (“Izzo/In the End”) zu hören.

III. Analyse

Der Song ist wie ein ‚klassischer’ Popsong unterteilt in Intro, Strophe 1, Refrain, Strophe 2, Refrain, Bridge, Refrain, Outro. Das Besondere an den Strophen ist, dass sie im ersten Abschnitt sowohl musikalisch als auch textlich weitgehend identisch sind. Auf allen drei Materialebenen (Text, Musik, Video) ist ein klarer dynamischer Aufbau zu erkennen. Ausgehend von einem sanften Einstieg nimmt der Song allmählich in seiner expressiven Dynamik zu, um am Ende in seiner Intensität abzunehmen und wieder ruhig zu schließen. Hahn spricht hier von einem Gleichgewicht, das er auch ins Video mit einbringen und das den Kreislauf des Lebens widerspiegeln solle.

Im Text ist insgesamt kein klarer Handlungsstrang zu erkennen. Vielmehr handelt der Text von allgemeiner Lebenserfahrung, die der Erzähler aus zwei zeitlichen Perspektiven beschreibt und bewertet. Dabei nimmt er eine zurückblickende Perspektive ein und spricht im Jetzt von den Schlüssen, die er aus seinen Erfahrungen gezogen hat. Inhaltlich geht es vor allem um die Einsicht der Vergänglichkeit (“The clock ticks life away”) und den Erzählungen von vergebenen Bemühungen des lyrischen Ichs sich an einem bestimmten Zeitpunkt im Leben festzuhalten (“Trying to hold on, but didn’t even know / I wasted it all”). Insgesamt beschreibt der Text eine dunkle, eher pessimistische Weltansicht, in der ein resignierender Protagonist seine Lebenslust verloren hat (“And even though I tried, it all fell apart”). In jeder Strophe findet dabei ein Perspektivwechsel statt, mit dem vom Jetzt ins Damals gesprungen wird. Dabei lassen die Aussagen durchaus einen gewissen Interpretationsspielraum zu. So lässt das Ende der zweiten Strophe zunächst auf eine persönliche Beziehung schließen, die sich durch die Zeit verändert hat (“Things aren’t the way they were before, you wouldn’t even recognize me anymore”). Allerdings sind auch Interpretationen hin zu einem persönlichen Verlust oder einem erschütterten Glauben vorstellbar. Auffällig schnell führt die Betrachtung des Textes auch zum Gedanken des (eigenen) Todes und zu der Vorstellung, dass der Protagonist gerade auf dem Sterbebett noch einmal über das Leben resümiert. Es ist eine klar zeitraffende, zusammenfassende Darstellung der Geschehnisse, die bereits vom Ich aufgearbeitet und verarbeitet wurden. Hierbei benutzt der Erzähler vielfach interaktive Darstellungsformen (“Acting like I was part of your property / remembering all the times you fought with me”). Der Eindruck entsteht, dass das Ich diese Prozesse vielfach durchlaufen hat.
Der Mimesis-Effekt ist allerdings relativ gering, da man nicht das Gefühl bekommt, direkt in ein Rohmaterial von Eindrücken zu dringen, sondern ein vorgefertigtes Konstrukt aus Schlussfolgerungen und Moralvorstellungen vorzufinden.

In der Bridge kommt die Erzählung auf “Trust”, Vertrauen, zu sprechen, das der Erzähler einer anderen Person/Sache einst entgegenbrachte, doch letztlich von dieser enttäuscht wurde. Dies unterstützt die These, dass der insgesamt sehr pessimistische Grundgedanke der Vergänglichkeit Bezug auf eine unglückliche Beziehung des lyrischen Ichs nimmt. Das oft benutzte “I” sorgt diesbezüglich dafür, dass sich der Hörer in die Gedankenwelt des Erzählers hineinversetzen kann.

Der oben beschriebene Kreislauf des Lebens wird literarisch vor allem durch den Anfang und das Ende geschlossen. Nachdem beim Anfang mit den Worten “It starts with one” angefangen wurde, schließt der Song mit “In the end it doesn’t even matter”, wobei auch hier der Eindruck entsteht, dass damit nicht nur der eigentliche Song abgerundet wird, sondern die Thematik des Kreislaufes auf einer Metaebene einen Rahmen erhält.

Die musikalische Ebene von IN THE END ist größtenteils in einem sehr strengen Muster auf vollen Schlägen im 4/4 Takt organisiert. Beginnend mit dem einfachen Klaviermotiv und einem Cello im Hintergrund wird der Anfang von gesampelten Percussionklängen abgerundet. Die Strophen bestehen hauptsächlich aus einem Rap-Part von Shinoda, während Refrain und Bridge von Bennington gesungen werden. Generell fungiert Bennington als Brücke, der mit seiner Stimme jede 4-Taktphrase des Songs durch einen Auftakt einleitet. Abwechselnd auf den Zählzeiten 2+ oder 3 steigt Bennington so zu einer neuen Phrase ein, um die insgesamt melancholische Atmosphäre der Strophen entsprechend gesanglich erstützen.

Bei Beginn der ersten Strophe setzen Flageolett-Töne der E-Gitarre ein, die zusammen mit dem nun einsetzenden Schlagzeug und Bass das Klavier ersetzen und für eine erste klangliche Steigerung sorgen. Auffallend intensiv wird hier mit Hall-Effekten gearbeitet, wodurch die Aufnahme ein größeres Klangvolumen erhält. Das Klavier setzt zusammen mit den Keyboard-Streichern erst wieder nach zwei weiteren Phrasen ein, um langsam auf den Refrain vorzubereiten. Bennington unterstützt diese Einleitung mit einem über vier Takte gehaltenen Ton. Shinodas Rap wird gelegentlich von Hintergrundstimmen unterstützt, die, wie im Rap üblich, meist auf den Zählzeiten 3 und 4 zu hören sind und vom DJ leicht verzerrt werden. Die sich immer weiter steigernde Klangkulisse entlädt sich schließlich im Refrain, in dem nur Bennington den Gesangspart übernimmt. Unterstützt wird er hierbei von dem bei Linkin Park sonst üblichen, stark verzerrten Gitarrensound. Rhythmisch orientiert sich dieser an der Schlichtheit der Strophen. So werden die Akkorde meist auf der 1 angeschlagen und jeweils nur beim Übergang auf das nächste Vier-Takt-Schema auf 4 unterstützt.

Die zweite Strophe findet im gleichen Stil wie die erste statt, wobei nach der ersten Phrase, bei der der Text der ersten Strophe wiederholt wird, ein erstes kleines Break stattfindet, um diesen Wechsel auch klanglich zu unterstreichen und etwas Neues anzukündigen. Die nach dem folgenden Refrain einsetzende Bridge ist eher ruhig gehalten. Das Klaviermotiv steht hier wieder im Vordergrund. Im zweiten Teil der Bridge entsteht dann allerdings trotz des gleichen Textes eine deutlich andere Klangwelt. Begleitet von plötzlich einsetzenden, stark verzerrten Gitarrensounds singt Bennington mit einer deutlich aggressiveren Stimme und leitet damit in den letzten Refrain über, der in der gleichen Intensität dann ins wieder abschwächende Outro übergeht. Dort endet der Song in einem Fade-Out des bereits zu Beginn eingeführten Klavierspiels. Die oben anhand des Texts beschriebene Iterativität findet somit auch einen musikalischen Ausdruck in den sich ständig wiederholenden Klaviermotiven. Insgesamt liegt dem Song ein ständiger Intensitätsauf und -abbau zu Grunde. So baut sich während der Strophen genauso wie in der Bridge Dynamik auf, die sich in den energetischen Höhepunkten (Refrain/2. Teil der Bridge) wieder entlädt. Der Kreis wird dann im anschließenden Outro durch das Motiv des Klaviers auch in musikalischer Hinsicht geschlossen, in dem dieses gewissermaßen wieder in den Anfangszustand zurückfällt.

Das Musikvideo schließlich verbindet Klang und Text. Diesbezüglich sind zwei Hauptebenen festzumachen. In der ersten spielt die Band auf einem Balkon auf Höhe der Stirn einer sehr großen Frauenstatue, die in ihrer Haltung an die gemeinhin bekannten skulpturalen Darstellungen von Ramses II. erinnert. Die Statue steht in einer verdorrten, hügeligen Wüste, auf dessen Boden Shinoda die erste Strophe rappt. Der Himmel ist hier (=zweite Ebene) auf unnatürliche Weise orange bis rot eingefärbt.

Während der ersten Strophe wachsen Ranken aus dem Boden und zerfallen wieder zu Staub. Ein übergroßer Wal mit einer doppelten Seitenflosse taucht auf und fliegt über Shinoda hinweg und zieht fortan im Hintergrund seine Kreise und bildet den Kontrast zur trockenen Wüste. Bennington steht während der Strophen auf einem kleineren Balkon, auf den er während des Intros durch einen mit altertümlich wirkenden Schriftzeichen bemalten Durchgang gelangt ist. An den Rändern des Balkons ist ein großer Gargoyle-Kopf zu erkennen.

Benningtons Einwürfe während der Strophen werden mit Auf- und Abblenden jeweils bildlich zugeordnet, zusätzlich ein Zeitlupeneffekt zur Geltung kommt. (Diesen Effekt erreichte Hahn mit einer zuerst aufgenommenen sehr schnell abgespielten Tonspur, zu der Bennington singen sollte. Diese Bilder

verlangsamte Hahn wieder und ordnete sie der Originaltonspur zu, so dass beim Abspielen in Originalgeschwindigkeit ein Zeitlupeneffekt entsteht.)

Zeitlich und räumlich wird Bennington durch einen Zoom Shinoda zugeordnet. Während der ersten Strophe wechseln die Einstellungen (und Kameraperspektiven) in relativ kurzen Abständen. So kommt es vor, dass Shinoda und Bennington teilweise direkt in die Kamera schauen, oder mit einer imaginierten Kamera interagieren. Dabei sind die Kamerabewegungen innerhalb der Strophen minimal. Beim Refrain schwenkt die Kamera auf die Statue zurück und zeigt die ganze Band bei der Performance. Die sich nun stark bewegende Kamera stellt jedes einzelne Bandmitglied durch eine Nahaufnahme vor.

Die im Video häufig verwendete Green Screenzeigt sich vor allem im Übergang vom ersten Refrain auf die zweite Strophe, bei dem sich der Hintergrund hinter Shinodas gleichbleibendem Gesicht von der Plattform der Statue zurück auf die Wüstenlandschaft verändert. Shinodas Blick bleibt dabei fest im Fokus der Kamera verankert und somit auf den imaginären Zuschauer gerichtet. Es zeigt sich, dass eine Interaktion von Shinoda, wie auch von Bennington, mit den Zuschauern angedeutet wird, die – angesichts der vermittelten Inhalten – durchaus ein belehrendes Moment enthält.

In der Bridge wird Bennington auf dem kleineren Balkon in einer Halbtotalen vor einem sich verdunkelnden Himmel gezeigt. Die Stimmung wird dadurch düsterer und bedrückender, aber auch in gewisser Hinsicht emotionaler. Dieser Effekt wird zum einen vom blau werdenden Licht als auch von der eingesetzten Zeitlupe und der Nahaufnahme von Benningtons Gesicht gestützt. Der im zweiten Teil der Bridge ansetzende deutlich aggressivere Teil wird bildtechnisch durch einen in Zeitlupe ausgeführten Sprung der ganzen Band eingeleitet. Die mystische Stimmung wird zusätzlich dadurch erreicht, dass es anfängt zu regnen und Fledermäuse aus dem Durchgang der Einstiegsszene ins Freie fliegen. Die Figuren am Balkonrand erwachen zum Leben und verleihen der Szenerie eine deutlich größere Dynamik, die auch musikalisch vom rockigeren Sound ‚gefordert' wird. Die nun aufstrebende Graslandschaft, der Regen, die Tiere und die sich bewegenden Statuen vermitteln im Gegensatz zum Anfang des Videos eine sehr lebhafte Welt und unterstützen damit die Botschaft von der Vergänglichkeit und des Wandels der Dinge – auch hin zum Guten. Beim finalen Rauszoomen ist die Umgebung keine Wüste mehr, sondern eine blühende Landschaft, durch die nochmals der Wal fliegt. Die Stimmung des Videos hat sich folglich komplett ins Gegensätzliche verkehrt. Die surrealistischen Elemente des Wals und des Himmels allerdings bleiben; sie verleihen dem Video einen roten Faden und den eindeutigen Hinweis, dass es sich bei der abgebildeten Welt um ein Gedankenkonstrukt handelt, dass vor allem die Gleichmäßigkeit aber auch die Veränderbarkeit der Welt thematisiert. Das Video transportiert somit auch eine lebensbejahende Aussage, wodurch der Song insgesamt um eine positivere Lesart bereichert wird.

IV. Rezeption

Bereits der erste Versuch, sich innerhalb der alternativen Rockkultur einen Namen zu machen, glückte. Neben ausverkauften Konzerten in ganz Amerika, war das Album *Hybrid Theory* in den Charts äußerst erfolgreich. Durch die insgesamt vier Auskopplungen “Closer to the Edge”, “Crawling”, “Papercut” und IN THE END gelang es Linkin Park, eine der kommerziell erfolgreichsten Rockalben aller Zeiten zu schaffen. IN THE END war die 4. und erfolgreichste Auskopplung aus dem Album *Hybrid Theory*. Mit Platz 2 in den

Hot 100 Billboard in den USA war IN THE END der in den Charts am höchsten platzierte Song von Linkin Park bis heute. Er wurde von der US-amerikanischen Label- und Vertreibergesellschaft RIAA (Recording Industry Association of America) mit Gold für über 500.000 verkaufte Singles ausgezeichnet. Obwohl von vielen Kritikern als mittelmäßig eingestuft, konnte *Hybrid Theory* mit 30 Millionen verkauften Alben weltweit für Aufsehen sorgen. Das eigenständig gedrehte Musikvideo erhielt den Award “Best Rock Video” bei den *MTV Movie Awards* 2002.

MICHEL PETERS

Credits

Gesang: Chester Bennington, Mike Shinoda
Gitarre: Brad Delson
Bass: Dave Farrell
Schlagzeug: Rob Bourdon
DJ: Joseph Hahn
Musik, Text: Linkin Park
Produzent: Jeff Blue
Label: Warner Bros. Records – PR 02753
Aufnahme: 2000 in New Orleans
Veröffentlichung: 21.11.2001
Länge: 3:36

Recordings

- Linkin Park. “In The End”, *Hybrid Theory*, 2000, Warner Bros. Records, 9 47755-2, US (CD/Album).
- Linkin Park. “In The End”, *In The End*, 2001, Warner Bros. Records, 5439 16729 2, US (CD/Single).
- KutMasta feat. Motion Man. “Enth E Nd”, *Reanimation*, 2002, Warner Bros. Records, 9 48326-2, US (CD/Album).
- Linkin Park feat. JayZ. “Izzo/ In The End”, *Collision Course*, 2004, Warner Bros. Records, 9362 48966-2, Europe, (CD + DVD-V).

References

- Graham, Ben/Dancer, Billy: *Linkin Park: The Unauthorised Story in Words and Pictures.* London: Chrome Dreams 2001.
  ıulman, Greg: *Contemporary Musicians and their Music – Linkin Park.* New York: Rosen Pub Group ∠007.

Links

- Bandhomepage: http://www.linkinpark.de/ [27.10.2014].
- Interviews: http://www.mtv.com/news/articles/1457104/vma-lens-recap-linkin-parks-end.jhtml [27.10.2014].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Michel Peters

Citation

Michel Peters: “In the End (Linkin Park)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/intheendlinkinpark, 10/2014 [revised 10/2014].

Print

Toto Cutugno **1990**

Insieme: 1992

Italiens zweiter Sieg beim Grand Prix de la Chanson de l'Eurovision besingt 1990 nicht zufällig eine entscheidende Etappe der europäischen Einigung, die Verträge von Maastricht. War Italien doch Gründungsmitglied der Europäischen Gemeinschaft und folglich auch beim allerersten Grand Prix 1956 dabei gewesen. Und geradezu einschneidend sollte die Öffnung Europas auch für den Wettbewerb selbst werden, der bis heute als Eurovision Song Contest überdimensional gewachsen ist.

I. Entstehungsgeschichte

Toto Cutugno war 1990 ein europaweit bekannter Exponent der italienischen Canzone, der schon 1980 mit "Solo noi" das Festival von San Remo gewinnen konnte und spätestens mit "L'Italiano" 1983 einen großen Hit in ganz Europa landete. Dass er nach Zagreb zum "Eurofestival", wie die Italiener den Grand Prix damals nannten, entsandt wurde, verwundert nicht, bedenkt man, dass Italiens bedeutendste Pop-Exporte dort bereits vor ihm aufgetreten waren: Ricchi e Poveri, Matia Bazar, Alice, Al Bano & Romina Power, Umberto Tozzi u.a. INSIEME: 1992 ist eine Komposition, die Cutugno selbst speziell für den Wettbewerb anfertigte. Somit wurde er auch zum ersten Interpreten, der als Texter und Komponist für sein Lied den für diese beiden Kategorien vergebenen Siegespreis persönlich entgegennehmen konnte.

II. Kontext

In mehrfacher Hinsicht war der Grand Prix in Zagreb und damit zum allerersten Mal – nach dem Vorjahressieg Jugoslawiens – in einem Land des kommunistischen Blocks, durchaus etwas Besonderes. Das Wende-Jahr 1990 inspirierte die Musikschaffenden Europas zu einer ganzen Reihe von politischen Beiträgen. Österreich sang von "Keine Mauern mehr", Norwegen besang das "Brandenburger Tor", Ralph Siegel komponierte für Deutschland "Frei zu leben". Die Ereignisse in Osteuropa waren nicht spurlos an den Komponisten vorüber gegangen. Daneben gab es die klassischen Euroballaden wie Großbritanniens "Give a little love back to the world", die aber zum Teil auch auf den Gedanken der zunehmenden Freizügigkeit zurückgriffen, so etwa der zweitplatzierte irische Beitrag "Somewhere in Europe". Zudem begann eine ganz entscheidende Richtungsänderung im Grand Prix zu greifen: der französische, ebenfalls zweiplatzierte Beitrag, von Serge Gainsbourg komponiert, präsentierte die karibische Sängerin Joëlle Ursul, die ungewohnte ethnische Klänge mit ihrem White & Black Blues darbot, die Spanierinnen Azucar Moreno stellten mit "Bandido" einen zeitgenössischen Flamenco vor.

Italien hatte nach einer kurzen Durststrecke zu Beginn der 80er Jahre zwar noch Ambitionen auf vordere Plätze beim Wettbewerb, an das in Italien als Straßenfeger etablierte Festival von San Remo konnte der premio dell'Eurovisione" allerdings nie heranreichen. Hinzu kam, dass 1988 mit Luca Barbarossa

(Platz 12) und 1989 mit dem Duett Ana Oxa und Fausto Leali (Platz 9) nur mäßige Platzierungen erreicht worden waren. Bezeichnend ist, dass nach Cutugnos Sieg Italien nur noch vier Mal in den 90er Jahren am Wettbewerb teilnahm und diesem bis zum furiosen Neueinstieg 2011 (mit einem zweiten Platz) fernblieb. Allein 1964 war ihnen ein Sieg geglückt (Gigliola Cinquetti mit “Non ho l’età”) und der verantwortliche Sender der RAI konnte sich zudem auch nie zu einem wettbewerbsbegleitenden Promotion-Programm durchringen, da auch hier das Festival von San Remo kein Konkurrenzprodukt in Form einer wie auch immer gearteten Vorentscheidung zuließ. Dass Modugnos Welthit “Nel blu dipinto di blu” dereinst (1958) nur auf dem dritten Platz gelandet war, mag bis in die 80er Jahre hinein auch die italienischen Musikexperten in ihrer nicht besonders guten Meinung vom Eurofestival bestärkt haben, das in Italien tatsächlich, auch im Gegensatz zu Frankreich und Spanien eine untergeordnete Rolle spielte und selbst in dem Land des politischen Postenschachers und der Politisierung des Alltag (“lottizzazzione”) keine vordergründige, repräsentative Rolle hinsichtlich der nationalen Selbstpositionierung spielte.

III. Analyse

Der zweiteilige Titel verortet das Lied als typischen Beitrag zum Grand Prix d’Eurovision, als sogenannten “Eurosong”. “Insieme” (dt. zusammen) deutet auf eine Hymne hin, die der Nationalrepräsentation entspringen könnte. Einer National- oder Parteihymne gleich ruft “Insieme” zum Miteinander auf. Der Zusatz “1992” verweist im Jahr 1990 auf ein konkretes politisches Ereignis, das das Miteinander deutlich nuanciert: es geht um den dem Wettbewerb inhärenten Europagedanken, der durch die für 1992 ausgehandelten Verträge von Maastricht einen entscheidenden Schritt nach vorne gehen soll: Keine Grenzen mehr und das im Jahr des Umbruchs in Osteuropa.

“1992” taucht im gesungenen Lied gar nicht auf, stattdessen wird hier im italienischen Text im Refrain auf Englisch “United United Europae”, also die Glorifizierung des vereinten Europas verkündet. Dass der, das Englisch von Toto Cutugno nicht gewöhnte, Zuhörer eher “Unite Unite Europe” und damit ein Plädoyer für das noch zu vollbringende Werk der Gemeinschaftsstiftung vernimmt, gibt dem Lied eine interessante zusätzliche Stoßrichtung. Die Refrainzeile “Insieme – United United Europe” wird anfangs vom Chor intoniert, bevor Toto Cutugno begleitet von einem großen Orchester das Wort ergreift, bei dem das Schlagzeug im Fünfvierteltakt dominiert.

Das Sänger-Ich nimmt langsam und elegisch-getragen von Anfang an einen Dialog auf mit einem Du (“con te”), einem verloren gegangen geglaubten Freund (“amico che credevo perso”), mit dem er einen gemeinsamen Traum teilt (“sotto lo stesso sogno”). Italien in Gestalt von Cutugno spricht also hier zu jedem einzelnen Mitbürger und die Glaubwürdigkeit dieser Zeilen lebt auch sehr von dem Bild, das Toto Cutugno durch seinen Hit “L’italiano” in der europäischen Öffentlichkeit innehat: das des prototypischen Italieners – auch wenn “L’italiano” eher satirisch gemeint war und in die Tradition eines Bruce Springsteen und dessen ebenso kritisch zu lesendem “Born in the U.S.A.” zu stellen wäre.

Die zweite Strophe setzt die Nutzung von Stereotypen fort und knüpft fast schon in bester petrarkistischer Manier an das aus dem Munde eines Italieners besonders glaubwürdige Frauenlob an. Die Frau ohne [illegible]en (“donna senza frontiere”), die das Sänger-Ich umwirbt, wird in Zukunft unter den gleichen Flaggen (“sotto le stesse bandiere”) und unter dem gleichen Himmel (“sotto lo stesso cielo”) leben.

Während hier die Assoziation zur europäischen Flagge mit ihren Sternen naheliegt, die den Himmel symbolisieren könnten, erinnert dieser Liebesdiskurs mit Augenzwinkern durchaus an die italienischen Gastarbeiter und ihre Beziehungen zu Frauen des Gastlandes, die ihnen nur zu deutlich vor Augen geführt hatten, wie sehr sie als Ausländer in der Gastgesellschaft lange Zeit nicht so gerne gesehen waren.

Der Refrain setzt nach den eher langsam und leise vorgetragenen Strophen äußerst lautstark und mit voller Inbrunst ein. Die Hymne wird zum Freiheitsgesang, was schließlich eine ganze Kette von Traditionslinien eröffnet. Es wird das Motiv der ersehnten Freiheit in Form eines Realitätsversprechens (“non è più un sogno”) ausgesprochen: “sempre più liberi noi” (für immer freier), so wie auch das Miteinander die Einsamkeit beendet. Das Motiv vom Glück mit den Flügeln, vom gemeinsamen Fliegen, erhält zudem eigengeschichtliche Referenz auf einen italienischen Wettbewerbsbeitrag, durch die Analogie zu Italiens berühmtestem Grand-Prix-Lied, Domenico Modugnos Welthit “Nel blu dipinto di blu”, berühmt geworden unter der Titelzeile des Refrains “Volare”. Auch dort wird das Fliegen besungen. Wer auf der größten Bühne Europas von einem nicht mehr fernen Europa (“L‘Europa non è lontana”) singt, der versucht, und der Versuch war wohl sehr erfolgreich, wie der Wettbewerbsgewinn zeigt, Europa in diesem Moment zumindest emotional zu einen. Dass er hinzufügt, dass es sich um ein italienisches Lied für seine Zuhörer handelt (“c’e una canzone italiana…Per voi”) unterstreicht nochmals die Widmung seines Liedes an alle Europäer, für die er gleichsam eine zeitgemäße Europahymne vorträgt.

Das europaweit bekannte Arsenal von literarischen Topoi wird in einer weiteren Strophe fortgesetzt mit tausend Geigen am Himmel (“nel cielo mille vilioni”), mit der grenzenlosen Liebe (“amori senza confini”) und in das Du übergeführt. Er singt von den gleichen Idealen (“sotto gli stessi ideali”), den identischen Zielen. Die folgende Refrainpassage wird leicht verändert dargeboten und der Zustand der Gemeinsamkeit hierin als bereits hergestellt unterstrichen: Es handele sich schon nicht mehr um einen Traum (“non è più un sogno”) und es habe sich bereits das eingeforderte (“Dammi una mano”) Miteinander hergestellt (“noi non siamo più soli”), was dem Lied eine organische Entwicklung verleiht.

Die größere Einheit (“più uniti”), die zweifellos der Vertrag von Maastricht mit dem Abbau der Grenzen herstellen konnte, wird in einem variierten Refrain erneut mit dem Bild des Fliegens verbunden (“vedrai ché voli”). Einer rosigen Zukunft steht dabei nichts im Weg. Das Fliegen symbolisiert das Durchstarten, genauso aber assoziiert es sexuelle Erfüllung. Die Parallelisierung von privatem Glück und politischem Glück gelingt in dieser Hymne sehr gut. Schließlich wird abschließend auch die gemeinsame Fahne (“le nostre stelle una bandiera sola”) erwähnt, die Freiheit nochmals beschworen und die gemeinsame Stärke (“più forti”) untermauert. Die politische Wendung des Liedes wird eindeutig und mündet sogar in einen “protocommunitären” Patriotismus.

Italiens Beitrag (“una canzone italiana”) zur europäischen Einigung ist insofern auch eine Selbsteinlösung, da das kulturelle Erbe der Canzone, also der Gattung selbst, durchaus sich feiert als Bereicherung der europäischen Gemeinsamkeit. Das Motto der Einheit in der Vielfalt könnte nicht kongenialer umgesetzt werden. Der Gesangspart Europas, die Zuständigkeit für die Hymne, die in einer erneuten Wiederholung des Refrains kulminiert, wird für Italien reklamiert.

IV. Rezeption

n Italien erreichte das Lied einen zwölften Platz in der Hitparade. In Deutschland war das Lied 20 Wochen lang in den Charts platziert, mit der besten Notierung am 4.6.1990 auf Platz 13, während es in Österreich (Platz 3) und der Schweiz (Platz 2), sogar in Frankreich (Platz 9) weitaus erfolgreicher war. Der Bekanntheitsgrad des Liedes ist allerdings sehr hoch einzuschätzen, gerade auch im Vergleich mit den Gewinnerliedern der Vorjahre (1988: Céline Dion „Ne partez pas sans moi“; 1989 Riva „Rock me baby“ wurden kaum als Lieder nach dem Wettbewerb wahrgenommen). Die deutsche Fassung von Roland Kaiser (Extreme) belegt überdies den Ohrwurm-Charakter des Liedes, das dort zur hymnischen Liebesschnulze auswächst.

Schließlich sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Cutugnos Lied Inspirationsquelle für Hymnen aller Art gewesen sein mag, zumindest aber sich große Analogien zu Berlusconis Parteilieder, insbesondere “Azzurra libertà”, der Hymne der Forza Italia, finden lassen. Ob Cutugno das goutiert hätte, bleibt fraglich.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Musik und Text: Salvatore Cutugno
Veröffentlichung: 1990 7″ Single; auf LP: Insieme 1992 (1990); Gli amori (1992); Greatest Hits (2002)
Original: EMI Italiana (EMI 20 3887 7 (EMI) [de,it] / EAN 5099920388775)
Länge: 4.00 min.

Recordings

- Toto Cutugno. *Solo Noi/ Liberi*, 1980, CBS, 8392, Deutschland (7″/Single).
- Toto Cutugno. *L’Italiano*, 1982, EMI, 1C 0062040237, Deutschland (7″/Single).
- Toto Cutugno. *Insieme: 1992II*, 1990, EMI, 0062038877, Deutschland (7″/Single).
- Toto Cutugno. “Insieme: 1992”. Auf: *Insieme: 1992*, 1990, EMI, 0647948711, Italien (LP).
- Toto Cutugno. “Insieme: 1992”. Auf: *Greatest Hits*, 2002, Mint, 4874263, Deutschland (CD).
- Simone. *Keine Mauern Mehr*, 1990, CBS, 6558156, Deutschland (12″).
- Chris Kempers & Daniel Kovac. *Frei zu leben*, 1990, Jupiter Records, 8770487, Deutschland (7″/Single).
- Emma. *Give a little love back to the world*, 1990, Big Wave, BWR 33, UK (7″/Single).
- Azucar Moreno. *Bandido*, 1990, Epic, EPC 4667721, Spanien (LP/Album).
- Céline Dion “Ne Partez Pas Sans Moi”/ Liam Reilley “Somewhere in Europe”. Auf: *The Best Of Eurovision*, 1994, Solid Records, SORTE CD 180, Irland (CD/Album/Comp.).
- Bertil Stokkan. *Brandenburger Tor* (1990), 2011, Bare Bra Musik (Download).

- Domenico Modugno. *Nel Blu Dipinto Di Blu*, 1958, Decca, 30677, US (7″).
- Luca Barbarossa. *Ti Scrivo*, 1988, CBS, CBS 6515937, Europa (7″/Single).
- Riva. *Rock me Baby*, 1989, Continental, 3006, Belgien (7″/Single).
- *Eurovision Song Contest Düsseldorf 2011*, 2011, EMI, 50999, UK & Europa (2xCD/Album/Comp.).
- Bruce Springsteen. *Born in the U.S.A.*, 1984, Columbia, AS1959, US (12″/EP/Promo).

Covers

- Roland Kaiser. “Extreme”, *Nur das Beste – Die Größten Hits 1976-1998*, 2000, Hansa, Deutschland (CD/Comp.).

References

- Anselmi, Eddy: Festival di Sanremo. Almanacco illustrato della canzone italiana, Modena. “Cutugno ha vinto l’Eurofestival”. In: *La Repubblica* 8.5.1990, 35.
- Offizielle Homepage mit Song.URL: http://www.totocutugno.it/direzione/v_4_c_0_p_0/index.htm [20.04.2012].

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “Insieme: 1992 (Toto Cutugno)”. In: *Songlexikon. Ecyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/insieme, 02/2012 [revised 10/2013].

Print

Run-D.M.C **1983**

It’s Like That

Run-D.M.C ist eine amerikanische Hip-Hop-Gruppe, die 1981 von Joseph “Reverend Run” Simmons (*1964) und Darryl “DMC” McDaniels (*1964) in Hollis, Queens, New York gegründet wurde. Die beiden holten nach ihrem High School-Abschluss noch Jason “Jam Master Jay” Mizell (*1965) dazu, der als DJ fungierte. Ihre erste Single IT’S LIKE THAT stieg 1983 in die amerikanischen Billboard Charts direkt auf Platz 15 ein, was vorher noch keiner anderen Hip-Hop Band gelang.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song IT’S LIKE THAT war die erste Singleauskopplung der Gruppe im Jahre 1983. Er wurde vom Gründungsmitglied Joseph “Reverend Run” Simmons und Darryl “DMC” McDaniels geschrieben. Unterstützung erhielten sie dabei von dem Produzenten Larry Smith. Der Song wurde ein Hit (auf der B-Seite befand sich eine Auskopplung mit dem Titel “Sucker M.C’s”). Die Idee zum Song hatte Simmons, nachdem er den Rap-Pionier Kurtis Blow traf, und von seinem Bruder Russel – er war gleichzeitig der Manager Blow’s – animiert wurde, seine Ideen umzusetzen. Russel gab ihm den Tipp, in seinen Raps Geschichten zu erzählen, und machte ihm zusätzlich den Vorschlag, über verschiedene Themen zu rappen und nicht nur bei einem zu bleiben. Joseph Simmons selbst erklärte zum Hintergrund des Songs, dass er den Menschen zeigen wollte, wie die Welt da draußen so ist und wie sie sich selbst weiter entwickeln können (vgl. songfacts.com [24.3.2015]). Larry Smith, musical director von Rush Productions – dem Plattenlabel von Russel Simmons – wusste um Joseph Simmons Talent als Songwriter und bat diesen für 100 US-Dollar einen Song für Kurtis Blow zu schreiben, der von Larry Smith produziert wurde. Joseph Simmons gefiel jedoch der Beat nicht, den Smith für den Song komponierte, und bat ihn, selbst ein Demo aufnehmen zu dürfen. Joseph Simmons ging daraufhin mit dem noch nicht fertigen Song zu McDaniels, da er “ein bisschen Unterstützung” brauchte und dieser [McDaniels] “[…] kam mit ein paar wichtigen Hooklines an und stopfte mit ein paar Zeilen die Löcher” (Dimery 2011: 528). Der Song überzeugte Russel Simmons, der ab diesem Zeitpunkt die Band managte, und zusammen mit McDaniels bastelten sie, Joseph Simmons und er, an verschiedenen Hooklines und Texten. Nachdem Joseph Simmons und McDaniels die High School beendet hatten, holten sie Jason “Jam Master Jay” Mizell, der bei der Gruppe überwiegend als DJ tätig sein sollte, dazu. Dieser spielte auf einem Oberheim DMX Synthesizer den Beat ein und sie produzierten den Song zusammen mit dem Plattenlabel von Joseph Simmons Bruder, Russel’s Rush Productions. IT’S LIKE THAT sollte also ursprünglich für Kurtis Blow sein, wurde aber erst unter den Ideen von Run-D.M.C. zu einem richtigen Erfolg.

Russel Simmons war vom Ergebnis des Songs so begeistert, dass er die drei auf Tour schickte und ihnen half, ihr Debut-Album zu produzieren. Während sich andere ‘Ghetto-Kids’ bei ihrem ersten Auftritt sofort [illegible]hnen identifizieren konnten, wurden sie vom weißen Publikum nur verspottet, verhöhnt und [illegible]lacht. Ihr Wille, sich in der Musikwelt zu etablieren, wurde jedoch dadurch nur größer, und so

erreichten sie schließlich einen unter Hip-Hop-Formationen bis dato nicht gekannten Grad der Popularität (vgl. Heimlich 1999).

II. Kontext

Schwarze Lederanzüge, dunkle Filzhüte, schwere Goldketten um den Hals und Adidas-Turnschuhe ohne Schnürsenkel waren Markenzeichen von Run-D.M.C. So traten sie auf und spiegelten eher das Image des B-Boy-Straßencharakters wider, wenngleich ihre Texte eher das schwarze Mittelklasseethos repräsentierten (vgl. Dimery 2011: 1527). Der Song leitete eine Kette verbal treffsicherer Rapstücke ein, deren musikalische Begleitung rudimentär, aber effektvoll am Text gehalten wurde. Vor allem in den afroamerikanischen Wohngebieten breitete sich der Musikstil schnell aus (vgl. Zeise 2006: 7).

Run-D.M.C sprachen sich immer wieder ausdrücklich für den Gebrauch von Verhütungsmittel, gegen Drogen, Aussteigermentalität und Straßenkriminalität aus. Dennoch wurde ihr sinisteres Bühnen-Image oft als auslösendes Moment für Ausschreitungen missverstanden, bei denen es auch zu Todesopfern kam (vgl. Dimery 2011: 1528).

III. Analyse

Der Song handelt vom Umfeld der Jungs, in dem sie wohnten und aufwuchsen. Es gab ein hohes Maß an Arbeitslosigkeit, kaum bezahlbaren Wohnraum, viel Gewalt und Drogen, wie die Textzeile “Unemployment at a record high / People coming, people going, people born to die” zu verstehen gibt. Die Musiker wollten zwar auf diese Zustände aufmerksam machen, aber trotz der sozialen Ungerechtigkeit und der politischen Probleme den Menschen auch Mut zusprechen und die Botschaft vermitteln, sich nicht unterkriegen zu lassen und vor allem Vorurteilen keine Chance zu geben, da sie alle in den gleichen “Schuhen” steckten (“Here’s another point in life you should not miss / Do not be a fool who’s prejudice / Because we’re all written down on the same list”).

Der Song besteht aus sechs Versen mit insgesamt zwei Abschnitten. Ein richtiger Refrain ist dabei nicht zu erkennen, wobei das “Huh!” einen kurzen, aber prägnanten Instrumentalteil einleitet, der durch den Wechsel zwischen Bassdrum und Hi-Hat markiert wird. Den Song zeichnet ein minimalistischer, rauer und aggressiver Beat aus, der sich das ganze Lied hindurch zeigt. Zusätzlich kommen die schnellen, wechselnden Raps von Simmons (Run) und McDaniels (DMC) hinzu (vgl. Dimery 2011: 528). Jason Mizell war zuständig für das Scratchen, welches immer vor den Raps diese ankündigte und gewissermaßen als Zwischeneinlage diente. Der Text von Run und DMC ist eine Anspielung auf das Leben im Ghetto, das mit all seiner Realität und Beschwernissen thematisiert wird. Rap redet nicht mehr, er sagt etwas (vgl. Zeise 2006: 7). Der Fokus liegt hier deutlich auf Erfolg und Geld. Der Song ist, laut Fans, der erste Hardcore Hip-Hop-Song, da er sich vom früheren Hip-Hop, der sich eher an milden Jazz-Grooves orientierte, abhebt (vgl. ebd.: 6).

IV. Rezeption

Der Song erhielt in mehreren Ländern Platin-Auszeichnungen. Am Tag seiner Veröffentlichung schoss er auf Platz 15 der amerikanischen Billboard Charts und arbeitete sich sogar bis auf Platz 1 vor. Im internationalen Kontext erregte er jedoch zunächst wenig Aufsehen. Die Gruppe erhielt 1984 als erster Hip-Hop-Act überhaupt eine Goldene Schallplatte und gilt neben anderen Künstlern wie Grand Master Flash, Public Enemy oder LL Cool J als Wegbereiter des Hip-Hops. Ihr Video zum Stück “Rockbox” wurde als erstes Rap-Video auf MTV ausgestrahlt. Auch waren sie die erste Hip-Hop-Gruppe, die es auf das Cover des *Rolling Stones* schaffte und die ihre Handabdrücke auf dem Walk of Fame in Hollywood verewigen durfte (vgl. Schmidt-Joos 2008: 528).

1997 gab es eine Neuauflage des Songs von DJ Jason Nevin. Der Remix toppte in vielen Ländern alle Erwartungen und stieg etwa in Australien, Irland, Neuseeland, der Schweiz und in Großbritannien direkt auf Platz 1 ein. In den amerikanischen Billboard Charts kam er direkt in die Top 100. In Großbritannien blieb er für sechs Wochen auf Platz 1 und erlangte vor allem dadurch Berühmtheit, weil er die Spice Girls zum ersten Mal davon abhielt, die Chartspitze zu erklimmen. IT’S LIKE THAT belegte in Großbritannien unter den meistverkauften Singles des Jahres 1998 Platz drei. Im 1997 erschienen Video sieht man zwei Breakdance-Gruppen, männlich und weiblich, gegeneinander antreten. Nach mehreren Battles gewinnen schließlich die Frauen. 1999 benutzten Jagged Edge den Beat des Songs als Grundlage ihres Songs “Let’s get married”.

Der Song ist in mehreren Videospielen vertreten: Grand Theft: Vice City Stories, Scarface: The World is yours, Singstar (Remix von Jason Nevin) für Play Station. Zudem wurde der Remix in einem Werbespot für die Getränkemarke Fanta eingesetzt.

CATRIN LIEHR

Credits

Songwriting: Darryl McDaniels, Joseph Simmons, Larry Smith
Mix: Elai Tuba, Kurtis Blow
Producer: Russel Simmons, Larry Smith
Label: Profile Records
Recorded: 1982
Published: 1983
Length: 4:10 min

Recordings

Run-D.M.C. “It’s Like That”, *It’s Like That/Sucker M.C.’s*, 1983, Profile Records, PRO-7019, US (Vinyl/

Single).

- Run-D.M.C. “It’s Like That”, It’s Like That/Sucker M.C.’s, 1983, Ariola, 105 786/105 786-100, Germany (Vinyl/Single).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *It’s Like That/Sucker M.C.’s (Krush Groove 1)*, 1983, Profile Records, PRO 5019 DJ, US (7”/Promo).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *It’s Like That/Sucker M.C.’s*, 1983, Ariola, 600 982, Germany (Vinyl/12”).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *It’s Like That/Sucker M.C.’s*, 1983, Profile Records, PRO-7019-DJ, US (12”/Promo).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *Run-D.M.C*, 1984, Profile Records, PRO-1202, US (LP/Album).
- Run-D.M.C. *King of Rock*, 1985, Profile Records, PRO-1205, US (Vinyl/LP7Album).
- Run-D.M.C. *Raising Hell*, 1986, Profile Records, PRO-1217,US (Vinyl/LP/Album).
- Run-D.M.C. *Tougher Than Leather*, 1988, Profile Records, PRO-1265, US (Vinyl/LP/Album).
- Run-D.M.C. *Back from Hell*, 1990, Profile Records, PRO-1401,US (Vinyl/LP/Album).
- Run-D.M.C. *Down With The King*,1993, Profile Records, PRO-1440, US (2 x Vinyl/LP/Album).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *It’s Like That/Sucker M.C.’s*, 1995, Profile Records, PRO-7019-0, US (Vinyl/RE).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *Run-D.M.C*, 1999, Profile Records, ARCD-6406, US (CD/Album/RE).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *Crown Royal*, 2001, Arista, 07822-16400-1, US (CD/Album).
- Run-D.M.C. “It’s Like That”, *Live at Montreux 2001*, 2007, Eagle Vision/Montreux Sounds, EAGCD357/GAS 0000357 EAG/none, US (CD/Album).

Covers

- Run-D.M.C. vs. Jason Nevins. “It’s Like That”, *It’s Like That*,1997, Avex Asia Ltd./Avex Traks, AVTCDS-092, Hong Kong (CD/Maxi-Single).
- Run-D.M.C. vs. Jason Nevins. “It’s Like That”, *It’s Like That*, 1997, David Gresham Records, CDSDGR 23,South Africa (CD/Single).
- Run-D.M.C. vs. Jason Nevins. “It’s Like That”, *It’s Like That*, 1997, Sm:)e Communications, SM-9065-2, US , (CD/Single).
- Run-D.M.C. vs. Jason Nevins. “It’s Like That”, *It’s Like That*, 1997, PIAS Benelux, 456.9065.22, Belgium (CD/Maxi-Single).
- Run-D.M.C. vs. Jason Nevins. “It’s Like That”, *It’s Like That*, 1997, Mascotte Music, 192 394.2, France (CD/Single).

References

- Dimery, Robert: Run-D.M.C. In: *1001 Songs die sie hören sollten bevor das Leben vorbei ist*. Ed. by Robert Dimery. Oetwil am See/Zürich: Olms 2008, 1527-1529.

'eimlich, Adam: RUN-D.M.C. URL: *http://www.thestranger.com/seattle/run-dmc/Content?oid=968* ɔ99 [23.03. 2015].

- Kampmann, Wolf/Schmidt-Joos, Siegfried: It's like that. Run-DMC 1983. In: *Rocklexikon. Band 2*. Ed. by Wolf Kampmann and Siegfried Schmidt-Joos. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2008, 528.
- Madden, Bryan Lee: Old School Rap 101 – Run-DMC's self title debut. URL: http://www.sputnikmusic.com/review/33672/Run-DMC-Run-DMC/ [04.02.2015].
- N.N: It's Like That by Run-D.M.C. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=5261 [04.02.2015].

- Zeise, Tina: *Worte und Vinyl. Kommunikative Aspekte der Rapmusik in Deutschland*. Dissertation. München 2006. URL: http://edoc.ub.uni-muenchen.de/5625/1/Zeise_Tina.pdf [26.3.15].

Links

- www.rundmc.com [04.02.2015].

About the Author

Catrin Liehr studies teacher for secondary school with the subjects Music, English and Geography at the University of Education Freiburg. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Georg Brunner (University of Education Freiburg).
All contributions by Catrin Liehr

Citation

Catrin Liehr: "It's Like That (Run-D.M.C.)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/sogs/itslikethatrundmc, 05/2015 [revised 09/2015].

Print

Ray Charles **1954**

I’ve Got a Woman

Der blinde Pianist, Sänger und Songwriter Ray Charles Robinson (1930-2004) gehört zu den herausragenden Vertretern der afroamerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts. Obwohl Charles seine größten kommerziellen Erfolge in den 1960er und 1970er Jahren mit Crossover-Alben erzielt, gilt er als Wegbereiter und einer der größten Stars des Soul, in dem sich Ende der 1950er Jahre die schwarzen Musikstile Gospel und Rhythm&Blues zu einem neuen, einflussreichen Mix verbinden.

I. Entstehungsgeschichte

1954 hört Ray Charles auf einer seiner Konzertreisen den im selben Jahr in Houston/Texas produzierten Gospel-Song der Vokalgruppe Southern Tones im Radio: “It Must Be Jesus”. Die Aufforderungen seiner Produzenten im Ohr, seinen Sound persönlicher zu machen, beginnt Charles, ihn in seine Auftritte einzubauen und gemeinsam mit Trompeter Renald Richards mit Text, Tempo und Besetzung zu experimentieren. Bei der nächsten Aufnahmesession am 18. November 1954 im Studio des Radiosenders WGST in Atlanta, geleitet von den beiden Atlantic-Record-Inhabern Ahmet Ertegun und Jerry Wexler, fließen diese Erfahrungen in eine der einflussreichsten Black-Music-Produktionen der 1950er Jahre ein. Es spielt das Ray Charles Septet – hier zum Oktett erweitert – mit den Trompetern Charles ‚Clanky’ Whitley und Joe Bridgewater, den beiden Jazz-Saxophonisten Donald Wilkerson (Tenor) und David “Fathead” Newman (Bariton) sowie Wesley Jackson (Gitarre), Glenn Brooks (Drums) und Jimmy Bell (Bass).

II. Kontext

Ray Charles von großen musikalischen Höhepunkten wie von Drogenmissbrauch und psychischen Zusammenbrüchen gezeichnete Weltkarriere ist in ihrer musikalisch wohl produktivsten Phase zwischen 1952 und 1958 eng verbunden mit dem Produzenten Jerry Wexler, dem unermüdlichen Ideengeber, Finanzier und Antreiber im Hintergrund von Charles großen Hits “Mess Around” (1953), I’VE GOT A WOMAN (1954) und “What I’d Say” (1958).

Mit I’VE GOT A WOMAN gelingt Charles und Wexler eine neue, zündende Mischung aus der Leidenschaft und Inbrünstigkeit des Gospelgesangs, dem elektrisierenden Groove des Rhythm & Blues (R&B) und der instrumentalen Brillanz des Jazz, die seitdem nicht mehr aus der Black Music wegzudenken ist. Charles wird dadurch neben Sam Cooke und Jackie Wilson zum Geburtshelfer des Soul, der sich Mitte der 1950er Jahre gegen den Rock´n´Roll behauptet (1954 ist auch das Jahr von Bill Haleys “Rock Around the Clock”, der die weltweite Rock´n´Roll-Hysterie auslöst) und Ende des Jahrzehnts schließlich als führender Stil amerikanischer Musik etabliert.

III. Analyse

Im Vergleich zur Gospel-Vorlage zieht Charles das Tempo stark an. Sein Gesang klingt, als befinde er sich in einem überfüllten Nachtklub; alle wesentlichen Merkmale seines unverwechselbaren Vokalstils – Gospel-ähnlicher Einsatz der vollen Bruststimme mit gelegentlichen, deutlich hörbaren Registerwechseln und schnellem Umschlagen ins Falsett, ein geräuschhaftes, körperbetontes Timbre, diverse Glissandi und eine verschliffene Intonation mit von unten angesteuerten Tonhöhen, Verwendung der Blues-Skala, starkes Off-Beat-Feeling durch das Setzen der Akzente dicht neben die Taktschläge, eingestreute Shouts (O Yeah) – sind zu hören. Und Charles erfindet einen Text, in dem es statt um Jesus um eine attraktive Frau geht. Bei It Must Be Jesus heißt es in der zweiten Strophe: “There’s a man (it must be Jesus) Giving sight (must be Jesus) To the blind (must…) He healed the sick He raised the dead Yes, Jesus gave To who needed bread”. Richtet sich der inbrünstig gläubige Text der Southern Tones an den wundertätigen Jesus, der die Blinden sehend macht, die Kranken heilt, die Hungernden speist und die Verlassenen tröstet, gilt die Inbrunst bei Charles einer in jeder Hinsicht weltlichen Ekstase, und einer nicht nur sexuell, sondern auch ökonomisch alle Wünsche befriedigenden Geliebten. In der ersten Strophe zu I’VE GOT A WOMAN ist zu hören: “Well… I got a woman, way over town She’s good to me, oh yeah She gives me money when I’m in need Yeah, she’s a kind of friend indeed She saves her lovin’, early in the mornin’ Just for me, oh yeah Always loves me, so tenderly.” Später fast Charles die vier wesentlichen Themen seiner Songs wie folgt zusammen: “There are four basic things: love, somebody runnin’ his mouth too much, having fun, and jobs are hard to get” (zit. n. Hubbard-Brown 2008: 40).

Der Instrumentalsatz ist von der stilbildenden Besetzung mit vier Bläsern – denen Charles die ursprünglich gesungenen “Must Be Jesus”-Responses überträgt – und Rhythmusgruppe geprägt; als ungewöhnlich im R&B-Kontext sind das Saxophonsolo und im Schlagzeug der jazzige Einsatz der Snaredrum zu nennen.

IV. Rezeption

I’VE GOT A WOMAN, Peter Shapiro zu Folge eine der zwei oder drei wichtigsten jemals veröffentlichten Singles (Shapiro 2000, S. 24), wird zum Durchbruch für Charles und zu seinem ersten Nr.1-Hit in den R&B-Charts. Dennoch sorgt der Song für einen Skandal, der die afroamerikanische Bevölkerung in den USA spaltet wie kaum eine Musik zuvor. Keiner hat es bis dahin gewagt, eine bekannte Gospel-Melodie mit einem erotisch eingefärbten Text zu verbinden – Gospel und R&B, die beiden großen schwarzen Musikstile, gelten als ebenso unvereinbar wie Kirche und Tanzbar. Gegen die offensichtliche Vermischung von Blues und Gospel regt sich von beiden Seiten Widerstand. In den baptistischen Gemeinden gilt der R&B als “Devil’s Thing”. Der Blues-Sänger Big Bill Broonzy wiederum äußert: “He’s mixing the Blues with the spiritual. That’s wrong […] He has a good voice, but it’s a church voice. He should be singin’ in the church” (zit. n. Ripani 2006: 73). Doch der Siegeszug seiner musikalischen Idee, die Soulsängern wie Otis Redding und Wilson Pickett entscheidend den Weg bereitet, lässt sich nicht aufhalten. 1956 bringt Elvis Presley auf seinem Debütalbum eine vielbeachtete Coverversion des Songs heraus, ein Jahr später eint I’VE GOT A WOMAN erneut auf einem Album, das später unter dem Titel *Hallelujah / Love Her* rmarktet wird. Spätestens 1959, als mit “What’d I Say” Charles größter Erfolg entsteht, den der

blinde Sänger Zeit seines Lebens als Schluss-Song seiner Konzerte spielt, hat der Soul den musikalischen Herzschlag Amerikas unwiderruflich verändert.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals: Ray Charles
Gitarre: Wesley Jackson
Bass: Jimmy Bell
Drums: Glenn Brooks
Trompete: Charles Whitley, Joe Bridgewater
Tenorsaxophon: Donald Wilkerson
Baritonsaxophon: David Newman
Autor: Ray Charles
Produzeten: Jerry Wexler, Ahmet Ertegun
Label: Atlantic-Record
Recorded: 18. November 1954
Spieldauer: 2:48 min

Recordings

- Ray Charles. “I’ve got a woman”. On: *I’ve got a woman/ Come Back*, 1954, Atlantic, 1050, US (10”).
- Ray Charles. “I’ve got a woman”. On: *I’ve Got A Woman*, 1954, Atlatic, 45-1050, US (7”, Single)
- Ray Charles. “I’ve got a woman”. On: *I’ve Got A Woman*, 1972, Atlatic, 45-1050, US (7”, Single, RE)

References

- Evans, Mike: Ray Charles. *The Birth Of The Blues*. London: Omnibus 2005.
- Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music. Rhythm And Blues And The Southern Dream Of Freedom.* New York: Harper & Row 1986.
- Hubbard-Brown, Janet: *Ray Charles – Musician.* New York: Infobase Publishing 2005.
- Ripani, Richard J.: *The New Blue Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999.* Jackson: University Press of Mississippi 2006.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “I’ve Got a Woman (Ray Charles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ivegotawoman, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

IAM **1994**

Je danse le Mia

IAM gilt als eine der renommiertesten Rap-Gruppen Frankreichs. Seit ihrem Debut *…de la planète Mars* von 1991 haben sie insgesamt fünf Studioalben veröffentlicht, aber auch eine Reihe von Solo-Projekten der einzelnen Künstler. Für das Kürzel IAM wurden im Laufe ihrer Bandgeschichte mehrere Bedeutungen in Umlauf gebracht, wie etwa “Invasion arrivant de Marseille”, “Indépendantistes Autonomes Marseillais” und “Imperial Asiatic Men”. Ihr mit Abstand auch kommerziell erfolgreichster Song JE DANSE LE MIA zelebriert die funkaffine Diskothekenkultur der 1980er Jahre und lässt im Videoclip eine mythische Figur der Popkultur Marseilles wiederauferstehen.

I. Entstehungsgeschichte

Zu IAM gehören die Rapper Akhenaton, mit bürgerlichem Namen Philippe Fragione, und Shurik’n, alias Geoffrey Mussard. Dazu gesellen sich DJ Khéops, der Musikproduzent Imhotep, der Tänzer und Gelegenheitsrapper Freeman sowie der künstlerische Berater Kephren. JE DANSE LE MIA wurde von IAM im Januar 1994 aufgenommen. Die Raps stammen ausschließlich von Akhenaton, der den Text auch verfasst hat. Die Regie für das dazugehörige Musikvideo übernahm Michel Gondry, der später durch Clips für Björk und The Rolling Stones wie auch durch Spielfilme international bekannt wurde.

II. Kontext

Der Song JE DANSE LE MIA wurde von IAM und ihrer Plattenfirma auserkoren, um die kostspielige Produktion des Doppelalbums *Ombre est Lumière* wieder einzuspielen. Es existieren drei Versionen von JE DANSE LE MIA. Im Vergleich mit der Albumversion fällt auf, dass nur die Radioversion die eingängige Melodie besitzt, die dem internationalen Diskofunkhit “Give me the Night” von George Benson entnommen ist. Mit diesem Sample erfüllten IAM die Vorgabe der Plattenfirma, die ursprüngliche Version radiotauglich zu überarbeiten (Deroin 1996: 77). Zudem sollte als Werbegag der Bezug des Liedes zur Heimatstadt der Rapper gestärkt werden. Nachdem diese Vermarktungsstrategie aufgegangen war, wurde für die Erfolgsmaxi die Version *L’ultra Mia* eingespielt, mit Sprechgesang im südfranzösischen Dialekt.

III. Analyse

JE DANSE LE MIA setzt Marseiller Diskotheken ein Denkmal, die in den 1980er Jahren Funkmusikabende für Jugendliche anbieten, denen aufgrund ihrer Herkunft der Eintritt zu regulären Clubs verwehrt blieb. Der Song erzählt in ironischer Manier von proletenhaften Diskogängern, die mit offenem Hemd und Goldkette zu amerikanischer Funkmusik tanzen und um Mädchen werben. Der Text lässt offen,

ob es sich beim Mia um einen speziellen Tanz handelt oder um die Figur des Tänzers. Auch in zeitgenössischen Interviews legte sich Akhenaton auf keine Deutung des von ihm erfundenen Begriffes fest: Mal verstand er den Mia als Silbendrehung von “ami”, dann als jene von IAM (vgl. Davet 1998). In einer detailreichen Songanalyse hat der Musikwissenschaftler Jean-Marie Jacono den Mia etwa als nostalgischen Versuch gedeutet, über Tanz und Musik ein generationenspezifisches Universum zu rekonstruieren, in dem die Verbindung zu Marseille eine geringe Rolle spiele (vgl. Jacono 2004).

Der Erfolg des Liedes beruht zu großen Teilen auf dem Videoclip, in welchem Michel Gondry den Mia als kulturelle Figur versteht und verschiedene Mia-Typen erschafft. Akhenaton rappt etwa mit Schnauzbart und Lederjacke neben der Tanzfläche, auf welcher sich Freeman im Trainingsjacken-Outfit gekonnt um die eigene Achse dreht. Als hätte Gondry es darauf angelegt, den Liedtext eins zu eins in Bilder zu übersetzen, sitzen die Mitglieder von IAM im Renault 12 mit frottébekleidetem Lenkrad, tragen Ray Ban Sonnenbrille und Nackenpony, allesamt Attribute des Mia. Auffällig am Videoclip ist eine kurze Sequenz, die sich von der Diskoszenerie des Textes löst und eine Kneipenrunde von Männern zeigt, denen der wiederkehrende Chorus “Je danse le Mia” in den Mund gelegt wird, während sie sich ein Glas vom Marseiller Pastis einschenken lassen. Indem der Videoclip das Sprachsample “On français on dit guinche” diesem Kneipenmilieu zuordnet und es durch den Barmann mitsprechen lässt, wird auf einen Allgemeinplatz der Marseiller Popkulturgeschichte rekurriert. Denn das kurze Sample stammt aus dem Film *Marius* von Marcel Pagnol, dessen Marseille-Trilogie in den 1920er Jahren das Klischee einer idyllischen und exotischen Stadt etabliert, deren Bewohner in Kneipen rumhängen und sich wild gestikulierend und mit starkem Akzent unterhalten. Der vielzitierte Hang des Marseillers zur Wichtigtuerei und Großmäuligkeit fand sogar Eingang in seriöse Lexika – so bescheinigt ihm etwa das *Dictoinnaire Littré* von 1957 sinngemäß eine “umwerfende Exaltiertheit”. Auch Neuverfilmungen von Pagnols Werken in den 1990er Jahren und eine fortwährende Zitation der Trilogie – wie etwa im Asterix-Comic *Tour de France* – trugen ihren Teil dazu bei, dass der fremdartige Prahler und Kneipengänger weiterhin als typischer Vertreter der Marseiller Bevölkerung gilt. Somit stellt Gondrys Videoclip IAM und ihren Mia in eine Genealogie von Marseiller Witzfiguren, die seit Jahrzehnten in Komödien und Sketchen auftreten und sich als solche beim französischen Publikum großer Beliebtheit erfreuen.

IV. Rezeption

JE DANSE LE MIA wird zur bis dato erfolgreichsten Single der französischen Rapmusik. Mehrere Wochen stand sie an der Spitze der Top 50 und beschallte als Sommerhit Hochzeiten und Volksfeste. Die Single wurde insgesamt 600 000 Mal verkauft und der Videoclip lief im Musikfernsehen auf *Heavy Rotation*. Der Mia wurde daraufhin zu einer Pop-Ikone der Stadt: In Theaterstücken und Dokumentarfilmen zu Marseille hielt der Mia Einzug, aber auch in den Kriminalromanen von Jean-Claude Izzo, dessen Beschreibungen des Mia wortwörtlich dem IAM-Text entnommen sind. In den erfolgreichen Wörterbüchern zum Marseiller Slang, die im Zuge des Hits neu aufgelegt wurden, gilt der Mia als ein Verwandter des Càcou, der schon in älteren Nachschlagewerken als Hochstapler und Angeber beschrieben wird und in seiner Unbeholfenheit möglichst cool erscheinen zu wollen, nicht selten Anlass zur Belustigung gibt. Bald fanden [illegible]pper von IAM an ihrem Image als Gruppe von Marseiller Spaßvögeln keinen Gefallen mehr. Zudem sahen sie sich, angesichts ihres kommerziellen Erfolges, Sell-Out Vorwürfen aus der HipHop-Szene

ausgesetzt. Alle Vorschläge, einen zweiten Teil von JE DANSE LE MIA einzuspielen, schlugen sie ebenso aus, wie das Angebot auf Kompilationen der erfolgreichsten Hits des Jahres zu erscheinen. Mit dem kurz darauf veröffentlichten Song “Je reste underground” machten sie sich daran, ihr ramponiertes Image in der französischen Rapszene aufzubessern. Auch ihr nächstes Album *L’école du micro d’argent* von 1997 verzichtete auf gutgelaunte Party-Songs und stellte sich stattdessen in die Tradition eines härteren und düsteren Sounds der US-amerikanischen Ostküste. Der französische Musikjournalist Olivier Cachin nannte es bezeichnenderweise ein “album quasi anti-Mia”. Zu einem Kassenschlager wurde das nunmehr HipHop-treue Album trotzdem: noch am Tag seiner Erscheinung erlangte es Gold-Status; eine Sell-Out Diskussion blieb diesmal aus. Es sollte insgesamt 13 Jahre dauern, bis sich IAM mit JE DANSE LE MIA wieder anfreunden sollten. Erst dann nahmen sie den Song wieder in ihr Live-Programm auf.

DANIEL TÖDT

Credits

Raps: Akhenaton
Beats, Scratching: IAM
Produzent: Dan Wood
Veröffentlichung: 1994
Länge: 4.39 (Single Version)
3.56 (Music Video)

Recordings

- IAM. “Je danse le Mia”, *Ombre est Lumière*, 1994, Delabel, DE 7243, Frankreich (2xCD/Album).
- IAM. “Je danse le Mia (Le terrible Funk Remix)”, *Je danse le Mia*, 1994, Delabel, DE 923422 Frankreich (CD/Maxi).
- IAM. “Je danse le Mia”, *Au Coeur d’IAM*, 2004, EMI Music Video, 72435983190 9, Frankreich (DVD).
- IAM. “Je reste underground”, *Ombre est Lumière*, 1994, Delabel, DE 7243, Frankreich (2xCD/Album).
- IAM. *L’école du micro d’argent*, 1996, Delabel, 724384400026, Frankreich (CD/Album).
- George Benson. “Give Me The Night”, *Give Me The Night*, 1980, Warner Bros. Records, HS 3453, USA (LP/Album).

References

- Davet, Stéphane: “Le tchatche des rappeurs marseillais”. In: *Le Monde*, 09. August 1998.
- ɛroin, Didier et al.: *IAM. Le livre*. Toulon: Soleil Productios – Plein Sud 1996.
- Jacono, Jean-Marie: “Ce que révèle l’analyse musicale de rap: l’example de Je danse le mia d’IAM”.

In: *Volume !* 3/2 (2004), 43-53. URL: http://volume.revues.org/1951 [26.11.2012].
- Tödt, Daniel: *Vom Planeten Mars. Rap in Marseille und das Imaginäre der Stadt*. Münster: LIT Verlag 2012.

Films

- *Marius*. Regie: Alexander Korda. Drehbuch: Marcel Pagnol. Paramount, 1931.

Links

- Band-Homepage: http://www.iam.tm.fr/iam/iam.html [26.11.2012].
- Band-Blog: http://groupe-iam.blogspot.de/ [26.11.2012].

About the Author

Daniel Tödt (M.A) works as a research assistent in the project "Politische Repräsentation in transnationalen Räumen afrikanischer Moderne" at the special research area "Repräsentationen sozialer Ordnung im Wandel" at the Humboldt University Berlin.
All contributions by Daniel Tödt

Citation

Daniel Tödt: “Je danse le Mia (IAM)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/jedanse, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Serge Gainsbourg & Jane Birkin **1969**

Je t'aime … moi non plus

1969 löste der Song JE T'AIME … MOI NON PLUS, vorwiegend wegen seiner unmissverständlich sexuell zu deutenden Stöhnlaute, einen Skandal aus. Es blieb der einzige internationale Hit von Jane Birkin (geb. 1946) und Serge Gainsbourg (1928-1991). Bis heute ist der legendäre Song weithin bekannt und gilt vielen Menschen geradezu als Synonym für die Verkörperung des Erotischen in der Musik.

I. Entstehungsgeschichte

Bevor der Song JE T'AIME … MOI NON PLUS 1969 veröffentlicht wurde, lag bereits eine bewegte Vorgeschichte hinter ihm. Das musikalische Material ging auf ein Instrumentalstück zurück, das Gainsbourg 1967 für einen Film mit dem Titel *Les cours verts* komponiert hatte (vgl. Simmons 2007: 99). Ursprünglich war Brigitte Bardot die Interpretin an der Seite Gainsbourgs. Seit dem 14. Juli 1966 war sie mit Gunter Sachs (1932-2011) verheiratet, der aus einer wohlhabenden, deutschen Industriellenfamilie stammte und dem man aufgrund seiner Lebensweise das Etikett "Playboy" angeheftet hatte. Der Ehestand hinderte die Bardot nicht daran, sich im Herbst des Jahres 1967 auf eine leidenschaftliche Affäre mit Serge Gainsbourg einzulassen, die drei intensiv durchlebte Monate währen sollte. In dieser Zeit nahmen beide neben einigen anderen Titeln das Duett JE T'AIME … MOI NON PLUS auf. Das Arrangement stammte von Michel Colombier (1939-2004), der später als viel beschäftigter Filmmusikkomponist einigen Ruhm erwerben sollte. Doch dann verlangte Bardot, die Publikation der bereits gepressten Platten zu verhindern. Dies war nicht nur der Intervention ihres brüskierten Ehemanns Gunter Sachs geschuldet, sondern sie selbst fürchtete wohl auch, ihren Ruf in der Filmbranche durch die Veröffentlichung des pikanten Songs zu beschädigen (vgl. Simmons 2007: 83f.). Erst 1986 erteilte Brigitte Bardot ihre Einwilligung, die Aufnahme zu publizieren.

Bei den Dreharbeiten zu dem Film *Slogan* lernte Gainsbourg 1968 die englische Schauspielerin Jane Birkin kennen. Es entstand eine Liebesbeziehung, die viele Jahre überdauern sollte. In einem neuen Arrangement, das von dem Briten Arthur Greenslade (1923-2003) stammte, nahmen beide JE T'AIME … MOI NON PLUS nochmals auf. Als die Single 1969 erschien, war ein Hit geboren und konnte seinen Siegeszug um die Welt antreten.

II. Kontext

Ende der sechziger Jahre schwappte eine Sexwelle über Europa hinweg. Im Rahmen der "sexuellen Revolution" rebellierten vor allem junge Menschen gegen eine verkrustete bürgerliche Sexualmoral. Bald [illegible] setzte eine Kommerzialisierung ein, die zu einer Omnipräsenz des Sexuellen in der Gesellschaft [illegible]. Titelblätter von Illustrierten zeigten jede Menge nackter Haut. Zeitschriften versuchten mit Berichten

zu sexuellen Themen ihre Auflage zu steigern. Erotikromane wie “Die Geschichte der O.” (deutsche Erstausgabe 1967) erschienen auf dem Buchmarkt. In die deutschen Kinos hielten sog. Aufklärungsfilme Einzug, z. B. *Helga – Vom Werden des menschlichen Lebens* (1967) oder *Das Wunder der Liebe* (1968), der Erstlingsfilm vom Oswalt Kolle. In diesen Kontext fügte sich der Song JE T’AIME … MOI NON PLUS trefflich ein.

III. Analyse

Birkins gehauchten Liebesschwur “Je t’aime” erwidert Gainsbourg lakonisch mit einem knarzigen “moi non plus”. Aus den klanglichen Zutaten des Stückes ragt “das orgastische Gestöhne einer Frau” (Simmons 2007: 101) fraglos heraus. Wegen dieses Stöhnens schlugen die Wellen der Empörung einst hoch. Gainsbourgs poetischer Text enthält einige Formulierungen, die recht unmissverständlich auf den Geschlechtsverkehr hindeuten. So heißt es z. B. “Je vais je vais et je riens, entre tes reins. Je vais et je viens, entre tes reins.” (“Komm ich und geh und komme, zwischen deine Hüften. Ich komme ich geh, in dich hinein”). Der Text endet mit den Worten “Non! Maintenant viens!” (“Nein jetzt, du, komm! “). Es findet sich aber auch die kryptische Zeile “L’amour physique est sans issue” (“Die physische Liebe ist ohne Ausweg”) (Gainsbourg 1989: 42-45). Sylvie Simmons berichtet, Gainsbourg habe behauptet, “seine Hymne an die sexuelle Befreiung sei in Wahrheit ein ‚Anti-Sex’-Lied, das von der Verzweiflung und naturgegebenen Unmöglichkeit der physischen Liebe handelt” (Simmons 2007: 106). Dies ist zum einen wiederum eine Provokation, die das geläufige Image des Songs willentlich konterkariert. Zum anderen dokumentieren Gainsbourgs Worte aber auch, wie groß der Interpretationsspielraum ist und wie viele unterschiedliche Lesarten ein literarischer Text (oder ein musikalisches Artefakt) zulässt. Außerhalb der frankophonen Länder jedoch sind diese Nuancen des Textes sicherlich kaum registriert worden. Hier wurde JE T’AIME in der Regel auf das – international verständliche – Stöhnen der Protagonistin reduziert.

Als Randnotiz sei vermerkt, dass im ersten Teil der Filmreihe *Schulmädchenreport*, der 1970 in die deutschen Kinos kam und dort sechs Millionen Zuschauer fand, die “lustvoll stöhnende Frau zum visuellen Symbol für Sex” (Kniep 2010: 235) wurde. Diese Allianz von Sexualität und Stöhnen war allerdings vorwiegend in Schnittauflagen der FSK (Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft) begründet, die eine konkretere Präsentation sexueller Handlungen aus der Bildebene verbannten (vgl. Kniep 201: 233-235). Dass Stöhnen, wie man es auch in JE T’AIME hört, nur auditiv wahrgenommen wird, galt der FSK offenbar als entschärfte Variante sexueller Darstellung.

Die Musik zu JE T’AIME … MOI NON PLUS ist zunächst einmal nicht sonderlich originell. Das Klangbild wird getragen von dem dominanten Sound einer Hammond-Orgel, einer rhythmisch bewegteren Bassstimme und Gitarrenakkorden. Das harmonische Material beschränkt sich auf die Haupt- und die Nebendreiklänge in C-Dur, die nur bisweilen um Zusatztöne erweitert werden. Vom musikalischen Grundcharakter her ähnelt JE T’AIME einem großen Hit des Sommers 1967, “A Whiter Shade of Pale” von Procol Harum (vgl. Erwe 2011: 127).

Unabhängig vom vokalen Anteil besitzt die Musik von JE T’AIME … MOI NON PLUS aber auch eine [illegible] Qualität. Dies erklärt, warum selbst Instrumentalfassungen dieses Chansons wie die unter dem Titel “Love At First Sight” aufgenommenen Versionen der Bands Sounds Nice (1969) und Hot Butter

(1972) durchaus erfolgreich waren. Simmons hat versucht “die schwüle, quasi-klassische Melodie” (Simmons 2007: 99) von JE T’AIME zu beschreiben, hat von einer “trägen, beinahe überschönen, kitschigen Melodie” (ebd.: 100) gesprochen, sie bildhaft eine “schwüle Weichzeichner-Melodie” (ebd.: 101) genannt. In diesen Formulierungen wird zwar auch das Unvermögen der Sprache erkennbar, Musik hinreichend mit Worten zu erfassen. Es klingt aber auch an, dass die Faktur der Musik sich offenbar auf gelungene Weise mit dem erotischen Charakter des Textes vereint.

IV. Rezeption

JE T’AIME war ein Affront gegen tradierte Moralauffassungen. Die Stöhngeräusche machten unverhohlen Sexualität hörbar, sie vermochten zum Mindesten die erotische Fantasie der Hörer anzuregen. Diese Provokation des als Enfant terrible der französischen Künstler- und Intellektuellenszene geltenden Gainsbourg löste in weiten Kreisen Entrüstung aus. Große Radiosender wie die *BBC* oder die *Radiotelevisione Italiana* (RAI) boykottierten den Song, in einigen Ländern wie Spanien, Portugal oder Schweden wurde jede öffentliche Ausstrahlung verboten. In Italien, Spanien und einigen südamerikanischen Ländern wurde auch der Verkauf der Platte untersagt. In Deutschland war sie zwar im Handel, wurde aber im Rundfunk nicht gesendet bzw. bestenfalls vor der Stöhnpassage diskret ausgeblendet. Die päpstliche Hauspostille *L’Osservatore Romano* bescheinigte dem Song eine “beschämende Obszönität”, und im *Giornale d’Italia* war zu lesen, das schamlose Pärchen verströme “so viele Seufzer und Grunzer wie eine ganze Elefantenherde beim Kopulieren” (zit. n. Erwe 2011: 125f.). Dennoch verkaufte sich die Single weltweit mehr als sechs Millionen Mal (vgl. Simmons 2007: 99). Der Skandal, den JE T’AIME … MOI NON PLUS verursachte, trug maßgeblich zum Verkaufserfolg der Platte bei und machte Gainsbourg zu einer internationalen Berühmtheit.

Im Sommer 1976 kam der Film *Je t’aime moi non plus* in die Kinos, bei dem Serge Gainsbourg Regie geführt hatte. Der Titel des Films knüpfte – sicher mit Bedacht – an die erfolgreiche Schallplatte aus dem Jahre 1969 an. Liebe und Eifersucht, Homo- und Heterosexualität sind Themen des karg inszenierten Films, der eine zumeist beklemmende Atmosphäre vermittelt. Die Hauptfiguren sind ein schwuler Lastwagenfahrer und die androgyne Kellnerin eines heruntergekommenen Bistros, dargestellt von Jane Birkin. Das Leinwandgeschehen ist zum Teil brutal, die Dialoge sind oft vulgär, vor allem aber ist der Film mit Sexszenen gespickt. Wie bei dem Song war der Skandal damit vorprogrammiert. Unter Cineasten avancierte *Je t’aime moi non plus* aber bald schon zum Kultfilm.

Der konkrete Bezug zu dem gleichnamigen Song besteht darin, dass insgesamt viermal Instrumentalversionen des Stückes im Film erklingen, in unterschiedlichem Kontext, auch während einer von heftigem Stöhnen der Protagonistin begleiteten Koitusszene auf der Ladefläche eines LKWs; hier schließlich fallen mehrfach die Worte “Je t’aime”.

Weder die frühe Aufnahme mit Brigitte Bardot noch die zahlreichen späteren Coverversionen von JE T’AIME vermögen auch nur annähernd so viel knisternde Erotik zu versprühen wie die Originalversion mit Jane Birkin, deren naiver Charme unerreicht bleibt. Donna Summer – ihre Karriere hatte 1975 mit dem Song “Love to Love You Baby” begonnen (vgl. Erwe 2011: 129f.) – nahm für den Film *Thank God It’s Friday* (1978) eine knapp 16minütige Fassung von JE T’AIME auf, in der sich Vokalepisoden und

ausgedehnte Instrumentalpassagen abwechseln. Hier kommt eher Langeweile als erotische Spannung auf. Und die als Hommage an den verstorbenen Gainsbourg deklarierte, noch in dessen Todesjahr veröffentlichte deutschsprachige Version mit Heiner Lauterbach und Sabine von Maydell rangiert irgendwo zwischen Peinlichkeit und unfreiwilliger Komik. Diese beiden Adaptionen mögen als Beispiele für missratene Versuche, JE T'AIME in neuem musikalischen Gewand zu präsentieren, genügen. Einen umfassenden Überblick über die Fülle der Coverversionen findet man auf einschlägigen Internet-Seiten.

HANS-JOACHIM ERWE

Credits

Vocals: Serge Gainsbourg, Jane Birkin
Autor: Serge Gainsbourg
Arrangeur: Arthur Greenslade
Produzent: Jack Baverstock
Label: Fontana
Aufnahmedatum: 1968
Veröffentlichung: 1969
Länge: 4:22

Recordings

- Serge Gainsbourg & Jane Birkin. "Je t'aime … moi non plus", *Jane Birkin – Serge Gainsbourg*, 1969, Fontana, 885545, Frankreich (LP/Album).
- Serge Gainsbourg & Jane Birkin. "Je t'aime … moi non plus", *Jane Birkin – Serge Gainsbourg*, 2001, Fontana/ Mercury, 584428-2, Frankreich (CD/Re/Album).
- Jane Birkin avec Serge Gainsbourg. "Je t'aime … moi non plus", *Je t'aime … moi non plus*, 1969, Fontana, 2601196, Frankreich (7″/Single).
- Jane Birkin avec Serge Gainsbourg. "Je t'aime … moi non plus", *Je t'aime … moi non plus*, 1969, Fontana, TF 1042, UK (7″/Single).
- Jane Birkin avec Serge Gainsbourg. "Je t'aime … moi non plus", *Je t'aime … moi non plus*, 1969, Fontana, 1665, USA (7″/Single).
- *Je t'aime moi non plus*. Regie/ Drehbuch: Serge Gainsbourg. Arthaus, 2009 (DVD/502536).

Covers

›nna Summer. "Je t'aime … moi non plus", *Thank God It's Friday. The Original Motion Picture Soundtrack,* 1978, Mercury Records, 314534606-2, USA (2xCD/RM/Comp).

- Heiner Lauterbach. Sabine von Maydell “Je t’aime. Ich liebe dich”, *Je t’aime. Ich liebe dich,* 1991, Rough Trade, RTD 181.1169.7, Deutschland (7″/Single).

References

- Erwe, Hans-Joachim: “Je t’aime” und andere Stöhnsongs – über Musik und Erotik. In: *Thema Nr. 1. Sex und populäre Musik* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 37). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2011, 125-134.
- Gainsbourg, Serge: *Je t‘aime. Liedertexte. Eine zweisprachige Auswahl in der Übersetzung von Barbara Höhfeld*. Echternach: éditions phi 1989.
- Kniep, Jürgen: *“Keine Jugendfreigabe!” Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990* (= Moderne Zeit. Neue Forschungen zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts XXI). Göttingen: Wallstein-Verlag 2010.
- Simmons, Sylvie: *Serge Gainsbourg. Für eine Hand voll Gitanes.* Frankfurt am Main: JSV Jens Seeling Verlag 2007.

Links

- Artist homepage: http://www.janebirkin.net/uk/ [25.01.2012], http://www.sergegainsbourg.com.fr/ [25.01.2012].

About the Author

Hans-Joachim Erwe (1956-2014) was a professor of music education at the University of Wuppertal.
All contributions by Hans-Joachim Erwe

Citation

Hans-Joachim Erwe: “Je t’aime … mon non plus (Serge Gainsbourg & Jane Birkin) “. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/jetaimemoinonplus, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Zaz **2010**

Je veux

Der Song JE VEUX verschaffte 2010 der Sängerin Zaz, gebürtige Isabelle Geffroy, den großen Durchbruch in Europa und sorgte in Frankreich, aber auch in vielen anderen Ländern, für ein Wiederaufleben des französischen Chansons und dem damit verbundenen Lebensgefühl des Savoir-vivre.

I. Entstehungsgeschichte

Das Album *ZAZ* und der darin enthaltene Song JE VEUX wurden im Jahr 2010 zum ersten Mal veröffentlicht. Es war Kerredine Soltani, der die Sängerin Isabelle Geffroy als erster entdeckte und somit den Beginn ihrer Karriere als internationale Sängerin ermöglicht hat. Das Debütalbum *ZAZ* wurde von ihm unter dem Label Play On produziert. Außerdem wurde die Hitsingle JE VEUX von ihm geschrieben und komponiert (vgl. Narcis 2018: 667).

Die Entstehungsgeschichte der Single und auch des Albums ist eher untypisch für eine Newcomerin. Die 1980 in Tours geborene Französin war bereits 30 und nicht neu in der Musikszene, als sie durch nur ein Album zuerst in Frankreich und daraufhin weltweit bekannt wurde. Isabelle Geffroy träumte bereits als Kind von einer Karriere als Sängerin. Obwohl ihr Umfeld versuchte, sie von diesem Berufswunsch abzubringen, war für sie schnell klar, dass es das Einzige ist, was für sie Sinn ergeben würde: im beruflichen sowie auch im privaten Leben (vgl. Dallach 2011). Ihre musikalische Ausbildung in Musikgeschichte, Geige, Klavier und Gitarre begann als Kind an dem Konservatorium von Tours und später wurde sie als junge Erwachsene am Konservatorium von Bordeaux angenommen (vgl. Narcis 2018: 665). Parallel zu ihrer klassischen Ausbildung ließ sich Zaz von weiteren Musikrichtungen inspirieren “und sang gleichzeitig in einer Latin-Band, einer Jazz-Band und einer Blues-Gruppe” (Hummel 2019). Nach der Zeit in Bordeaux bereiste die junge Sängerin die Welt und ging dorthin, wo sie als Musikerin und Sängerin Arbeit und Inspiration fand. Unter anderem tourte sie mit einem Tanzorchester aus dem Baskenland, erprobte sich im Kabarett und arbeitete breitflächig von Ägypten über Russland bis nach Asien (vgl. Anonym 2012). Zwischendurch, im Jahr 2007, zog sie nach Paris, wo sie zwischen den Auslandsaufenthalten und bei finanziellen Engpässen auf den Straßen von Montmartre auftrat (vgl. Narcis 2018: 667). Es war zu der Zeit, als sie die Bekanntschaft mit ihrem späteren Produzenten und Manager ihres Debütalbums machte: Zaz stieß online auf eine Annonce von dem französischen Sänger, Songschreiber und Komponisten Kerredine Soltani, der auf der Suche nach einer rauen und rockigen Frauenstimme war und fühlte sich direkt angesprochen. Der Sänger war unmittelbar von dem Talent und der Einzigartigkeit ihrer Stimme überzeugt und bot ihr kurze Zeit später die Arbeit an einem gemeinsamen Album an (vgl. Hummel 2019). Während der Produktionsdauer von drei Jahren konnte Zaz ihr [illegible]kalisches Wissen und ihre vielseitige Ausbildung anwenden und schrieb nicht nur das Lied “Trop [illegible]le” selbst, sondern war ebenfalls beteiligt an der Komposition von “Les passants”, “ Le long de la

route", "Prends garde à ta langue", "J'aime à nouveau" und "Ni oui ni non". Des Weiteren wurde auch der Popsänger Raphaël Haroche auf die Newcomerin aufmerksam und produzierte mit ihr die Lieder "Éblouie par la nuit", "Port Coton" und "La fée" des Debütalbums (vgl. Narcis 2018: 667). Nach drei Jahren im Studio wurde schließlich im Mai 2010 zuerst die digitale Version der Hit-Single JE VEUX veröffentlicht und im darauffolgenden Monat gab es das dazugehörige Album *ZAZ* als CD im Handel zu kaufen (vgl. Hung o. J.). Im Anschluss an die Single kam das vierminütige Musikvideo von JE VEUX am 10. Mai 2010 heraus (vgl. IMDb o. J.) und die außergewöhnliche Stimme des neuen Chanson-Stars bekam ein Gesicht. Zaz wurde zu dem Zeitpunkt eine offiziell anerkannte Interpretin und Performerin in der Musikindustrie.

II. Kontext

Der Song JE VEUX hat Zaz zu ihrem Durchbruch als erfolgreiche Sängerin verholfen und wird bis heute mit der wahren Isabelle Geffroy gleichgesetzt. In dem Lied geht es um die Einfachheit des Lebens, die kleinen Dinge, die mehr zählen als alle Luxusartikel und Statussymbole zusammen. Die Fusion des Textes und die im Musikvideo raffiniert angepasste Schlichtheit der Darstellung der Interpretin und der Kulisse erzeugten im Allgemeinen vermehrt die Annahme, dass die gebürtige Isabelle Geffroy aus eher einfachen Verhältnissen stammen würde. Besonders zu Beginn einer Karriere hat die Inszenierung einer Person des öffentlichen Lebens viel Macht über die Wahrnehmung seitens der Außenwelt. Im Fall von Zaz und ihren Anekdoten über die Zeit, in der sie als Straßenmusikerin durch Paris gewandert ist, hat dies darin resultiert, dass ihr Song JE VEUX in den Medien einerseits als eine Rebellion gegen Konsumismus und Materialismus dargestellt und andererseits mit ihrem persönlichen soziokulturellen Hintergrund und ihren politischen Ansichten gleichgesetzt wurde. Die Sängerin hat daraufhin in Interviews klargestellt, dass sie zwar aus einem gutbürgerlichen Haushalt stammt, aber die Werte in dem Lied dennoch mit ihren eigenen Lebenseinstellungen übereinstimmen. Sie selbst beschreibst sich als eine rebellische Person, die sich dafür entschieden hat, ihre Leidenschaft nicht nur zu ihrem Beruf, sondern auch zu ihrem Lebenssinn zu machen. Trotz des plötzlichen und auch finanziell sehr großen Erfolges bleibt die Sängerin weitgehend ihren Werten des einfachen Lebens und denen einer Weltenbummlerin treu (vgl. Dallach 2011). Wie viel davon ihrer wahren Person entspricht oder auch eine Form der Darstellung ihres Charakters als Performerin und Interpretin ist, bleibt offen (vgl. Auslander 2004: 6–7).

Der 'realen' Person Isabelle Geffroy zufolge hatte sie es als junger Mensch nicht einfach. Sie war ein sehr aktives und lautes Kind, das schon früh seine Stimme einsetzte und damit bei seinen Eltern und in der Schule aneckte. Lange hatte sie das Gefühl, sie würde einfach nicht ins System passen. Die Musik war von Anfang an ihre Art, sich auszudrücken und sich einen Weg durch das Leben zu bahnen, bis sie schließlich auf Kerredine Soltani stoß und JE VEUX entstand (vgl. Hummel 2019). Es ist ein Zusammenspiel aus dem Text, der Erscheinung, der außergewöhnlichen Präsenz und Energie der Sängerin sowie der kraftvollen Stimme, das dem Lied eine besondere Wirkung verleiht und beim Publikum potenziell ein Gefühl des Aufschwungs, der Auflockerung des Alltags und der Besinnung auf das wirklich Wichtige erzeugt. Somit bedient es Bedürfnisse, nach denen sich die Menschen in der Konsumgesellschaft vermehrt sehnen. Es ist ein Lied entstanden, das zu dem im gleichen Jahr in [illegible]reich und anschließend international erschienenen Essays *Empört Euch* (Rühle 2014) passt, die [illegible]le, politische und wirtschaftliche Unzufriedenheit vieler Menschen spiegelt und gleichzeitig zu einem

Umdenken und Eigeninitiative motiviert. In dem Lied ist die Sehnsucht nach der Freude und der Liebe am Leben elementar und das ist es auch, was das Lied universell verständlich macht und die Menschen unabhängig von ihrem kulturellen oder sozialen Kontext berührt und zusammenbringt. Die Erfolgsgeschichte des Songs hat dementsprechend auch mit dem Inhalt zu tun, der weltweit bekannt ist und im Zeitalter der Globalisierung weltweit die Menschen betrifft.

III. Analyse

Zaz und ihre Musik sind schwer einzuordnen. Aufgrund ihrer vielseitigen und langjährigen Erfahrungen mit unterschiedlichsten Musikrichtungen bereits vor ihrer Bekanntschaft mit Kerredine Soltani fließen in dem Debütalbum *ZAZ* und der Single JE VEUX unterschiedliche Genres zusammen. Der Musikstil der französischen Sängerin wird oft als eine Melange aus französischem Chanson, US-amerikanischen Blues und Latin Jazz angesehen (vgl. Schwilden 2013). Gleichzeitig entsprechen die Inszenierung und die Vermarktung der Interpretin den ästhetischen Normen der Popmusik.

Der Song JE VEUX wirkt auf den ersten Blick eher einfach komponiert. Der Aufbau des Textes und auch die Melodie entsprechen einem klassischen Popsong, in dem sich der Refrain bei einer Länge des Liedes von 03:38 Minuten viermal wiederholt und unverkennbar das Zentrum des Stücks ausmacht, was der Wiedererkennung zuträglich ist. Der Rhythmus ist körperlich animierend und die verschiedenen Instrumente, die immer an unterschiedlichen Abschnitten mal mehr, mal weniger rauszuhören sind, erinnern sehr an den “Gypsy”-Jazz. Textlich steht die Freude am Leben im Zentrum. Im Refrain heißt es: ‘‘Donnez-moi une suite au Ritz, je n’en veux pas. / Des bijoux de chez Chanel, je n’en veux pas! […] Je veux d’l’amour, d’la joie, de la bonne humeur” (Schwilden 2013). Das lyrische Ich wünscht sich weder ein Jetset-Leben noch irgendwelche Luxusartikel, sondern nur die einfachen Dinge und die besonderen zwischenmenschlichen Momente. Lebensnah wird die Ablehnung von Statussymbolen in dem Text durch Metaphern wie die Suite im Ritz oder der Schmuck von Chanel veranschaulicht (vgl. Friedrich 2010: 47). Um die Wichtigkeit dieser Zeilen gleichsam zu unterstreichen und mehr Aufmerksamkeit auf sie zu richten, gewinnt die stimmliche Darbietung kurz vor dem Refrain an Intensität, um schließlich die Kernaussage des Liedes in aller Deutlichkeit hervortreten zu lassen. Überhaupt dürfte es vor allem die unverkennbare Stimme von Zaz gewesen sein, die das Lied innerhalb kürzester Zeit und in vielen Ländern – auch in jenen, wo Französisch keine Amtssprache ist – zum Sommerhit 2010 gemacht hat. Isabelle Geffroys Stimme ist rau, manchmal sogar kratzig. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Stimme wird Geffroy immer wieder mit der französischen Musiklegende Édith Piaf verglichen und für das Comeback des französischen Chansons gefeiert (vgl. ebd.).

Die visuelle Inszenierung von Zaz und der Hitsingle im Musikvideo rundet das “Gesamtpaket” der von den gesellschaftlichen Erwartungen befreiten jungen Frau ab. Dort wird die besungene Einfachheit des Lebens widergespiegelt, indem die Interpretin in lockerer Kleidung zwar in einem schicken Zimmer mit antiken Möbeln aufwacht, dann aber singend durch die Straßen von Paris läuft und immer wieder an Straßenmusiker:innen entlang tanzt, die sie im Hintergrund begleiten. Anstatt die Luxusartikel, von denen [illegible]ngen wird, zu zeigen, umarmt sie Fußgänger:innen, simuliert mit der Hand das Spiel einer Trompete [illegible]tt am Ende in einer alten Kneipe auf.

Das Plattencover ist in einem ähnlichen Stil gehalten: Zaz sitzt auf dem Bordstein vor einer Garagentür, die mit ihrem Künstlernamen (der auch der Albumtitel ist) besprayt ist, und schaut in die Ferne. Sie trägt ein Tuch in den Haaren, was zu einem ihrer Markenzeichen gehört, ein schwarzes Top und eine weite karierte Hose. Die gesamte Inszenierung der jungen Künstlerin wirkt ungeplant und ohne großen Aufwand, wie es auch oft im Jazz der Fall ist. Es wird der Anschein vermittelt, als würde die Kamera sie in ihrem alltäglichen Leben einfangen und sie genauso darstellen wie sie eben ist: einfach, echt und glücklich ohne viel schmückendes Beiwerk. Dies sollten letztlich auch die tragenden Elemente ihres Star-Images werden.

IV. Rezeption

Das Album und die Single wurden quasi über Nacht erfolgreich. Letztere wurde mit doppeltem Platin in Frankreich ausgezeichnet; der Song gewann die Auszeichnung für den “Revelation Song” (Narcis 2018: 667) im Jahr 2010 der Académie Charles Cros in Paris, die in Frankreich einem Grammy gleichkommt. Das Album und die Single JE VEUX haben in kürzester Zeit an Reichweite gewonnen, indem die Sängerin in der Fernsehsendung *Taratata* auftrat und daraufhin wiederkehrend in Radio und Fernsehen zu hören und zu sehen war. Durch die große Nachfrage kam es noch im gleichen Jahr zu einer Tour in Frankreich und Europa sowie im frankophonen Teil von Kanada (vgl. ebd.). Viele wollten die imposante und mitreißende Chanson-Stimme der Moderne hören und sich gewissermaßen von dem positiven Lebensgefühl anstecken lassen.

Auch wenn sich die Französin in ihrem Heimatland aufgrund des Songs und des Textinhalts immer wieder der Kritik ausgesetzt sah, dass sie mittlerweile selbst zu den “Reichen und Schönen” dieser Welt gehöre und ihr Image nicht mehr authentisch sei, konnte sich der Hype um Zaz schnell nach Deutschland ausweiten, was vermutlich auch darin begründet war, dass das französische Chansons mit gewissen Klischees behaftet war (und nach wie vor ist), welche von Zaz bedient wurden (vgl. Hörner/Mathis-Moser 2014: 7). In Deutschland hatte sie auch ihren ersten Auftritt abseits der Heimat. Die Interpretin fühlt seitdem eine besondere Verbindung zu deutschen Fans und das Interesse in Deutschland an der französischen Chanson Sängerin scheint einigermaßen stabil (vgl. Anonym 2016). Mit JE VEUX schuf Zaz einen internationalen Erfolgshit (vgl. Rühle 2014).

THERESA TRIPLER

Credits

Drums, Tambourin: Bruce Cherbit
Contrabass: Antoine Reininger
A stic Guitar: Fred Lafage
.c Guitar: Alban Sautour

Vocals: Isabelle Geffroy
Music/Writer/Songwriting: Kerredine Soltani
Producer: Kerredine Soltani, Alban Sautour
Label: Play On
Recorded: Tryss, Studio Audiolane
Mixed: Laurent Binder, Studio Question au Son
Published: 2010
Length: 3:38

Recordings

- Zaz. “Je Veux”. On: *ZAZ*, 2010, Play On, 88697667032, France (CD).

References

- Anonym: Zaz fühlt besondere Verbindung zu deutschen Fans. In: zeit-online, 24.06.2016. URL: https://www.zeit.de/news/2016-06/24/leute-zaz-fuehlt-besondere-verbindung-zu-deutschen-fans-24075603 [14.04.2025].
- Anonym: Zaz stellt sich vor. In: Augsburger Allgemeine, 09.05.2012. URL: https://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Musik-Zaz-stellt-sich-vor-id9432026.html [14.04.2025].
- Auslander, Philip: “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto”. In: Contemporary Theatre Review 14/1 (2004), 1–13.
- Dallach, Christoph: “Auf der Straße habe ich gelernt, wie man ein Publikum unterhält”. In: zeit-online, 14.04.2011. URL: https://www.zeit.de/2011/16/Traum-Zaz [14.04.2025].
- Friedrich, Thomas/Schweppenhäuser, Gerhard: Visuelle Rhetorik. In: Bildsemiotik. Basel: Birkhäuser 2010, 44–72.
- Hörner, Fernand/Mathis-Moser, Ursula: Einleitung. In: Das französische Chanson im Spiegel seiner medialen (R)evolutionen. Ed. by Fernand Hörner and Ursula Mathis-Moser. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7–22.
- Hummel, Katrin: “Du musst dich selbst an die Hand nehmen”. In: faz.net, 12.01.2019. URL: https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/zaz-ein-treffen-mit-der-franzoesischen-saengerin-in-paris-15973163.html [14.04.2025].
- Hung, Steffen: ZAZ-JE VEUX. In: hitparade.ch. URL: https://hitparade.ch/song/Zaz/Je-veux-692208 [14.04.2025].
- IMDb: Zaz: Je veux. In: imdb.de: URL: https://www.imdb.com/title/tt10038202/ [14.04.2025].
- Narcis, Stephane: ZAZ (1980-): [Isabelle Geffroy] Une artiste pas comme les autres. In: *An Anthology of French and Francophone Singers from A to Z: “Singin’ in French”*. Ed. by Michael Abecassis and Marcelline Block. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2018, 665–670.
- Pühle, Alex: Euren Plunder brauch ich nicht. In: Süddeutsche Zeitung. URL: https://www.sueddeutsche.de/kultur/saengerin-zaz-euren-plunder-brauch-ich-nicht-1.2209698-0

[14.04.2025].

- Schwilden, Frédéric: Die fabelhafte Welt der Zaz. In: welt.de, 05.08.2013. URL: https://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article118692518/Die-fabelhafte-Welt-der-Zaz.html [14.04.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Theresa Tripler

Citation

Theresa Tripler: “Je Veux (Zaz)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/je-veux, 06/2025.

Print

Falco **1985**

Jeanny

Der Song JEANNY zählt zweifelsohne zu den bekanntesten Titeln der österreichischen Popmusiklegende Johann “Hans” Hölzel alias Falco. Song und Musikvideo zeichnen sich besonders durch eine vielschichtige Verknüpfung mehrerer Symbolebenen aus und sorgten gleichzeitig für einen der bis dato größten Skandale der jüngeren deutschen und österreichischen Musikgeschichte.

I. Entstehungsgeschichte

Die Produzenten und Songwriter Robert und Ferdinand Bolland, aber auch Manager Horst Bork, waren von Anfang an von JEANNY überzeugt, Falco hingegen gefiel zwar die Musik sofort, der Text war ihm jedoch zu lasch und langweilig. In der Ursprungsversion der Bollands ging es lediglich um ein Mädchen, welches von zuhause abgehauen ist, da ihre Eltern nicht mit ihrem neuen Freund einverstanden waren. Falco veränderte daraufhin einige Verse und fügte diverse Zeilen wie “Dein Lippenstift ist verwischt, du hast ihn gekauft, und ich hab es gesehen” oder “Sie kommen dich zu holen, sie werden dich nicht finden, niemand wird dich finden” hinzu. Nach diesen Änderungen, welche die Entführung des Mädchens nahelegen, war er sich nun zum ersten Mal in seiner Karriere sicher, dass einer seiner Songs erfolgreich sein würde. 1985 wurde dieser dann in den Niederlanden produziert und erschien auf seinem dritten Album *Falco 3*. Nachdem zuvor mit “Rock Me Amadeus” und “Vienna Calling”, welche ebenfalls auf dem dritten Album waren, große Hits erzielt wurden, wollte Falco dies mit der darauffolgenden Singleauskopplung JEANNY noch übertreffen. Diese ist, im Vergleich zu den ersten beiden populären Songs, eher eine Ballade, doch gerade durch den skandalträchtigen Text fiel der Song trotz einer langsamen Melodie im deutschsprachigen Raum auf. Nicht wenige sahen in ihm eine Provokation. Die öffentlichen Diskussionen trugen das Ihrige dazu bei, dass Falco auch nach seinen letzen, unübertreffbar scheinenden Hits, einen weiteren großen Erfolg feiern konnte. Der Song stieß zwar auf viel Kritik, wurde aber gerade wegen seiner Andersartigkeit von vielen Fans mit größter Begeisterung rezipiert. Mit dem dazugehörigen Musikvideo erhöhte sich das provokative Potenzial nochmalig, die vielsagenden Bilder sorgten für einen veritablen Skandal, einem der größten in der jüngeren Musikgeschichte im deutschen Sprachraum (vgl. Lanz 2007: 176-185).

II. Kontext

In etwa zeitgleich mit dem sich in den 1980er Jahren in den USA entwickelnden Hip-Hop tauchte mit Falco der erste weiße Rapper in Österreich bzw. dem deutschsprachigen Raum auf. Seine Songs verkauften sich bis zu seinem Tod über 60 Millionen Mal. Falco kombiniert verschiedene Sprachsysteme, [illegible]lem Englisch, Hochdeutsch und österreichischen Dialekt, was ihm zu einer breit gefächerten [illegible]erschaft verhalf. Nach dem großen Erfolg von JEANNY in Deutschland und Österreich weigerte er sich

den Song für das US-amerikanische Publikum in englischer Sprache aufzunehmen und wurde daraufhin wegen eines Wutausbruches aus dem Produktionsstudio der Bollands geschmissen.

JEANNY wurde von weiten Teilen der Öffentlichkeit mit großem Entsetzen aufgenommen und damit zwischenzeitlich zu einem Politikum. Der Wirbel um den Song begann mit der ZDF-Nachrichtensendung *heute journal*, in welcher der Moderator Dieter Kronzucker seine Bestürzung über den Song kundtat. Er sah darin eine offensichtliche Verherrlichung der Entführung und Vergewaltigung einer jungen Frau, was ihn persönlich besonders traf, da einige Jahre zuvor seine beiden Töchter auch entführt und festgehalten wurden. Kronzucker forderte daher in seiner Nachrichtensendung die Rundfunkanstalten auf, sich zu weigern, dieses Lied zu senden. Der Bayerische Rundfunk, aber auch der Hamburger NDR spielten den Song daraufhin nicht mehr, in Hessen wurde JEANNY nur noch mit vorher erklärenden Worten gesendet und auch in Berliner Rundfunkanstalten erfolgte ein Verbot des Songs. Fraueninitiativen riefen zeitgleich zum Boykott auf und 1986 wurde sogar ein Indizierungsantrag gestellt, welcher jedoch eindeutig abgelehnt wurde. Weiterhin wurde Falco vorgeworfen, dass der Song eine Anspielung auf den österreichischen Mörder Johann “Jack” Unterweger sei, welcher zu dieser Zeit wegen Mordes an einer 18-jährigen Deutschen in Haft saß. Von einigen wurde JEANNY daher als eine Aufforderung auf Freilassung des verurteilten Mörders gesehen, was jedoch nie von Falco bestätigt wurde (vgl. Lanz 2007: 177-180).

III. Analyse

Sein Provokationspotentail entfaltet der Song erst im Zusammenspiel von Text, Bild und Musik. Bereits bei der Betrachtung des Textes wird deutlich, dass hier ausgetretene Pfade verlassen werden. Es ist zwar nicht ausdrücklich die Rede von Gewalt, doch der Eindruck, dass das lyrische Ich bzw. die Song-Persona Falcos eine Frau in seine Gewalt gebracht hat, verdichtet sich im Laufe des Songs immer mehr. Zu Beginn des Textes wird das Opfer ‘gebeten’, aufzustehen, sie würde sonst, da sich beide im Wald befinden, ganz nass werden. Es wird deutlich: Schon an diesem Punkt der Geschichte ist das Mädchen in einer sehr unangenehmen Situation; es regnet und sie ist mit einer männlichen Person alleine abends in einem Wald. Wichtig zu beachten ist dabei, dass Falco diese Zeilen nicht singt, sondern einfach nur spricht, was dem Ganzen einen dialogischen und erzählenden Charakter gibt, wobei jedoch nur Falco zu hören ist und während des ganzen Liedes keine Antwort von Jeanny erfolgt. Es wirkt zudem bedrohlich, als Falco bzw. seine Song-Persona mit (gespielt) mitleidsvoller Stimme fragt, wo ihr Schuh sei, und ob sie diesen verloren hätte. Dabei könnte es sich noch um ein Gespräch zwischen Bekannten handeln, doch sobald das lyrische Ich erklärt, dass es dem Mädchen den Weg zeigen müsse, drängt sich das Bild einer Entführung auf. Die Stimme Falcos suggeriert hierbei Vertrautheit mit dem Mädchen an, beinahe Sorge. Am Ende der ersten Strophe jedoch steigert sich der ruhige Sprechgesang immer mehr mit den Zeilen “Wer hat verloren? Du dich? Ich mich? Oder, oder wir uns?” und geht mit den letzten Worten fast schreiend und bedrohlich in den darauffolgenden Refrain über.

“Jeanny, quit livin’ on dreams / Jeanny, life is not what it seems / Such a lonely little girl in a cold, cold ' ' / There’s someone who needs you”. In pessimistisch-fatalistischer Grundhaltung wird dem Mädchen .h gemacht, dass es im Leben oft nicht so läuft, wie man es sich vorstellt, und dass Träume sich

nicht lohnen. Doch kommt dann wieder das ‘besorgte’ lyrische Ich dahingehend zum Vorschein, dass es dem “kleinen einsamen Mädchen in einer kalten, kalten Welt” verspricht, dass es dennoch jemanden gibt, der es braucht. Hierbei singt Falco die Zeilen mit tiefer Inbrunst, wobei es ein Hin und Her zwischen kläglichen Schreien (nach Jeanny) und den restlichen Zeilen gibt. Mit den Worten “You’re lost in the night, don’t wanna struggle and fight” wird der Eindruck erweckt, es gäbe keine Hoffnung mehr für das Mädchen, und trotzdem verspricht das lyrische Ich wiederholt, dass es jemanden auf der Welt gäbe, der Jeanny bräuchte. Ob dies nun das lyrische Ich ist, also der vermeintliche Entführer, oder jemand anderes, bleibt offen.

In der darauffolgenden Strophe steigert sich das Ganze und der Verdacht, dass das lyrische Ich das Mädchen entführt hat und sogar vergewaltigen möchte, bestätigt sich immer mehr. In ruhiger Stimme wird erneut das Mädchen adressiert. Dieses Mal wird jedoch durch die Zeilen “Dein Lippenstift ist verwischt / Du hast ihn gekauft, und ich habe es gesehen / Zuviel Rot auf deinen Lippen” deutlich, dass eine Stalker-Perspektive wiedergegeben wird. Mit der Erwähnung des roten Lippenstifts erhält die geschilderte Situation ein sexuelle Komponente, wobei das lyrische Ich ermahnend, aber vielleicht auch entschuldigend für seine grausame Handlung, die zu dick aufgetragene Farbe erwähnt. Dass sich das lyrische Ich dabei in seiner Situation stark und überlegen fühlt, wird durch die Zeilen “Aber du warst durchschaut / Augen sagen mehr als Worte, du brauchst mich doch?” sinnfällig. Die gesangliche Darbietung wird im Folgenden durch ein Anheben der Stimme bis ins Aggressive intensiviert: “Alle wissen, dass wir zusammen sind ab heute / Jetzt hör ich sie / Sie kommen, sie kommen dich zu holen / Sie werden dich nicht finden, niemand wird dich finden, du bist bei mir” beginnt. An dieser Stelle bestätigt sich, dass das Mädchen entführt wurde und bereits gesucht wird. Dennoch ist sich das lyrische Ich seiner Sache sicher. Die letztendliche Bestätigung, dass es sich um eine Entführung mit möglichem Gewaltverbrechen handelt, tritt mit dem eingeblendeten Newsflash ein. In diesem erzählt ein neutraler Nachrichtensprecher von einem “neunzehnjährigen Mädchen, das zuletzt vor vierzehn Tagen gesehen wurde.” Die Polizei schließe “die Möglichkeit nicht aus, dass es sich hier um ein Verbrechen handelt”. Diese von einem Sprecher im Nachrichtenjargon vorgetragene Zeile verleiht dem Song den Anschein des Reellen – hierzu tragen auch Polizeisirenen bei, welche im Hintergrund zu hören sind. Als Antwort auf diesen Newsflash folgt ein über mehrere Takte gedehntes, mehr geschrien als gesungenes “A”, gefolgt von der Zeile “There’s no one else, no one else who’s gonna need you”. Der Irrsinn, der sich hierin manifestiert, lässt jegliche Hoffnung für das junge Mädchen schwinden.

Auch auf musikalischer Ebene wird das Thema in dramatischer Weise ausgedeutet. Die gesprochenen Strophen werden von einem ruhigen Klavierpart mit der für Pop-Balladen typischen Mixtur aus Skalen- und Dreiklangsmelodik begleitet, hinzu tritt eine prägnante Synthie-Streichermelodie. Die Bassdrum wirkt hierbei wie ein langsamer Herzschlag. Dieses onomatopoetische “Sonic Anaphone” (Tagg 1992: 3) kommt besonders in den ruhig gehaltenen Strophen zum Vorschein und betont vor allem das lang gesungene “A” nach dem Newsflash. Sobald sich jedoch die Stimme des Sängers zum Ende jeder Strophe erhebt, beginnt neben den rudimentär eingesetzten E-Drums (Bass- und Snaredrum) ein akustisches Drumset mit einem Fill zu spielen. Dieser “Episodic Marker” (Tagg 1992: 6) verweist auf das darauffolgend Gesungene und dramatisiert in diesem Sinne die Situation der “Jeanny”.

:nd des Refrains wird Falco von Background-Sängerinnen unterstützt, zusätzlich setzt eine E-Gıtarre mit verzerrtem Klang und Power-Chords ein. Diese ‘bombastische’ Klangkulisse endet abrupt mit

dem Einsetzen der Strophe: Das akustische Drumset setzt aus, während die ebenmäßig ablaufenden E-Drums, der ruhige Klavierpart sowie Falcos (vordergründig) ruhige Stimme wieder einsetzen.

Doch insbesondere die dritte Ebene, die visuelle Darstellung, spielt mit den Gedanken des Zuschauers und scheint die alles entscheidende Frage aufzuwerfen: Was ist wirklich mit Jeanny passiert? Gleich zu Beginn des Musikvideos sieht man, wie eine kleine Puppe auf eine nassen, gepflasterte Straße fällt, wodurch Assoziationen mit einer Kindesentführung geweckt werden. Das am Anfang gefilmte Schild eines Motels erinnert an den Hitchcock-Klassiker *Psycho* und dürfte beim Zuschauer ebenfalls ein beklemmendes Gefühl auslösen. Diese Stimmung der Unbehaglichkeit zieht sich durch das ganze Video und wird dadurch verstärkt, dass matte Farben dominieren und die Bildebene mehrheitlich in Schwarz-Weiß gehalten ist. Auffällig ist dabei, dass immer wieder gelbe oder blaue Töne in dem Video durch einen Farbfilter oder die Beleuchtung betont werden. Nur wenige Male taucht rotes Licht auf, das angesichts der anderen, vorherrschenden Farbnuancen besonders bedrohlich wirkt.

In der ersten Hälfte des Musikvideos wird Falco als ein Beobachter dargestellt, welcher anfangs hinter einer Jalousie zu sehen ist, dann hinter einem Baum und schließlich einem Mädchen vor eine Diskothek folgt. Der Eindruck, dass es sich bei Falco um einen Stalker handelt, wird durch eine Nahaufnahme seines rechten Auges verdeutlicht. Von dieser wird in eine Kamerafahrt über Waldboden übergeblendet, welcher mit Scherben bedeckt ist und von einer Taschenlampe abgesucht wird (0:39). Anschließend wechselt Falco aus der passiven, beobachtenden Position in eine aktive, wobei man sehen kann, wie er die reglose Jeanny (also das Entführungsopfer) welche von der damals 15-jährigen Theresa Guggenberger gespielt wird, unter einer Brücke auf seinen Armen trägt.

Bemerkenswert hierbei ist, dass man Falco erst im darauffolgenden Refrain selbst singen sieht und man während der Strophen seine Stimme nur aus dem Off hören kann, wobei das Ganze durch seinen ruhigen Sprechgesang wie eine Erzählung wirkt. Besonders auffällig ist auch die Synchronisation von Jeanny, während sie sich lasziv die Lippen mit einem roten Stift schminkt. Hierbei hört man zwar Falco “Mach mich nicht an” sprechen, sieht jedoch nur Jeanny und ihre passenden Lippenbewegungen dazu (2:27). Dadurch wird deutlich, dass die Geschichte aus der Perspektive von Falcos Song-Persona erzählt wird und man sich als Zuschauer nicht sicher sein kann, ob Jeanny noch am Leben ist oder überhaupt je existiert hat.

Beim zweiten Refrain befindet sich Falco spielend an einem Flügel und Jeanny im Hintergrund auf einem Tisch liegend. Die Szenerie gleicht einer Opferzeremonie, da überall Kerzen aufgestellt sind und das Mädchen mit einem weißen, Unschuld und Reinheit suggerierendem Kleid, viel Schmuck und geschlossenen Augen in Szene gesetzt ist. Hier fällt auf, dass Jeanny trotz des weißen Kleides Spitzenstrümpfe, Schuhe und Handschuhe in Schwarz trägt, was ihrem Äußeren bis zu einem gewissen Grad die Unschuld nimmt und sie eher lasziv wirken lässt. Mit einer Kamerafahrt wird der Zuschauer bis zu dem Gesicht von Jeanny geführt, wobei die aufkommende Frage, ob sie nun noch lebt oder nicht, mit Öffnen ihrer Augen beantwortet wird (3:31).

In der nachfolgenden Szene erfolgt ein weiterer intramedialer Bezug zu einem Film-Klassiker, dieses Mal e[illegible] Anspielung an den 1931 erschienenen Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* von Fritz Lang. Falco einem weißen “F” an seinem Mantel zu sehen und läuft dabei durch die Straßen Wiens (3:35). An

dieser Stelle wird dem Zuschauer nun ein Zeichen gegeben, dass es sich bei ihm um einen Mörder handeln könnte, da Falco durch das “F” eindeutig gekennzeichnet ist, so wie der Mörder mit dem “M” im gleichnamigen Film. Die Geschichte nimmt daraufhin jedoch eine Wendung, denn während des von Wilhelm Wieben gesprochenen Newsflashs sieht man Jeanny lebend eine Bar verlassen, obwohl Falco zuvor als Mörder identifiziert wurde. Die filmische Erzählung ist nicht linear, weshalb nicht eindeutig hervorgeht, ob Jeanny noch lebt, schon tot ist, die Entführung noch bevorsteht oder alles nur ein Gedankenkonstrukt war.

Mit den lang und lamentierend gesungenen Vokalisen vor der letzten Refrain-Hookline wendet sich das Video nun endgültig. Falco befindet sich in einer Gummizelle und hat eine Zwangsjacke um. Jeanny hingegen tänzelt um ihn herum, schminkt sich die Lippen, provoziert und verspottet ihn. Sie gibt ihm einen Kuss auf seine Wange, was einen roten Kussmund hinterlässt, schaut neckisch in die Kamera und lacht ihn zeitweise aus. Dass es sich hierbei jedoch vermutlich um Halluzinationen Falcos handelt wird deutlich, als ein Wärter am Ende des Videos in dessen Zelle schaut, dabei aber nur ihn sehen kann – von Jeanny keine Spur.

IV. Rezeption

Durch die Veröffentlichung von JEANNY erschien Falcos zuvor schon umstrittenes Image noch fragwürdiger. Obschon er nicht explizit als Entführer und Vergewaltiger dargestellt wurde, warf man ihm vor, Gewalt und Mord zu verherrlichen. Viele empörten sich über das Musikvideo und den Song, was vermutlich in diesem Ausmaß keineswegs von Falco und den Bollands beabsichtigt war. Trotz alledem war JEANNY ein großer kommerzieller Erfolg und gehört bis heute zu den bekanntesten Liedern des Sängers. Der Medienrummel um den Song ließ die Plattenverkäufe natürlich erst recht in die Höhe schnellen, wobei JEANNY im gesamten deutschsprachigen Raum zwischenzeitlich zum Spitzenreiter der Hitparaden wurde. Pro Tag wurden 30.000 bis 50.000 Exemplare verkauft, und letztendlich ging der Song zu dieser Zeit fast 400.000 Mal über die Ladentheke.

Um den Vorwürfen der Gewaltverherrlichung entgegenzuwirken, setzte Falcos Management eine Gegenbewegung in Gang und gab beispielsweise Aufkleber mit der Botschaft “Jeanny lebt” heraus. Auch wurde erklärt, dass schon bei der Produktion sicher war, dass es eine Fortsetzung des Songs geben sollte. 1986 erschien daraufhin der Song “Coming Home (Jeanny Part 2)”, im Jahr 1990 “Bar Minor 7/11 (Jeanny Dry)” und letztendlich 2009 “The Spirit Never Dies (Jeanny Final)”.

Die Liste der Coverversionen und Samples von JEANNY ist groß. Xavier Naidoo und Reamonn, Sara Noxx, aber auch die Punkband Die Strafe versuchten sich an einem Cover des Songs; Fank Zander dagegen parodierte diesen und 1986 wurde sogar eine spanische Version mit dem Sänger Félix Pando produziert. Zu den bekanntesten Samples des Songs zählt “An Tagen wie diesen” von Fettes Brot, aber auch “Neue Numma 1” von dem Deutsch-Rapper Fler. Trotz der vielen Versuche ist es bis heute weder einem Cover, noch einem Sample gelungen, annähernd an den Erfolg des Originals anzuknüpfen oder in künstlerischer Hinsicht diesem gerecht zu werden.

JESSICA THÖN

Credits

Gesang: Falco
Musik: Ferdinand Bolland, Robert Bolland
Text: Falco, Ferdinand Bolland, Robert Bolland
Produzenten: Ferdinand Bolland, Robert Bolland
Label: GiG Records, Sony Music
Aufnahme: Sommer 1985
Veröffentlichung: 11. September 1985
Studio: Sound Push Studios, Holland
Länge: 5:50 (Album Version)
5:50 (7″ Single Version)
8:50 (12″ Single Version)
5:59 (Music Video)

Recordings

- Falco. “Jeanny”, *Falco 3*, 1985, GiG Records, GIG 222 127, Holland (LP/ Album).
- Falco. *Jeanny (Part 1)*, 1985, GiG Records, 6.14505 AC, Germany (Vinyl/ 7″/ Single).
- Falco. “Rock Me Amadeus”, *Falco 3*, 1985, GiG Records, GIG 222 127, Holland (LP/ Album).
- Falco. “Vienna Calling”, *Falco 3*, 1985, GiG Records, GIG 222 127, Holland (LP/ Album).
- Falco. “Coming Home (Jeanny Part 2, Ein Jahr Danach)”, *Emotional*, 1986, GiG Records, GIG 222 137 , Österreich (LP/Album).
- Falco. “Bar Minor 7 / 11 (Jeanny Dry)”, *Data de Groove*, 1990, GiG Records, GIG 222 157, Österreich (Vinyl/ LP/ Album).
- Falco. “The Spirit Never Dies (Jeanny Final)”, *The Spirit Never Dies*, 2009, Warner Music Entertainment, 5051865-7020-2-3, Europa (Album).

Covers

- Reamonn feat. Xavier Naidoo. *Jeanny*, 2001, Virgin, 724389780703, Europa (Single).
- Sara Noxx. “Jeanny Part 1”, *Exxtasy*, 2001, Scanner (2), SC 014, Deutschland (Album).
- Die Strafe. Jeanny, 1998, Beri Beri, BB 043, Deutschland (Vinyl).
- Frank Zander. *Jeannie – (Die reine Wahrheit)*, 1986, TELDEC, 6.14550, Deutschland (Vinyl).
- Félix Pando. “Jeanny”, *Various-Rock en tu Idioma*, 1987, Ariola, LA-717, Mexico (Vinyl).
- ttes Brot mit Finkenauer. *An Tagen wie diesen*, 2005, Fettes Brot Schallplatten (FBS), FBS 0003-2, Deutschland (Maxi-Single).

- Fler. “Neue Numma 1”, *90210 Mixtape*, 2006, Aggro Berlin, AGGRO 025-2 M, Deutschland (CD).

References

- Bork, Horst: *Falco: Die Wahrheit. Wie es wirklich war – sein Manager erzählt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009.
- Hintze, Cristian Ide: *Falco. Lyrics Complete*. Salzburg: Residenz Verlag 2009.
- Lanz, Peter: *Falco. Die Biografie*. Wien: Verlag Carl Ueberreuter 2007.

Films

- *Falco – Verdammt, wir leben noch!* Regie: Thomas Roth. Drehbuch: Thomas Roth. MR Film, 2008 (DVD/B001EIAMPU).
- *Falco – Muss ich denn sterben, um zu leben?* Regie: Rudi Dolezal. Drehbuch: Rudi Dolezal. Dokumentation 2011.
- *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou; Fritz Lang. Vereinigte Star-Film GmbH 1931.

Links

- Artist homepage: http://www.falco.at/index.php [17.09.2012].
- Mayer, Christian: “Die Stimme aus dem Off”. In: *Süddeutsche Zeitung*. URL: http://www.sueddeutsche.de/leben/falco-der-ex-manager-spricht-die-stimme-aus-dem-off-1.147471 [21.09.2012].
- Tagg, Philip: Towards a Sign Typology of Music. In: *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. URL: http://tagg.org/articles/xpdfs/trento91.pdf [17.09.2012].
- http://www.musicline.de/de/chartverfolgung_summary/title/Falco/Jeanny%2Cpart+1/single [19.09.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Jessica Thön

Citation

a Thön: “Jeanny (Falco)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Horner and Christofer Jost, http://www.songlexikon/songs/jeannyfalco, 08/2015 [revised 11/2015].

Print

Gentleman ft. Alborosie **2014**

Journey to Jah

2014 feierte der Dokumentarfilm *Journey to Jah* Premiere, dessen Protagonisten die europäischen Reggae-Künstler Gentleman und Alborosie sind. Der Film thematisiert einerseits die weit vorangeschrittene globale Verbreitung der jamaikanischen Popmusik, andererseits die Beweggründe internationaler Künstler, in die Kultur und Spiritualität der Karibikinsel einzutauchen. Der gleichnamige Titelsong, der als Kollaboration von Gentleman und Alborosie entstand, greift diese Themenkomplexe ebenfalls auf.

I. Entstehungsgeschichte

Die Geschichte des Films *Journey to Jah* reicht bis ins Jahr 2000 zurück, als der Regisseur Moritz Springer auf einer Äthiopien-Reise mit der Rastafari-Kultur in Berührung kam und anschließend auch in Deutschland mit Anhängern dieser Glaubensrichtung in Kontakt trat. Ihr Ursprung liegt auf Jamaika, wo sie für die dortige Kultur eine eminent wichtige Rolle spielt. So sei die Idee für einen Film entstanden, der Menschen auf der Suche nach Spiritualität in zunächst fremd erscheinenden kulturellen Kontexten porträtiert. Gemeinsam mit dem zweiten Regisseur Noël Dernesch konnte Springer den deutschen und auch auf Jamaika bekannten Reggae-Künstler Gentleman als Protagonisten für den Film gewinnen, der fortan mehrfach auf Reisen zur Karibikinsel begleitet wurde und der die Kontakte zu den weiteren Persönlichkeiten herstellte, die in der Produktion zu sehen sind – so auch zu dem in Italien geborenen und mittlerweile auf Jamaika lebenden Sänger Alborosie (vgl. Köhlings/Lilly 2014: 59). Der Song JOURNEY TO JAH wurde im Rahmen einer Kollaboration der beiden Künstler anlässlich des Dokumentarfilms erarbeitet, Teile des Entstehungsprozesses und der Aufnahmen sind in diesem dokumentiert. JOURNEY TO JAH ist mit dem zugehörigen Videoclip, in dem zahlreiche Ausschnitte des Films zu sehen sind, als Bonusmaterial auf der DVD enthalten, wurde jedoch nicht als eigenständige Single-Auskopplung veröffentlicht.

II. Kontext

Für die Genese der populären Musik sind interkulturelle Transferprozesse, die Aneignung, Weiterentwicklung und Reinterpretation musikalischer sowie textlicher Gestaltungsweisen seit jeher konstitutiv. So ist auch die Entwicklung der populären Musik Jamaikas von Bezugnahmen auf andere Stilbereiche der Popmusik bestimmt, sie wäre ohne ein dezidiert eklektizistisches Kunstverständnis vieler Musiker und Produzenten nicht denkbar. Mittlerweile stammen zahlreiche international bekannte Reggae-Musiker aus Europa, nicht selten sind diese auch auf Jamaika erfolgreich und kooperieren mit dort [illegible]mateten Künstlern. Erstaunlich ist dies gerade im Falle von Musikern aus Nationen, in denen sich eigenständigen karibischen Communities herausgebildet haben, wie es aufgrund der kolonialen

Vergangenheit beispielsweise in Großbritannien seit den 1950er Jahren zu beobachten ist. Zu diesen Ländern zählt auch Deutschland – Künstlern wie Gentleman ist es im Laufe der Zeit dennoch gelungen, sich Teile der jamaikanischen Kultur und Musik anzueignen und sich international Gehör zu verschaffen (vgl. ebd.: 72).

Mehr noch als der zweite Protagonist des Films *Journey to Jah*, Alborosie, gilt Gentleman als zentrale Figur im Kontext der Internationalisierung des Reggae und im Besonderen als treibende Kraft hinsichtlich der Popularisierung dieser Musik in Deutschland. In der medialen Berichterstattung wird Gentleman häufig als Reggae-Künstler präsentiert, der Jamaika bereits als Jugendlicher häufig bereiste und dem es auf diesem Wege möglich wurde, kontinuierlich ein Verständnis für die dortige Kultur zu entwickeln und sich als Künstler zu etablieren. Tatsächlich ist Gentleman mittlerweile ein weltweit erfolgreicher Sänger sowie Songschreiber und genießt einen Status, der zu Beginn seiner Karriere nicht für möglich gehalten wurde (vgl. Hautmann 2013: 61). Auch Alborosie wird zugestanden, trotz seiner europäischen Herkunft auf Augenhöhe mit jamaikanischen Künstlern zu agieren (vgl. Köhlings/Lilly 2012: 93) und sich insbesondere durch einen versierten sowie glaubwürdigen Umgang mit zahlreichen stilistischen Ausprägungen der populären Musik Jamaikas auszuzeichnen (vgl. Barsch 2013: 7). Hieraus werden die Gemeinsamkeiten beider Künstler deutlich, die als Protagonisten des Films gewählt wurden: Den europäischen Musikern scheint es augenscheinlich gelungen zu sein, intensive kulturelle Aneignungsprozesse zu durchlaufen und als Vertreter einer Kunstform internationale Erfolge zu feiern, deren Ursprünge fernab ihres eigenen Kulturraums liegen. Als zentrales Kriterium für derlei interkulturelle Transfer- und Aneignungsprozesse im Kontext populärer Musik kann die Fähigkeit angesehen werden, bestehende Formen künstlerischer Äußerungen aufzugreifen, diese jedoch zur Kreation eigenständiger Kunst zu nutzen, um anschließend wiederum neue Anknüpfungspunkte zur Verfügung stellen zu können (vgl. Köhlings/Lilly 2014: 61). Gerade auch im Diskurs um die Internationalisierung des Reggae haben solche Ansichten Bestand: Es sei schließlich nicht zielführend, als in der Mittelschicht einer wohlhabenden Industrienation sozialisierter Europäer die eigene postkoloniale Sehnsucht nach Afrika zu besingen und sich als Teil eines ‘schwarzen’ Befreiungskampfes zu stilisieren. Vielmehr müsse eine eigene künstlerische Identität geschaffen werden, die den Blick auf jamaikanische Vorbilder – die derlei Themen regelmäßig behandeln – zwar nicht scheue, aber von schlichten Kopien der Originale absehe (vgl. Karnik/Philipps 2007: 170).

Die inhaltlichen Schwerpunkte des Dokumentarfilms *Journey to Jah* sind im Spannungsfeld solcher Themen angesiedelt. Zur Debatte stehen Fragen nach den Ergebnissen interkultureller Transferprozesse, ferner solche nach den Grenzen der Adaptierbarkeit, beispielsweise nach den Möglichkeiten der europäischen Aneignung spiritueller Inhalte des Rastafari-Glaubens (vgl. Köhlings/Lilly 2014: 59). Gemäß der ursprünglichen Intention Moritz Springers ist die Frage zentral, welche Auswirkungen das Eintauchen in eine ‘fremde’ Kultur und die Konfrontation mit der entsprechenden Spiritualität nach sich ziehen können. Der Song JOURNEY TO JAH ist in dieses Gesamtkonzept eingebettet, der Songtext widmet sich daher der spirituellen Suche nach Jah – d.h. Gott – und der kulturellen Grenzüberschreitung. In der Tat benennen beide Künstler im Verlauf des Films die Spiritualität als einen Grund für ihr Interesse an der jamaikanischen Kultur. Gentleman betonte überdies bereits in einem 2006 geführten Interview, in seinem Verständnis habe Musik eine dezidiert spirituelle Dimension und er habe mit seiner Kunst stets das Ziel verfolgt, Grenzen aufzubrechen (vgl. Karnik/Philipps 2007: 127).

III. Analyse

JOURNEY TO JAH ist stilistisch dem Modern Roots zuzuordnen, einer zum Teil mit digitalen Sound-Effekten angereicherten und rhythmisch bisweilen leicht modifizierten neueren Variante des Roots Reggae der 1970er-Jahre. Der Song weist eine Länge von 3:25 Minuten auf, das Tempo beträgt ca. 80 bpm, das tonale Zentrum ist a-Moll. Die Instrumentierung setzt sich zusammen aus Schlagzeug, E-Bass, E-Gitarre, Piano, einem Saxophonsatz und einer Synthesizer-Stimme, die verschiedene Effekte beisteuert. Hinzu treten die Gesänge Gentlemans und Alborosies sowie mehrere Background-Sängerinnen. Der formale Ablauf konstituiert sich im Wesentlichen aus dem wechselseitigen Erklingen der achttaktigen Strophe und des ebenso lang andauernden Refrains, gelegentlich finden sich viertaktige Instrumentalpassagen. In den Strophen wird durchgehend Am gespielt, im Refrain hingegen die Harmoniefolge Am | F Em. Die Strophen werden nacheinander je zur Hälfte von beiden Sängern bestritten, im Refrain erklingen die einzelnen Parts im raschen Wechsel. Die vokale Gestaltung zeichnet sich durch die Interaktion der Sänger aus, deren Stimmen sich vor allem hinsichtlich der Rauheit deutlich unterscheiden. Alborosies Stimmgebung ist sehr rau, nasal und durch Subharmonics gekennzeichnet, was nicht auf Gentlemans Stimme zutrifft. Im insgesamt sprechnahen Vortrag beider Sänger kommen verschiedene charakteristische Facetten des Reggae-Gesangs zum Vorschein, neben der Rauheit Alborosies setzt Gentleman im Refrain beispielsweise typische Falsettsprünge ein.

Die genannten thematischen Schwerpunkte des Films werden schließlich im Songtext verhandelt, der eine auf spirituellen Fragen basierende Reise skizziert. Die erste Strophe beschreibt ein Streben nach Aufbruch, ein persönliches Umdenken, um sich neuen Zielen widmen zu können, da die tägliche Hingabe keine Früchte zu tragen beginne (“Hundred percent devotion and you never give no less / And everyday you’re surrounded by stress”). Im anschließenden Refrain wird der Start der spirituell motivierten Reise besungen, im Rahmen derer es Grenzüberschreitungen zu forcieren und das Göttliche als leitendes Element zu betrachten gelte (“Crossing border, divine is the order / Now I’m on my journey, on my journey to Jah Jah”). Die zweite Strophe illustriert einen Zustand, in dem spirituelle Fragen im gewohnten Umfeld unbeantwortet bleiben, woraus sich als logische Konsequenz wiederum die Suche nach Inhalten in anderen Kontexten anbiete. Der Text dieser Strophe schließt an Äußerungen Gentlemans hinsichtlich seines eigenen Werdegangs an, der in dem bereits erwähnten Interview äußerte: “Musik war für mich immer auch ein spirituelles Ding, wo ich Wahrheit finden konnte. Was irgendwann in der Kirche aufgehört hat, habe ich dann im Reggae wiedergefunden” (Karnik/Philipps 2007: 127). Infolgedessen betont Gentleman in der dritten Strophe, Entscheidungen über die eigene Spiritualität müssten selbstbestimmter Natur sein. Auf diesem Wege sei letztlich geistige Freiheit zu erlangen, für die sich ein Blick über die Grenzen der vertrauten Kultur lohne (“Modern wisdom, ancient philosophies / It’s your decision and you choose who you want to be”). Der Part Alborosies plädiert schließlich für eine zukunftsgewandte spirituelle Haltung, die sich nicht ausschließlich auf Vergangenes beziehe, sondern Bestehendes weiterentwickle und tiefergehende Erkenntnis verspreche (“In a constant search of your lost identity / Look up ahead and you will see”).

Gentleman und Alborosie artikulieren die genannten Themenkomplexe rund um die Internationalisierung jamaikanischer Popmusik und die Aneignung spiritueller Inhalte in komprimierter Form. Die Künstler [illegible]ieren, sich angetrieben von spirituellem Erkenntnisinteresse auf die Inhalte einer zunächst fremd erscheinenden Kultur eingelassen, die dortigen Konventionen jedoch nicht schlichtweg reproduziert zu

haben. Besonders die dritte Strophe reflektiert das übergeordnete Ziel, im Rahmen kultureller Aneignungsprozesse auch Weiterentwicklungen zu fokussieren, um zukünftige Anknüpfungspunkte schaffen zu können. Hier bietet sich die erwähnte Erwartungshaltung hinsichtlich des internationalen Reggaes als Referenz an: Die Erwartungen können erfüllt werden, sofern die Kreation einer eigenen künstlerischen Identität fernab unreflektierter Kopien als gelungen gilt – ein Verdienst, das sowohl Gentleman als auch Alborosie attestiert wird. In JOURNEY TO JAH spiegeln sich folglich zentrale Bausteine des Diskurses um die Internationalisierung jamaikanischer Popmusik, wenngleich die Suche nach spiritueller Erfüllung das übergeordnete Thema des Songtextes ist.

Die im Song- und Filmtitel genannte Reise ist schließlich auch ein zentrales Element des Videoclips: Dieser beginnt mit Aufnahmen, die aus einem Flugzeug heraus das Ankommen auf Jamaika zeigen. Während der Großteil des Clips Ausschnitte aus dem Film versammelt, geht die Reise am Ende wieder zurück nach Deutschland. Dort führen Gentleman und Alborosie JOURNEY TO JAH auf der Hauptbühne des Kölner Summerjam-Reggae-Festivals auf. Dieses besteht seit 1986 und hat sich mittlerweile zu einem Großereignis mit jährlich über 30.000 Besuchern entwickelt, wohlgemerkt tausende Kilometer entfernt von Jamaika – die letzten Szenen des Clips sind somit programmatisch für den Dokumentarfilm und den Song JOURNEY TO JAH.

IV. Rezeption

Da JOURNEY TO JAH nur auf der DVD des gleichnamigen Dokumentarfilms veröffentlicht wurde, beziehen sich die öffentlichen Reaktionen vorwiegend auf den Film, in dessen Kontext der Song jedoch untrennbar eingebunden ist. Zudem bewirkte der Kinofilm, dass die Reggae-Thematik auch von Medienvertretern aufgegriffen wurde, die sich dieser Musik für gewöhnlich nur selten widmen. So finden sich neben fachnahen Rezensionen (Philipps 2014) auch Besprechungen in bekannten und überregionalen Medien wie dem *Tagesspiegel* (Müller 2014) oder auf den Internetseiten des *Schweizer Radio und Fernsehen* (Wyrsch 2014), die erwartungsgemäß einer tiefergehenden analytischen Betrachtung entbehren und den Song JOURNEY TO JAH nicht thematisieren, sich jedoch weitestgehend wohlwollend zur Umsetzung des Films äußern.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Vocals: Gentleman, Alborosie
Songwriting: Gentleman, Alborosie
Label: good!movies, Zorro Medien
Recorded: 2013
Published: 2014

Length: 3:25

Recordings

Gentleman ft. Alborosie. “Journey to Jah”. On: *Journey to Jah*, 2014, Zorro Medien, Germany (DVD).

References

- Barsch, Volker: Alborosie. The Vintage Godfather. In: *Riddim* 5 (2013), 7.
- Hautmann, Markus: Gentleman. Memories. In: *Riddim* 3 (2013), 60–63.
- Karnik, Olaf/Philipps, Helmut: *Reggae in Deutschland*. Köln: KiWi 2007.
- Köhlings, Ellen/Lilly, Pete: The Evolution of Reggae in Europe with a Focus on Germany. In: *Global Reggae*. Ed. by Carolyn Cooper. Kingston: Canoe 2012, 69–93.
- Köhlings, Ellen/Lilly, Pete: Journey to Jah. Mehr Fragen als Antworten. In: *Riddim* 1 (2014), 59–61.
- Philipps, Helmut: Journey to Jah. In: *Riddim* 6 (2014), 92.

Links

- Müller, Andreas: “Dokumentarfilm: ‘Journey to Jah’. Die Reggae-Stars Gentleman und Alborosie in Jamaika”. In: *Der Tagesspiegel*. Artikel vom 23.03.2014. URL: http://www.tagesspiegel.de/kultur/dokumentarfilm-journey-to-jah-die-reggae-stars-gentleman-und-alborosie-in-jamaika/9651914.html [06.09.2015].
- Wyrsch, Georges: “Reggae-Doku ‘Journey to Jah’: Dreadlocks und der Sinn des Lebens”. In: *Schweizer Radio und Fernsehen*. Artikel vom 19.03.2014. URL: http://www.srf.ch/kultur/film-serien/reggae-doku-journey-to-jah-dreadlocks-und-der-sinn-des-lebens [06.09.2015].

Films

- Journey to Jah. Directors: Noël Dernesch, Moritz Springer. Zorro Medien, 2014 (DVD).

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.

ntributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Journey to Jah (Gentleman ft. Alborosie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/journeytojah, 10/2018.

Print

Darkthrone **1992**

Kathaarian Life Code

KATHAARIAN LIFE CODE ist ein Song der 1987 gegründeten norwegischen Band Darkthrone. Er eröffnet deren 1992 erschienenes Album *A Blaze in the Northern Sky*, das zu den stilprägendsten Aufnahmen des Black Metal (BM) gehört. Der Song vereint charakteristische Elemente dieses Albums und zählt zu den bekanntesten seines Genres.

I. Entstehungsgeschichte

Darkthrones Debüt *Soulside Journey* (1991) war noch im Death Metal beheimatet. Das Zweitwerk *A Blaze in the Northern Sky* wurde im August 1991 in den Creative Studios (Kolbotn, Norwegen) unter Regie von Erik Avnskog aufgenommen und markiert die Hinwendung der Band zum BM. Die Songs wurden 1991 innerhalb von drei bis vier Monaten geschrieben und bewusst mit geringem technischem Aufwand aufgenommen. Darkthrones damalige Plattenfirma Peaceville soll sich zunächst wegen der rauen und aus ihrer Sicht zu schwachen Produktion sowie der stilistischen Neuausrichtung geweigert haben, das Album zu veröffentlichen. Schließlich erschien es doch in unveränderter Form Anfang 1992. Der Bassist Dag Nilsen verließ die Band während des Kompositionsprozesses des zweiten Albums, da er weiterhin technischen Death Metal spielen wollte und den Genrewechsel missbilligte. Da er dennoch Anteil an den neu entstandenen Stücken hatte und sie mit einspielte, wurde sein Name im Lineup auf dem Backcover des Albums mit dem Vermerk “Session Bass” aufgeführt. Singleauskopplungen oder Videos wurden zu diesem Song nicht erstellt.

II. Kontext

Mitte/ Ende der 80er Jahre beginnen sich, im Wege der Ausdifferenzierung des Metals, Subgenres wie Black und Death Metal von diesem abzuspalten. Klare Unterscheidungen dieser dem Extrememetal zugehörigen Spielarten sind damals noch nicht vorhanden. Allgemein sind bereits die frühen Arbeiten von Mitbegründern dieser Genres wie Carnage, Grotesque, Bathory und Morbid Angel weniger leicht zugänglich als der Heavy Metal dieser Zeit z.B. von Iron Maiden oder Judas Priest. Nicht nur klingt prototypischer BM häufig aggressiver als viele andere Heavy-Spielarten, sondern er verwendet auch in höherem Maße Atonalität und Dissonanzen. Songs wie KATHAARIAN LIFE CODE verstießen damals beträchtlich gegen die Hörgewohnheiten im konventionellen Metal. Gleichzeitig wird in ihrer Präsentation (Tonträgerlayout, Text, Auftreten der Musiker auf der Bühne und in Interviews) verstärkt die Semiotik des Unheimlichen, Okkulten, Satanischen, aber auch in einem weiten Sinne Romantischen aufgegriffen. Darkthrone tragen in dieser Gemengelage wesentlich dazu bei, BM als eigenen Stil zu etablieren, der typisch durch die genannte Semiotik, stärker aber durch seine musikalischen Mittel charakterisiert ist. Musikalisch und textlich schließen Darkthrone auf ihrem zweiten Album an Bands wie Hellhammer und die

frühen Bathory an und radikalisieren diese musikalischen Vorlagen. Die Band löst sich dabei deutlich vom bis dahin existierenden Extrememetal und wird so zu einer Vorreiterin des sich gerade formierenden BM, speziell seiner norwegischen Variante.

Die Abgrenzung von anderen Metalstilen wurde auch visuell in der Gestaltung des Albums vollzogen. Während im Heavy, aber auch im Death Metal und anderen Subgenres häufig farbige, gemalte Cover verwendet wurden und werden, ist das gesamt Artwork von *A Blaze in the Northern Sky* in Schwarzweiß gehalten. Das Titelfoto zeigt den Rhythmusgitarristen Zephyrous in einer nächtlichen Szenerie, in die Bandlogo und Albumtitel eingefügt sind. Die meisten Teile des Bildes sind schwarz, vom abgebildeten Musiker ist kaum mehr als das durch Corpsepaint unkenntlich gemachte Gesicht zu sehen. In den Texten wird assoziativ mit Bildern und Schlagworten gearbeitet, mit denen der Wahrnehmung der Musik und dem Aufbau des Bandimages eine Richtung zum Dunklen und Nebulösen gewiesen wird.

III. Analyse

KATHAARIAN LIFE CODE wurde in einer metaltypischen Besetzung von zwei Gitarren, Bass, Schlagzeug und Stimme eingespielt. Der Sound ist recht verwaschen und mit Hall versehen, die Gitarren sind hochgradig verzerrt, höhenlastig und flach produziert. Diese Produktion war damit wegweisend für den oft als kalt oder klirrend beschriebenen Klang, wie er heute oft im Black Metal vorzufinden ist.

Das Intro des Songs (0:01-1:20) besteht aus sonoren Klangeffekten, die an Motive aus dem Dark Ambient erinnern. Dazu werden die Worte “Agathus Daimon” mehrfach in einem beschwörenden Sprechgesang wiederholt, in der zweiten Hälfte des Intros werden im Hintergrund mit verzerrter Stimme Textteile der Stücke dieses Album rezitiert. Die sich anschließende Musik ist rifflastig und mit mehreren Tempowechseln versehen; die Geschwindigkeit reicht von Blastbeats (z.B. 1:21-1:58) bis zu schleppenden, stampfenden Parts (z.B. 2:24-4:43). Auch nach Auffassung der Band enthält dieses Album noch einige Death Metal-Riffs; so ähneln etwa die stark rhythmisierten langsameren Teile von KATHAARIAN LIFE CODE noch der Musik des Vorgängeralbums.

Auf dem Backcover des Albums werden die Texte als “Satanic Poetry” bezeichnet. Sie betonen inhaltlich die musikalisch und visuell angestrebte dunkle und bedrohliche Atmosphäre des Albums und werden größtenteils wie auf KATHAARIAN LIFE CODE in einem gutturalen Schreien und Krächzen vorgetragen, das sich seitdem im Black Metal etabliert hat. Darkthrone gehören zusammen mit Mayhem und den frühen Bathory zu den ersten Bands, die diese Art von Vocals einsetzten.

“Kathaarian” bezieht sich nicht auf die historischen Katharer, sondern dient als Chiffre für eine vage antichristlich kodierte Haltung. Die erste Strophe des Songs beschreibt panoramahaft eine nächtliche Wüstenlandschaft, in deren Kälte und Dunkelheit die Augen von Raubtieren leuchten. Die christliche Lichtmetapher wird hierin umgekehrt und in einen bedrohlichen Zusammenhang gestellt, der den Inhalt der folgenden, abstrakteren Verse situiert. In ihnen werden weiterhin Bilder mit kurzen Reihungen von Schlagworten aufgerufen, die diesmal direkt biblisch konnotiert sind “Baphomet in steel for the flesh of
n throne made by remains of 12 holy disciples”.

Mithin wird der bildnislose Gott der Bibel durch ein stählernes Abbild seines Widersachers ersetzt, die Gewalt Kains über die Sanftmut Abels gestellt und der Tod der Apostel verkündet. Analog zu diesen werden daraufhin in einem Initiationsmotiv Jünger von “diabolic forces” mit einem Wissen betraut, das christliche Lehren umkehrt. Schließlich wird gegen den christlichen Gedanken transzendenter Ewigkeit eine immanente Endlosigkeit der Welt gesetzt: “Kathaaria was built – world without end”. Mit dem Text von KATHAARIAN LIFE CODE wird die Grundausrichtung der folgenden Stücke vorgegeben, die dessen Topoi aufgreifen und variieren.

IV. Rezeption

Mit Songs wie KATHAARIAN LIFE CODE sowie deren Präsentation wurde die musikalische und visuelle Ästhetik des BM maßgeblich mit definiert und hat zu dessen Boom in den 1990er Jahren beigetragen.

Bis 2009 erschien *A Blaze in the Northern Sky* in mindestens 17 Editionen auf CD, LP und MC, Bootlegs nicht mitgerechnet. KATHAARIAN LIFE CODE wurde mehrfach von anderen Bands gecovert und zu Tribute-Compilations beigesteuert – zuerst von SATYRICON, die selbst zu den Vorreitern des norwegischen BM gehören. Ihre Version hält sich nahe an der Vorlage, gleiches gilt für die anderen beiden Interpretationen von Lycanthropy und Inverno.

Trotz der hohen musikalischen wie inhaltlichen Diversität dieses Stils sind noch zwanzig Jahre nach Erscheinen des zweiten Darkthrone-Albums Reminiszenzen an KATHAARIAN LIFE CODE in BM-Veröffentlichungen weit verbreitet und leicht erkennbar. Dementsprechend wurde *A Blaze in the Northern Sky* vom *Rock Hard* auf Platz zwei der 25 wichtigsten BM-Alben gewählt (Rock Hard 269: 97), im *Terrorizer-Magazin* belegt das Album Platz drei der 40 besten Veröffentlichungen dieses Genres.

JAN LEICHSENRING

Credits

Lead-Gitarre, Gesang: Ted “Nocturno Culto” Skjellum
Schlagzeug, Texte, Sprechgesang, Intros: Gylve “Fenriz” Nagell
Rhythmusgitarre: Ivar “Zephyrous” Enger
Bass (Session): Dag Nilsen
Produzent: Erik Avnskog
Veröffentlichung: Februar 1992
Länge: 10:39

Recordings

- Darkthrone, *Soulside Journey*, 1991, Peaceville, CDVILE22, Europa (CD/Album).
- Darkthrone. “Kathaarian Life Code”. On: *A Blaze in the Northern Sky*, 1992, Peaceville, VILE28CD, Europa (CD/Album).

Covers

- Satyricon. “Kathaarian Life Code”. On: *Darkthrone Holy Darkthrone. Eight Norwegian Bands paying Tribute*, 1998, Moonfog Productions, FOG 018, Norwegen (CD/ Comp.).
- Lycanthropy. “Kathaarian Life Code”. On: *The Next Thousand Years Are Ours. A Multimedia Tribute to Darkthrone*, 2000, Destr0y Productions, Australien (2xCD/Comp.).
- Inverno. “Kathaarian Life Code”. On: *Italian Tribute to Darkthrone*, 2010, Novecento Produzioni, Novecento2010, Italien (CD/Comp.).

References

- Interview mit Darkthrone: *A Blaze in the Northern Sky*. Peaceville Rec., 2003 (Album/Rerelease).
- Die wichtigsten Black-Metal-Alben aller Zeiten. In: *Rock Hard* 269 (2009), 94.
- Terrorizer-Magazin Rating: www.rocklistmusic.co.uk/terroris.htm [17. Februar 2012].
- 250 Black Metal Alben, die man kennen sollte. In: *Rock Hard* 269 (2009), 75.

Links

- Artist homepage: www.peaceville.com/bands/2194 [17.02.2012].

About the Author

Jan Leichsenring (Dr.) is Post-Doc at the Max Weber Center for Advanced Cultural and Social Studies of the University of Erfurt.
All contributions by Jan Leichsenring

Citation

Jan Leichsenring: “Kathaarian Life Code (Darkthrone)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/kathaarian, 12 [revised 10/2013].

Print

DAF **1980**

Kebabträume

KEBABTRÄUME ist ein Song des Duos Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF), das in den 1980er Jahren im Zuge der Neuen Deutschen Welle zu einiger Popularität gelangte.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song KEBABTRÄUME der Deutsch-Amerikanischen Freundschaft (DAF) existiert in verschiedenen Versionen. Der Song ist eigentlich der Band Mittagspause zuzuschreiben. Auf deren Debüt-Doppel-EP (1979) wird das Stück unter dem Titel “Militürk” erstmals veröffentlicht. Der Verfasser des Textes ist Delgado-Lopez, der später Sänger bei DAF wird und den Song mitnimmt, wo er unter dem Titel “Kebabträume” mit kleineren Textänderungen erneut eingespielt wird.

II. Kontext

Die Band DAF kann als charakteristisch für die NDW wahrgenommen werden: Die Beteiligten kommen aus unterschiedlichen kulturellen und sozialen Zusammenhängen; musikalische Dilettanten und erfahrene Musiker treffen aufeinander und suchen gemeinsam nach einer neuen Form von Popmusik. Die Beteiligten sind fasziniert vom englischen Punk, nutzen diesen aber vor allem als inspirierenden Ausgangspunkt für eigene Ideen. Personelle Überschneidungen zu anderen NDW-Bands wie im Fall Michael Kemner (Fehlfarben) oder Chrislo Haas (Minus Delta t, Liaisons Dangereuses) sind charakteristisch für die Szenen der NDW, die deutlich kleiner sind, als die Anzahl der Bands zunächst vermuten lässt. Die meisten Musiker spielen in mehreren Bands oder wechseln häufiger.

Auf der anderen Seite stellt DAF eine Ausnahmeerscheinung innerhalb der NDW dar. Die Band spitzt ihr Konzept radikaler zu als die meisten anderen NDW-Gruppen, indem sie die technische Ausstattung konsequent zu einem Zentrum ihrer Musik macht. Der von Synthesizern und Sequenzern geprägte Sound findet sein inszenatorisches Äquivalent in monumentalen Techniktürmen bei Auftritten. Diese Maschinenästhetik steht einerseits in der modernistischen Tradition von Kraftwerk, hat andererseits aber auch dystopische Züge. Das Duo Robert Görl und Gabi (Gabriel) Delgado-Lopez, die nach diversen Wechseln die letztendliche Besetzung darstellen, inszeniert sich zudem mehr als andere NDW-Musiker als Stars – ein deutlicher Bruch zu Punk und zur NDW der frühen Jahre. Zugleich entwickeln sie aber dessen Provokationsstrategien weiter. DAF kokettiert – hier sei an Sid Vicious und sein Hakenkreuz erinnert – auf vielen Ebenen mit tendenziell faschistischen Zeichen, bleibt dabei aber bewusst uneindeutig. “Nee, wir wollen ja mehr das Image haben, dass wir alles sind, zur gleichen Zeit. Unser I[illegible]e ist eigentlich, dass wir uns nicht festlegen wollen – vom Anarcho-Skin bis zum Disco-Nazi, ja?” [illegible]ado-Lopez, in: SOUNDS 3/1981: 29). Görl und Delgado-Lopez posieren häufig in einer Kluft aus

schwarzem Leder, kombiniert mit nackten, mitunter verschwitzten Oberkörpern. Im Zusammenspiel mit ihren kurzgeschorenen Haaren und einer kraftbetonten Körperhaltung (z.B. verschränkte Arme, breitbeiniger Stand) vermittelt dies einen militärisch-martialischen Charakter, vermag aber zugleich – und nur scheinbar dazu im Widerspruch – an die schwarzen “Leather”-Outfits zu erinnern, die in der Homosexuellen-Szene zum Teil getragen werden.

Auch die Texte arbeiten immer wieder mit Provokationen, so dass DAF insgesamt zu einer höchst umstrittenen Band wird. Ihre Verbindung von industrieller Härte, paramilitärischem Machismo und Pop, aber auch ihr radikales und provokantes Spiel mit faschistischen Zeichen ist in Deutschland völlig neu und wird bis zum Auftauchen von Rammstein (“Herzeleid”, 1995) einzigartig bleiben.

III. Analyse

In der Aufnahme von DAF weist der Song kaum noch Elemente des Deutschpunk auf, welche die Fassung von Mittagspause dominieren. In deren Version ist “Militürk” ein typisches Punkstück: dominiert von einem aggressiven Beat, akkordisch durchgespielter Gitarre und schreiendem, gehetztem Gesang. Vor allem in der Live-Version (auf: *Punk macht dicken Arsch. Live in Wuppertal – 1979*, 1981) kommen diese charakteristischen Punk-Elemente zur Geltung. Harmonisch kommt der Song im Wesentlichen mit zwei Gitarrenakkorden aus. Der Beat wechselt mitunter unvermittelt – und man kann den Eindruck gewinnen, nicht immer absichtlich. Der Gesang wirkt unkontrolliert emotional und zeigt sich außerdem ostentativ als unmusikalisch “daneben”. Zudem ist der Sound undifferenziert, Instrumente wie etwa Bass und Gitarre sind kaum noch unterscheidbar. Dies alles führt dazu, dass der musikalische Aufbau des Songs, der schon in der Originalfassung vom Strophe-Refrain-Schema und damit von der üblichen Konstruktion der Punksongs abweicht, kaum noch erkennbar ist.

Die Version von DAF unterscheidet sich von dieser Vorlage erheblich, und zwar nicht nur durch den geänderten Titel. Bereits hier zeigen sich DAF als spätere Elektronik-Pioniere. Zwar sind sie zu diesem Zeitpunkt noch zu viert und bilden mit Gitarre, Bass, Schlagzeug und Gesang eine typische Rock- oder Punkband-Besetzung. Der Sound allerdings ist untypisch für Punk. Es dominieren die elektronischen Klänge: Nicht die Gitarre, sondern der Synthesizer ist das tonangebende Instrument, das allerdings vom Schlagzeug wesentlich unterstützt wird. Selbst der Gesang und damit der Text treten in den Hintergrund. Zentrum des Songs ist eine pulsierende, beatbetonte Soundstruktur, die sich aus dem Schlagzeug und den mit dem Synthesizer erzeugten rhythmisch-melodischen Riffs zusammensetzt. Diese beiden Instrumente bilden als eine Einheit die Basis des Songs.

Das Stück beginnt kraftvoll, fast wuchtig mit dem Einsatz von Synthesizer und Bassdrum auf Schlag Eins. Der Synthesizer beginnt mit zwei parallelen Tonspuren im Achtelbeat. Die beiden rhythmisch identischen Spuren bestehen aus einem repetitiven Pattern, welches sich über nur einen Takt, also über acht Achtel, erstreckt, und fortlaufend wiederholt wird. Nach vier Takten kommt, ebenfalls auf der Zählzeit 1, die Hi-Hat hinzu, die ab Takt Acht zusätzlich die 3 spielt. Im ersten Textteil wird das Schlagzeugspiel vervollständigt, die Bassdrum spielt nun auf 1 und 3, die Snare auf 2 und 4. Die Hi-Hat ergänzt dieses Grundmuster durch , wobei sie jeweils die 1 und die 3 auslässt. Dabei wird der Sound variiert: Die Zählzeiten 1und, 2, 3und und 4 werden auf der geschlossenen, die Zählzeiten 2und und 4und auf der offenen Hi-Hat gespielt.

So wird mit der Hi-Hat zum einen durch die Auslassung der Zählzeiten 1 und 3 ein Offbeat-Charakter erzeugt, zum anderen wird der Beat durch die Sound-Variation lebhafter und interessanter gestaltet. Die durchlaufende Achtelbewegung von Hi-Hat und Synthesizer bildet das Zentrum des Songs. Klang- und Tonveränderungen verhindert, dass diese ständige Wiederholung zu gleichförmig wird. Die erste Spur, die dauerhaft auf dem Grundton c verharrt, erreicht dies durch Modulationen im Sound. Der hier verwendete Synthesizerton ähnelt dem einer Maultrommel und übernimmt vor allem deren klangliche Eigentümlichkeit, dass nämlich durch die Spielweise jeder neue Ton einen anderen Klangverlauf erhält. Der immergleiche Ton c wirkt dadurch vielfältig, das rhythmische Muster erscheint nicht monoton, sondern bewegt. Die zweite Synthesizerspur geht ebenfalls von c aus, verharrt aber nicht auf diesem Ton, sondern bewegt sich melodisch in kleinen Variationen, hauptsächlich im Intervallbereich einer Quinte. Diese Variationen können sowohl innerhalb eines Patterns erfolgen als auch zwischen den Patterns, wobei sie den harmonischen Veränderungen des Stücks folgen. Durch die Klang- und Tonveränderungen werden die Pattern-Einheiten, die zunächst weitgehend identisch zu sein scheinen, vielfach variiert. Die durchlaufende Bewegung der beiden Synthesizer-Spuren wird durch das Schlagzeug unterstützt und verstärkt. Die Drums setzen deutliche Betonungen auf den unterschiedlichen Zählzeiten. Sie machen aus der monotonen Achtelfolge ein rhythmisches Grundmuster.

Auch der Songaufbau unterscheidet KEBABTRÄUME von einem Punksong. Dieser ist trotz des identischen Textes anders als bei Mittagspause. Zwar weicht auch deren Fassung vom üblichen Strophe-Refrain-Schema ab, doch Gesang und Text bleiben das Zentrum des Songs. Anders bei DAF: Die Basis dieser Version ist der Beat, dem sich alles andere unterordnet. Der Aufbau des Songs gibt den instrumentalen Teilen weit größeren Raum als dem Gesang. Auf das 12taktige Intro folgen 8 Takte Text, vier Takte instrumentaler Zwischenteil und wieder 8 Takte Text. Daran schließt sich ein ungewöhnlich langer Instrumentalteil von 28 Takten an. Danach wiederholen sich im gleichen Aufbau Text, Instrumentalteil und Text; und schließlich kommt der insgesamt 24taktige Schluss mit der Textzeile: “deutschland, deutschland, alles ist vorbei”. Der letzte Vers “wir sind die türken von morgen” wird in das Fade Out des Songs hinein geflüstert. Er wirkt wie ein Nachsatz, als gehöre er gar nicht mehr dazu – und wird so besonders hervorgehoben.

Auch bei DAF bleibt der Gesang wesentliches stilistisches Element, hier zeigt sich, gerade im Vergleich zu Mittagspause, aber deutlich, wie weit sich DAF von Punk entfernt hat. Nicht atonales Brüllen oder halbmelodisches Schreien, sondern kontrollierter Sprechgesang herrscht hier vor. Der Sprechduktus ist sowohl rhythmisch als auch im Ausdruck artikuliert, vermittelt beherrschte Disziplin und nimmt so teilweise die machohafte Attitüde der späteren DAF-Phase vorweg. Delgado-Lopez’ Gesang ist nicht nur sehr genau, sondern beinahe maschinell artikuliert. Er singt bzw. spricht staccato, die Silben sind, unabhängig vom zugrundeliegenden Metrum, immer kurz. Das bedeutet zum Beispiel, dass Delgado-Lopez am Ende der ersten Zeile das Wort “mauerstadt” nicht, dem Rhythmus folgend, mit zwei kurzen und einer langen Silbe spricht, “mau-er-staaadt”, sondern mit drei kurzen Silben und einer Pause dazwischen, “mau-er- […] – stadt”. Ebenso ist es bei “stacheldraht”. Die Worte werden ohne ein Zeichen innerer Teilnahme einfach präzise ausgestoßen. Die Zäsur mitten im Wort lässt den Sprachduktus noch abgehackter und damit roboterhaft wirken. So passt sich der Gesang der elektronisch-rhythmischen Basis des Songs an. Weder

eint er dominant noch wird er in den Hintergrund gedrängt. Vielmehr geht er mit der Maschine und

örls exaktem Schlagzeugspiel eine Symbiose ein, die das Stück jenseits von Melodien und

Harmoniefolgen zusammenhält.

In diesem fast maschinellen Vortragsstil bleibt durchaus Raum für Variationen. Der Songtext wird – bis auf die letzte Zeile – zweimal gesungen, wobei sich die beiden Durchgänge unterscheiden. Das erste Mal präsentiert Delgado-Lopez den Text stark rhythmisiert, aber in verhaltener Lautstärke. Die Stimmlage ist eher hoch, an einigen Stellen (z. B.: “atatürk der neue herr”) scheint seine Stimme sogar wie im Stimmbruch umzukippen. Dadurch wirkt die Stimme in diesem ersten Teil fast androgyn, vor allem aber sehr jugendlich. In der zweiten Hälfte dieses ersten Durchgangs wechselt der Sänger noch deutlicher in den Sprechgesang, die abgehackte Artikulation lässt an Maschinen oder Militär denken. In der Wiederholung ändert sich die Diktion nur wenig. Die Silben sind, wenn möglich, noch kürzer. Allerdings singt Delgado-Lopez hier kräftiger, so dass derselbe Vortrag, obwohl in der Tonhöhe nicht verändert, tiefer und entschlossener wirkt. Dadurch bekommt der Gesang einen antreibenden, agitierenden Charakter. Bei der vorletzten Zeile “deutschland, deutschland, alles ist vorbei” scheint sich die Stimme leicht zu überschlagen, der Vortrag wird plötzlich und für einen Moment emotional. Das Maschinell-Beherrschte gleitet in Hysterie ab. Dies steigert die Bedeutung und den Ausdruck dieser zentralen Zeile. Für einen Augenblick kann hinter dem Roboterhaften das Menschliche zum Vorschein treten, mit Gefühlen wie Angst oder Panik. Dieser Gefühlsausbruch, der einzig in der Stimme stattfindet, ist allerdings extrem kurz, beschränkt sich auf diesen einen Moment. Die letzte Zeile wird geflüstert, behält aber ebenfalls die Staccato-Diktion bei.

“kebabträume in der mauerstadt
türk-kültür hinter stacheldraht
neu-izmir in der ddr
atatürk der neue herr
miliyet für die sowjetunion
in jeder imbißstube ein spion
im zk agent aus türkei
deutschland, deutschland, alles ist vorbei
wir sind die türken von morgen”

Der Text ist mit neun Zeilen kompakt, eine schlichte Aneinanderreihung von vier Paarreimen, die ohne jede Einteilung in Strophen und Refrain auskommen. Die letzte Zeile steht für sich und nimmt die Funktion eines Fazits oder Kommentars ein. KEBABTRÄUME zeigt sich ähnlich verschlüsselt und rätselhaft wie auch andere Songs der frühen NDW (z.B. Mittagspause: “Herrenreiter”, oder Abwärts: “Maschinenland”). Es werden Sätze aneinandergereiht, deren inhaltlicher Zusammenhang nicht sofort ersichtlich wird. Die einzelnen Versatzstücke wirken fast zufällig, der Text erscheint fragmentarisch. Seine Brüchigkeit entspricht einem (Alb-)Traum und macht so eine Referenz zum Titel. Die syntaktische Struktur bildet dazu einen Gegensatz: Die mit Kommata abgeteilten Halbsätze sind eigenständige Einheiten. Sie sind sehr kurz und fallen syntaktisch und semantisch mit dem jeweiligen Vers zusammen: pro Zeile eine Aussage. Dieser Eindruck knapper Sprache wird noch deutlich verstärkt durch das Fehlen jeglicher Verben – erst die beiden Schlusszeilen sind grammatikalisch vollständig – und Personalpronomina. Die Sätze wirken wie Slogans oder Schlagzeilen, sie bündeln Information auf kleinstem Raum: “im zk agent aus türkei”; “kebabträume in der mauerstadt”; “in jeder imbißstube ein spion”. Dieser verkürzt-sachliche Sprachstil hinterlässt einen Eindruck von Verwirrung. Weder erzählt der Song eine Geschichte noch zeigt er ein

konkretes Bild oder vermittelt eine identifizierbare Botschaft. Die Aussage von KEBABTRÄUME bleibt unscharf, der Text wirft sehr viel mehr Fragen auf als er Erklärungen anbietet. Damit entfernt sich DAF weit von den programmatischen, deutlichen Texten des Punk. Drastische Klarheit und Deutlichkeit, beim Punk noch erste Tugend, wird hier durch semantische Offenheit ersetzt. Die Textbotschaft verliert an Bedeutung zugunsten eines formensprachlichen Gesamteindrucks.

Durch die formensprachliche Brüchigkeit ist der Bedeutung des Textes nur näherungsweise auf die Spur zu kommen. Er vermittelt eher eine Atmosphäre als etwas Konkretes. In diesem Fragmentarischen und Diffusen steckt aber zugleich ein Teil der Botschaft. Denn die einzelnen Versatzstücke des Textes haben fast alle etwas Beunruhigendes, Verstörendes. Dies beginnt schon mit dem Ort. Bei der “Mauerstadt” handelt es sich um das geteilte Berlin, das in seinem Inselstatus sowohl eine Enklave als auch ein Zentrum westdeutscher Jugendkultur darstellt. Berlin, das einerseits Freiheit symbolisiert, andererseits in seiner isolierten Stellung auch eine Art Gefängnis darstellt, steht wie keine andere deutsche Stadt für historische Narben und ungelöste politische Konflikte. Die im Songtext skizzierten Bilder und Begriffe entwerfen ein Szenario, das von Misstrauen, wenn nicht gar Feindseligkeit geprägt ist. Dieses Misstrauen kreist einerseits um die türkischen Migranten, die besonders in Berlin-Kreuzberg zahlreich vertreten sind, und andererseits, gewissermaßen traditionell, um den kommunistischen Ost-Block.

Die “Kebabträume” in der ersten Zeile lassen sich verstehen als Wohlstandsträume, auf deren Verwirklichung die Einwanderer in der deutschen Großstadt hoffen. Doch schon in der zweiten Zeile wird die türkische Kultur, hier den Sprachduktus der Einwanderer nachahmend als “türk-kültür” tituliert, hinter Stacheldraht verbannt, der Zeichen für die Ausgrenzung und Ghettoisierung ethnischer Minderheiten ist. Ab hier werden die Bilder mit ihren Anspielungen auf Geheimdienst und Spionage zunehmend beunruhigender. Wenn “atatürk der neue herr” ist, beschreibt dies auch einen türkischen Imperialismus, der – “mili¬yet für sowjetunion”, “im zk agent aus türkei” – nicht einmal vor Grenze der politischen Blöcke haltmacht. Ob dies allerdings allgemein als irrationale Schreckensvision oder als Drohkulisse für den Osten zu verstehen ist, lässt sich kaum sagen. Die Kombination von Türken, DDR und Sowjetunion jedenfalls erscheint zunächst wenig einleuchtend. Denn in der DDR waren kaum türkische Einwanderer zu finden und im ZK gab es sicher mehr amerikanische und englische als türkische Agenten. Im Sinne einer Komplizierungs- und Verwirrungstaktik allerdings ergeben diese Andeutungen durchaus Sinn. Denn die mangelnde Logik des Textes verbalisiert in treffender Weise die Irrationalität der Angst vor dem Fremden, dem Draußen, welches als gleichbedeutend mit dem Feind angesehen wird, egal, ob dieser innerhalb oder außerhalb der Mauer steht, ob er türkisch oder russisch ist. Der Text formuliert zahlreiche und diffuse Angstvorstellungen einer Gesellschaft, die sich vor dem Unbekannten und Fremden auf geradezu paranoide Art und Weise fürchtet. Denn die Fremden sind nicht nur störend in ihrer Andersartigkeit, nein, ihnen wird gezielte Subversion unterstellt. Die Imbissbuden sind voller Spione, von denen nicht einmal die DDR und Sowjetunion verschont bleiben: Schon liest man in der UdSSR die türkische Staatszeitung “Milliyet”, im Zentralkomitee tummeln sich türkische Agenten. Sind die “Kebabträume” also doch nicht die harmlosen kleine Aufstiegsphantasien armer Einwanderer, sondern Großmachtbestrebungen und Übernahmeträume eines heimtückischen fremden Volkes? “Deutschland, deutschland, alles ist vorbei” erscheint dann als geradezu natürliche Folgerung – der Staat wird vandert und von Osten und Südosten bedroht, der Volkskörper geschädigt, die deutsche Identität v gefährdet. KEBABTRÄUME – das ist eine bizarre Vision von totaler Überfremdung, eine auf die

Spitze getriebene Angstvorstellung.

In der DAF-Interpretation wird die Zeile “deutschland, deutschland, alles ist vorbei” besonders betont. Gerade hier geht der knappe, paramilitärische Sprechgesang Delgado-Lopez’ mit dem Text eine eindringliche Verbindung ein. Die ohnehin schon bizarr gezeichnete Fremdenparanoia wird auf die Spitze getrieben und nochmals zusätzlich mit deutschnationalem Kontext aufgeladen. Aus den einst willkommenen Gästen sind nun Unterwanderer und Agenten geworden. Aus dem Osten, aber auch von innen droht eine feindliche Übernahme. Der Verlust des deutschen Vaterlandes scheint nicht weit, am Ende steht das Exil bzw. die globalhierarchische Degradierung: “wir sind die Türken von morgen”. Es ist die Horrorvision einer Fremdbestimmung, einer verlorenen nationalen Identität. Die Bedeutung dieser Zeile wird noch erhöht, indem sie im Vortrag vom Rest des Textes separiert ist. Während der Text bis dahin laut und deutlich artikuliert und eng mit der Musik verbunden wird, erscheint diese letzte Zeile, die im Text als einzige allein steht, in der Ausblendung des Songs. Sie wird fast geflüstert, was sie von dem Rest des Textes hervorhebt. Das Flüstern lässt sie noch bedeutsamer erscheinen, es unterstreicht ihren kassandra-artigen, fast unheimlichen Charakter. Mit dem tonal eng gefassten Synthesizer und dem kontrollierten Gesangsstil entsteht zudem ein Eindruck des Maschinellen und Roboterhaften, als sei die Stadt oder sogar ganz Deutschland eine riesige Fabrik, eine düstere, verhängnisvolle Metropolis. Mit dieser musikalischen Umsetzung erhält die Paranoia des Textes Dynamik und Tiefe. Vor allem aber wird durch die Musik die Angst vor der Überfremdung mit der Entfremdung des hochindustrialisierten Lebens in Zusammenhang gebracht.

Von der Deutung dieser letzten Zeile hängen die Bedeutung und die Einordnung des Songs ab. Bedient DAF hier – möglicherweise zustimmend – deutschnationale Stimmungen und Ängste vor “Überfremdung”? Die Irrationalität des Textes und die paranoide Übertreibung machen eine solch allzu schlichte Zuordnung zum “Nazi-Rock” eher unwahrscheinlich, gerade im Vergleich zu den simplen und viel direkteren Zeilen, die Bands wie Flakhelfer, Die Hitlers oder Breslau in jener Zeit abliefern. Vielmehr kann die Schlusszeile auch im Sinne eines Kommentars verstanden werden, als Antithese zu den vorherigen Zeilen. Mit einer solchen Deutung aber kehrt sich die Interpretation um. Denn wird die letzte Zeile als Antithese aufgefasst, macht sich der Text nur noch scheinbar die Argumente einer nationalkonservativen Denkart zueigen, um sie dann durch Überzeichnung einerseits und die Einführung eines Gegenblickwinkels andererseits als letztlich falsch zu entlarven. Dies wirft auf den ganzen Text, besonders aber auf den vorletzten Vers noch einmal ein anderes Licht. “deutschland, deutschland, alles ist vorbei” wäre dann nicht mehr die einverständige Fortsetzung einer dem Stammtisch entlehnten paranoiden Tirade, sondern im Gegenteil ihre Kritik. Was der Text bis dahin als “deutschen Albtraum” aufgebaut hat, wird mit dem letzten Vers gekippt und moralisch neu bewertet.

Im Text von KEBABTRÄUME wird etwa eine Redeweise verwendet, die man mit Diederichsen (1993: 41ff.) als “Geheimdienstmetaphorik” bezeichnen kann. Der “Agent im ZK” ist demzufolge nicht einfach nur zufälliges Personal, sondern eine Figur, die selbst Rollentausch, Scheinaffirmation und subversives Handeln in sich vereint. Verstecktes Agieren, Verschleierung und Irritation sind Strategien des Spions, aber auch Strategien einer ästhetischen Subversion, wie sie der Song betreibt. Der Songtext vermittelt einen Eindruck von Konfusion und Zusammenbruch. Gerade das Brüchige und Fragmentarische des entspricht aber der Brüchigkeit und Zersplitterung der Gesellschaft und dem nebulösen Charakter ihrer Angstphantasien. DAF verzichtet auf Erklärungen und rationale Argumentationen. Die Artikulation

des Nichteinverstandenseins mit gesellschaftlichen Zuständen wird nicht agitativ, sondern ironisch-scheinaffirmativ gestaltet. Es gibt keinen klaren Appell, der Aufforderungscharakter des Songs wird in seiner Form nicht mehr sichtbar, sondern liegt in der Herausforderung für den Rezipienten, den Verschlüsselungen des Textes nachzugehen und sich in dem darin aufgemachten Diskurs zu positionieren.

IV. Rezeption

Nicht nur DAF nimmt KEBAPTRÄUME ins Repertoire auf, der Song gehört zu den “Hits” der frühen NDW, er war “ein Volkslied, das mindestens vierzigmal gecovert wurde und dessen prophetische Zeile ‘Wir sind die Türken von morgen’ an jeder Straßenecke gesungen und gepfiffen an die Vergänglichkeit irdischen Ruhmes gemahnte” (Koch 1987, S. 123). Auch von DAF selbst existieren zwei verschiedene Versionen des Songs, einmal die hier analysierte von 1980 und eine spätere Aufnahme, die auf einem 1988 erschienenen Best-of-Sampler veröffentlicht wird. Die spätere Fassung weist bereits deutlich in die Zukunft der elektronischen Musikstile. Aufgrund seiner Geschichte und seiner radikalen Formensprache handelt es sich um einen zentralen Song der NDW.

BARBARA HORNBERGER

Credits

Lyrics: Gabi Deldago-Lopz
Musik: Robert Görl
Produktion: D.A.F., Bob Giddens
Gesang: Gabi Delgado-Lopez
Gitarre: Wolfgang Spelmanns
Synthesizer: Chrislo Haas
Bass: Michael Kemner
Schlagzeug: Robert Görl

Recordings

- DAF. “Kebabträume”/”Gewalt”, 1980, Mute Records, MUTE 005 , UK (7”-Single/Vinyl).
- Mittagspause.”Militürk”, *Punk macht dicken Arsch. Live in Wuppertal-1979*, 1981, Rondo, Flot 2, Ger ⁄Vinyl/LP/Album).

References

- Koch, Albrecht: *Angriff auf's Schlaraffenland. 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*. Frankfurt/Main; Berlin: Ullstein 1987.
- Diederichsen, Diedrich: *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990-93*. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1993.

About the Author

Barbara Hornberger is professor of musicology at the University of Wuppertal.
All contributions by Barbara Hornberger

Citation

Barbara Hornberger: "Kebabträume (DAF)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/kebabtraeume 07/2016 [revised 03/2017].

Print

Prince and the Revolution **1986**

Kiss

Song und Musikvideo KISS von Prince and the Revolution zeichnet einen äußerst kreativen Umgang mit der Inszenierung der Stimme in musikalischer und audiovisueller Hinsicht aus, bei denen Geschlechterrollen auf den Kopf gestellt werden.

I. Entstehungsgeschichte

KISS wurde ursprünglich von Prince für die Band Mazarati geschrieben, Prince selbst war aber von deren Bearbeitung so überzeugt, dass er sich 1985 dazu entschied, KISS selbst noch einmal einzuspielen und auf das Album *Parade* seiner Band Prince and the Revolution aufzunehmen. Gegen den Widerstand seines Labels veröffentlichte Prince KISS 1986 als Single und produzierte unter der Regie von Rebecca Blake ein Musikvideo.

II. Kontext

Der Song ist typisch für einen affirmativen Umgang männlicher Popmusiker mit vermeintlich weiblichen Gesangs- und Kleidungsattributen, der sich in den 1980er-Jahren entwickelt hat und paradoxerweise durchaus als Ausdruck exzentrischer Männlichkeit zu sehen ist. Prince singt in hohem Falsett, das er oftmals ins Schreien übergehen lässt und ist androgyn gekleidet. Princes Lederjacke, die er im Musikvideo über nacktem, durchtrainiertem Oberkörper trägt, erinnert etwa an den Lack-und-Leder-Kleidungsstil des Heavy Metal, wie ihn insbesondere Rob Halford von Judas Priest aus der Schwulenszene übernommen und im Heavy Metal etabliert hat. Auch im gerade sich entwickelnden HipHop der 1980er-Jahre, etwa bei Melly Mel von Grandmasterflash and the Furious Five, der HipHopBand der ersten Stunde, wird ein outriertes Lederoutfit mit nacktem, muskulösem Körper kombiniert.

Princes extrem angestrengtes Schreien mag eine ironische Reminiszenz an den Heavy Metal sein, das hohe Falsett, das er an anderen Stellen einsetzt, stellt ihn eher in die Gesangstradition von Funksängern wie Curtis Mayfield oder Isaac Hayes, die insbesondere durch ihre Soundtracks der Blaxploitation-Filme (*Shaft*, *Super Fly*) in den 1970er-Jahren mit Falsett (oder einfach hoher Stimmlage) das Bild eines schwarzen, potenten Verführers transportieren. Auch hier vollzieht sich diese Referenz eher ironisch. Ob bewusst oder unbewusst wendet Prince insofern von feministischen Theoretikern in dieser Zeit eingeforderte Verfahren an, um durch übertriebene Affirmation Genderrollen unglaubwürdig zu machen.

III. Analyse

Auf allen drei Ebenen, Text, Musik und Bild, inszeniert Prince eine uneindeutige und spannungsreiche Zuordnung zum Geschlecht und zu Geschlechterrollen. Auf den ersten Blick beinhaltet der Text für die Popmusik typische Allgemeinplätze, in denen ein männliches lyrisches Ich eine Frau durch Versprechen und Selbstlob verbal zu verführen versucht. Der Refrain, in dem das lyrische Du als “my girl” bzw. “woman” angesprochen wird, bringt dabei deutlich zum Ausdruck, dass das lyrische Ich einen Kuss möchte.

Die im Refrain verwendeten Zeile “you don’t have to be rich to be my girl” verweist auf den Temptations-Song “My Girl”, einen viel gecoverten Nummer 1-Hits aus dem Jahr 1965. Allerdings wird der gerade für Blues und Soul klassische Besitzanspruch, den ein Mann an seine Frau stellt und der sich auch bei den Temptations zeigt, bei Prince relativiert, da lediglich von einer “extra time” gesprochen wird. Zusammen mit anderen Allgemeinplätzen wie “we could have a good time”, “I just need your body baby”, “I’m gonna show you what it’s all about” wird suggeriert, dass es eher um ein Abenteuer als um eine Beziehung geht. Die Feststellung, das Objekt der Verführung müsse weder reich oder cool sein, noch schlüpfrig reden (“talk dirty”), ist eine Absage an klassisch männliches Verführungsverhalten in der populären Musik. Der Appell an das lyrische Du, erwachsen zu agieren, dem Alter gemäß und nicht der Schuhgröße (die amerikanischen Größen gehen nur bis 15), zusammen mit dem Hinweis, dass das lyrische Ich von Frauen und nicht von Mädchen schwärmt, lässt sich indes wahlweise als Interesse an selbstbewussten, reifen Frauen verstehen oder tatsächlich als Unterstellung, dass vernünftiges Verhalten als passives Verhalten verstanden wird: Der folgende Appell “you just leave it all up to me, my love will be your food” unterstreicht dies und spielt damit zudem auf oralen Geschlechtsverkehr an. Ebenso ließe sich die Zeile “ain’t no particular sign I’m more compatible with” wahlweise als Interesse an Frauen jedweden Sternzeichens oder als bisexuelle Avance sehen, wenn man unter “sign” die Geschlechterzeichen versteht. Bezeichnenderweise erscheinen das darauffolgende Album und die Maxisingle von Prince mit dem Titel “Sign o’ the times”, bei dem Prince ein weißes bauchfreies Kleid trägt und sich ein schwarzes Herz aus Pappe vor das Gesicht hält, sodass man ihn genauso gut als Frau identifizieren könnte. Das “o'”, eigentlich Abkürzung von “of”, steht in Anführungszeichen und ist mit dem Peace-Zeichen ausgefüllt.

Auch auf musikalischer Ebene wird mit der Geschlechterzuordnung gespielt. Princes Stimme, eine “der interessantesten und vielgestaltigsten Stimmen der letzten dreißig Jahre Popgeschichte” (Bielefeldt 2007: 202), verwendet die extrem hohe Stimmlage mit einer gewissen Distanz zu den erwähnten Gesangstraditionen. Diese Distanz wird insbesondere deutlich, wenn seine hohe Stimmlage bewusst ins Kreischen kippt, aus seiner eigentlichen sauberen Falsett-Technik ein eher unkontrollierter und unbeherrschter Schrei nach Liebe wird. Hier zeigt sich eine gewisse Nähe zum “Camp”, einem für homosexuelle Kreise in den USA typisches, outriert-künstliches Verhalten. Susan Sontag beschrieb dieses Prinzip 1982 (also einige Jahre vor Kiss) als Kunst, eine ironisch-distanzierte Haltung zu allem einzunehmen (vgl. Sontag 1982: 109).

Bei der visuellen Inszenierung der Stimme wird diese uneigentliche, um nicht zu sagen künstliche Singweise noch deutlicher zum Ausdruck gebracht, etwa wenn die vokale Performance von Prince und sein Appell, keinen Dirty Talk zu machen, durch die Gitarristin Wendy und ihren ironischen Gesichtsausdruck gebrochen wird (1:17). Kurz darauf wird bei einem, von einem Chor eingestreuten, ein verschleierter Sänger gezeigt, wobei nicht klar ist, ob es sich nun um Prince oder die Tänzerin, das deutsche Fotomodell Monique Manning, handelt. Durch diesen spielerischen Umgang mit dem Lip-

Synching, der beim Musikvideo typischen, nachträglichen visuellen Synchronisierung der Lippenbewegung auf die Musik, wird die daraus resultierende Rezeptionshaltung, die gehörte Musik durch "Substitution" mit den zu sehenden Personen zu verkoppeln, welche die Lippen bewegen, wieder gebrochen (vgl. Klug 2011: 204). Deutlich wird dies insbesondere dann, wenn ein von Prince gesungenes gutturales "yeah" aus einem tieferen Stimmregister erklingt und dabei die Tänzerin Monique Manning zu sehen ist, die das Lip-Synching mit einem gespielt "männlichen" Gesichtsausdruck vollzieht, was wiederum einen ironisch-abschätzigen und erstaunten Blick von Prince zu Manning zur Folge hat.

Dieses Spiel mit den Geschlechterzuordnungen setzt direkt mit Beginn des Musikvideos ein. Dieses beginnt mit einer unscharfen Einstellung, in der nur Schemen zu sehen sind, sodass man auf den ersten Blick geneigt ist, die Gitarristin Wendy Melvoin, die mit Cowboystiefeln, Gitarre und kurzen Haaren ausgestattet auf dem Barhocker sitzt, als Mann zu identifizieren. Zumal dies ein Setting ist, das stilbildend für Country- und Rockballaden mit akustischen Gitarren ist, die zumeist von Männern gespielt werden. Dazu passt ihre halbakustische Gitarre, die nicht gerade typisch ist für die Funkparts, die sie spielt, zumal Verstärker oder Effekte (Wah-Wah), die sie auf der Aufnahme verwendet, nicht zu sehen sind (ebensowenig ist die Keyboarderin zu sehen, die neben der Drummachine die einzige musikalische Begleitung beisteuert). Melvoin legt in ihrem Verhalten gerade die besagte Coolness an den Tag, an der sich die angesprochene Person des Liedtextes eben nicht orientieren soll; sie verhält sich eher gleichgültig abweisend bis ironisch abschätzig gegenüber Prince und zuckt nur lässig mit der Schulter.

In einer einzigen Szene (0:45) sieht man sie in einem intimen tête à tête mit Prince, was allerdings auch als eine selbstironische Anspielung zu verstehen ist. Denn die Gitarristin Wendy Melvoin, die in einer lesbischen Beziehung mit der Keyboarderin Lisa Colman aus der Band lebte, hat eine eineiige Zwillingsschwester Susannah Melvoin, die wiederum in der Band Background-Sängerin und ihrerseits Lebensgefährtin von Prince war (vgl. ihr coming-out-Interview auf [5.4.2012]). Insofern ließe sich diese Szene des tête-à-tête mit Prince auch als ein Moment sehen, in dem sie in die Rolle ihrer Zwillingsschwester schlüpft.

Der Kleidungsstil von Prince im Musikvideo folgt dem Prinzip des Cross-Dressing androgyn, bei dem Geschlechterrollen kleidungstechnisch vertauscht werden. Prince trägt immer eine mit goldenen Knöpfen versehene, enge Lederhose und dazu hohe Absatzschuhe, wie sie auch Tangotänzer tragen. Dazu trägt er mal ein bauchfreies Top, mal ist sein nackter Oberkörper samt Brustbehaarung zu sehen, manchmal trägt er auch eine Lederjacke, die man in gewisser Weise der Schwulenszene zuordnen könnte, aber auch typisch für die Heavy Metal Szene der Zeit war. Ebenso ambivalent ist der Auftritt der Tänzerin. Zum einen ist sie mit Schleier und Sonnenbrille maskiert, sodass aufgrund gewisser physiognomischer Ähnlichkeiten oft gar nicht entschieden werden kann, ob nun tatsächlich die Tänzerin oder nicht doch Prince zu sehen ist. (An einer Stelle (0:59) wird diese Ambivalenz durch Überblendungstechnik noch unterstrichen.) Die gemeinsamen Tanzeinlagen zitieren den für den Tango typischen Kampf der Geschlechter (2:50). Mal führt Prince die Tänzerin, an anderen Stellen läuft er ihr hektisch hinterher und bricht so auch diese Tanzkultur (2:57)

Andererseits ließe sich dadurch, dass Prince mit nacktem Oberkörper und schwarzer Hose und die rin mit nackten Beinen und mit schwarz verdecktem Oberkörper zu sehen ist, dies auch als visuelle nierung eines Hermaphroditen interpretieren. Bei Ovid wurde Hermaphrodit von der Nymphe

Salmakis umschlungen, bis beide zu einem Körper verschmolzen und auch einzelne Tanzszenen bei Prince ließen sich als intertextuellen Verweis darauf deuten, wobei in den klassischen Abbildungen von Hermaphroditen in der Regel genau umgekehrt der weibliche Oberkörper mit dem männlichen Unterleib kombiniert wird (vgl. Delcourt 1988). Überträgt man Elizabeth Woods Bezeichnung des „sonic cross-dressing“ (Wood 1994: 32), bei der Frauenstimmen zwischen dunkler Bruststimme in tiefen Lagen und hohem Falsett wechseln, von der Oper auf die populäre Musik lässt sich hier, zu dem vestimentären ein gesangliches Cross-Dressing beobachten. Dabei stehen sich Prince und Manning chiastisch gegenüber und zudem wird noch das jeweilige Cross-Dressing durch ironische Gesichtsausdrücke der anderen Seite gebrochen (von Prince gegenüber Manning, und umgekehrt von Melvoin gegenüber Prince). Wobei von Prince das sonic cross-dressing durch sein Falsett tatsächlich durchgeführt, von Manning dieses durch das lip synching simuliert wird.

Zu dieser Genderambivalenz kommt, dass Prince den in der Schwulenszene verbreiteten Tanzstil des Vogueing imitiert, der zu Beginn der 1960er Jahre in der homosexuellen Subkultur von New York Harlem entstand und der einige Jahre nach Prince durch Madonnas Song Vogue populär wurde. Den Tanzstil zeichnen seine typisch streng linearen und rechtwinkligen Arm- und Beinbewegungen aus sowie das “framing”, das Einrahmen des Gesichts durch die Hände (vgl. Becquer 1991). Letzteres zeigt sich deutlich auf dem Albumcover von *Parade*, dem Album, auf dem KISS als Song veröffentlicht wurde, und auf dem Prince das gleiche Oberteil wie im Musikvideo trägt.

IV. Rezeption

KISS ist zweifellos einer der bekanntesten Songs von Prince und wurde in den USA ein Nr. 1-Hit und erreichte auch in Großbritannien die Top Ten. Darüber hinaus erhielt Prince einen Grammy für die Beste Rhythm & Blues Performance. Die Zeitschrift *New Musical Express* kürte den Song auf Platz 4 der 150 besten Singles aller Zeiten. Die bekannteste Coverversion stammt sicherlich von Tom Jones, die er bereits 1988 mit der Band Art of Noise aufnahm. In Deutschland coverte Max Raabe mit seinem Palastorchester den Song. Im Musikfilm *Under the Cherry Moon*, den Prince produzierte und die Hauptrolle übernahm, erklingt ein Auszug aus KISS, wenn sich die Protagonisten tatsächlich küssen. Im Spielfilmbereich prägender ist allerdings der Filmklassiker *Pretty Woman*, in dem Julia Roberts in der Rolle der Prostituierten Vivian Ward den Song in der Badewanne singt.

FERNAND HÖRNER

Credits

Lead Vocals: Prince

e: Wendy Melvoin

oard: Lisa Coleman

Background-Vocals: Mazarati
Musik, Text: Prince
Produzent: Prince
Label: Paisley Park
Aufnahme: 28. April 1985
Veröffentlichung: 5. Februar 1986
Länge: 3:38 (Album Version)
3:46 (7″ Single Version)
7:16 (12″ Single Version)

Recordings

- Prince and the Revolution. “Kiss”, *Parade*, 1986, Paisley Park, 925395-1, USA (LP/Album).
- Prince and the Revolution. *Kiss*, 1986, Paisley Park, 20442-0 A, US (12″).
- Isaac Hayes. *Shaft (Music from the Soundtrack)*, 1971, Enterprise Records, ENS-2-5002, US (2xLP/Album).
- Curtis Mayfield. *Super Fly*, 1972, Curtom, CRS 8014 ST, US (LP/Album).
- The Temptations. “My Girl”, *My Girl*, 1986, Motown, ZT 40744, Deutschland (12″).

Covers

- Max Raabe mit seinem Palastorchester. “Kiss”, *Krokodile und andere Hausfreunde*, 2000, BMG Ariola, 74321 72687 2, Deutschland (CD).
- Art of Noise featuring Tom Jones. *Kiss*, 1988, China Records, 871 039-1, USA (12″/Single).

References

- Becquer, Marcos/Gatti, José: Elements of Vogue. In: *Third Text 16-17*. London 1991, 65-81.
- Bielefeldt, Christian: Voices of Prince. Zur Popstimme. In: *Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Ed. by Christian Bielefeldt, Udo Dahmen, Rolf Großmann. Bielefeldt: transcript 2007, 201-219.
- Delcourt, Marie/Hoheisel, Karl: Hermaphroditos. In: *Reallexikon für Antike und Christentum (Bd. 14)*, Stuttgart: Hiersemann 1988, 650-682.
- Klug, Daniel: (Un-)Stimmigkeiten. Zur Darstellungspraxis des lip synching in der Audio-Vision des Musikclips. In:*Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik*. Ed. by Christofer Jost, Daniel Klug, Axel Schmidt, Klaus Neumann-Braun. Berlin: Nomos 2011, 201-230.

Sontag, Susan: Notes on Camp. In: *A Susan Sontag Reader*. Ed. by Elizabeth Hardwic. New York: ırrar 1982, 105-119.

- Wood, Elizabeth: Sapphonics. In: *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology.* Ed. by Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary C.Thomas. New York: Routledge 1994, 27-66.
- Wendy Melvoin. Coming-out-Interview von Barry Walters geführt, 16.04.2009. URL: http://www.out.com/entertainment/2009/04/16/revolution-will-be-harmonized [20.04.2012].

Films

- *Beat Street*. Regie: Stan Lethen. Drehbuch: Andrew Davis. 20th Century Fox, 1984. (DVD/ 1004378).
- *Shaft*. Regie: Gordon Parks. Drehbuch: Ernest Tidyman, John D.F. Black. Warner Home Video, 1971. (DVD/ 1000001959).
- *Super Fly*. Regie: Gordon Parks Jr. Drehbuch: Philip Fenty. Warner Home Video, 1972. (DVD/ 28888).
- *Under the cherry moon*. Regie: Prince. Drehbuch: Becky Johnston. Warner Home Video, 1986. (DVD/ 335338).
- *Pretty Woman*. Regie: Garry Marshall. Drehbuch: J.F. Lawton. Buena Vista Home Entertainment, 1990. (DVD/ 03997200).

About the Author

Prof. Dr. Fernand Hörner teaches Culture, Aesthetics, Media at the Faculty of Social Sciences and Cultural Studies at the University of Applied Sciences Düsseldorf. He is as well Co-Editor of the Encyclopedia of Songs.
All contributions by Fernand Hörner

Citation

Fernand Hörner: “Kiss (Prince and the Revolution)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/kiss, 04/2012 [revised 10/2013].

Print

Muse **2006**

Knights of Cydonia

Die Single-Auskopplung KNIGHTS OF CYDONIA des dritten Studioalbums *Black Holes & Revelations* ist eine für Muse typische Rock Hymne, die im dazugehörigen Musikvideo Erinnerungen an die Filmmusiken Ennio Morricones aufkommen lässt.

I. Entstehungsgeschichte

Während Muse 2001 durch ihr zweites Studioalbum *Origin of Symmetry* und erste Auftritte als Headliner, wie etwa auf dem V Festival in Stafford und Chelmsford, Großbritannien, einen Popularitätsschub erfuhren und sie ihren internationalen Durchbruch feiern konnten, blieb der Erfolg in den USA zunächst aus. Ihr amerikanisches Label Maverick, Taste Media befürchtete, auf Grund des extravaganten Gesangs sei das Album für die amerikanischen Radios ungeeignet – folglich blieb es unveröffentlicht (vgl. Beaumont 2010: 162-164). Muse trennten sich daraufhin von dem US Label. Erst drei Jahre später, mittlerweile mit ihrem neuen Produzenten Rich Costey, der u.a. mit Franz Ferdinand und Interpol zusammenarbeitete, und den theatralisch-pompösen Songs ihres dritten Albums *Absolution* rückten die USA durch kontinuierliche Konzert- und Promotiontätigkeit über den größten Teil des Jahres 2004 hinweg in greifbare Nähe (vgl. Beaumont 2010: 221). Während dieser Zeit (insgesamt 36 Konzerte) blieben auch Muse nicht unbeeinflusst von der Wild West-Atmosphäre des Landes. Diese Erfahrungen sowie die legendären Soundtracks Ennio Morricones inspirierten Matthew “Matt” Bellamy im Dezember 2004 zu dem prägnanten galoppartigen Riff von KNIGHTS OF CYDONIA (vgl. hierzu und im Folgenden Myers 2006: 51). Die Wüste Arizonas mit ihren Kakteen, Felsen und trockenen Steppen schien direkt in den Song eingeflossen zu sein. Es entwickelte sich das Konzept von intergalaktischen Rittern mit Sombreros, die auf Pferden durch die Wüsten eines fremden Planeten reiten. Diese Elemente sollten später im Musikvideo zum Song filmisch umgesetzt werden.

In den ersten drei Monaten von 2005 schrieben Muse in einem Rehearsal-Studio in London weiter an ihren neuen ‘Mariachi-Metal‘-Tracks. Die Aufnahmen zu KNIGHTS OF CYDONIA und dem Album *Black Holes & Revelations* begannen schließlich im September 2005 zunächst auf dem abgeschiedenen Chateau Miraval in Le Val, Frankreich, wo bereits Größen wie Pink Floyd, Sting, Sade und Rammstein produzierten (vgl. hierzu und im Folgenden Beaumont 2010: 244 f.). Muse experimentierten mit unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksformen und Stilmitteln wie beispielsweise den Gitarren-Arpeggios südeuropäischer Folkmusik, Trompeten, Surfgitarren, Umweltgeräuschen (z.B. Explosionen und flüchtende Pferde), Vocoder-Parts und Heavy-Metal-Riffs, die schließlich allesamt Eingang in den Song finden sollten. Der finale Mix enthält die spezielle kinematografische Griffigkeit eines Italowestern-Soundtracks (vgl. Lash 2006: o.S.). Aber erst der Wechsel in die Avatar Studios, New York von Oktober ' `ezember 2005 führte zur Vereinheitlichung und Straffung sowohl des Album- als auch des Song-
 ;pts. Anfang 2006 konnten Muse ihr viertes Studioalbum in den Officine Meccaniche Studios, Milan,

abschließen.

KNIGHTS OF CYDONIA war zunächst nicht als Single-Veröffentlichung angedacht. Doch durch die überwältigende positive Reaktion der Fans bereits bei der ersten Live-Performance des Songs bei Radio One's One Big Weekend Show in Dundee's Camperdown Park, Schottland am 13. Mai 2006 und auch danach, wurde KNIGHTS OF CYDONIA zur ersten Single-Auskopplung in den USA, veröffentlicht am 13.Juni 2006, bzw. zur dritten Single-Auskopplung in Großbritannien, veröffentlicht am 27. November 2006.

II. Kontext

Matt Bellamys Songwriting wurde während der Entwicklung von *Black Holes & Revelations* von seinen Befürchtungen über die Manipulation und Entmachtung des Volkes beeinflusst, die ihrerseits eine Folge kursierender Verschwörungstheorien waren. In den Folgejahren der Attentate vom 11. September 2001 nahmen allgemein Zweifel hinsichtlich der tatsächlichen Hintergründe der Anschläge sowie der Rolle der amerikanischen Regierung zu. Nach einer Umfrage des Marktforschungsinstituts Zogby International glaubte die Hälfte der Einwohner der Stadt New York im August 2004, dass einige Regierungsbeamte auf höchster Ebene im Vorfeld von den Attacken wussten und vorsätzlich nichts unternahmen, um diese zu verhindern, woraufhin neue Ermittlungen gefordert wurden (vgl. Zogby International 2004). Sowohl das U.S. Senate Select Committee on Intelligence (2004 und 2006) als auch die 9/11 Commission bestätigten in ihren Untersuchungen später, dass der Irak weder Massenvernichtungswaffen besaß noch intensive Beziehung zu al-Qaida unterhielt, wodurch die Hauptargumente der Bush-Regierung für den Irakkrieg widerlegt wurden (vgl. Lewis/Reading-Smith 2008: o.S.). Die Nation wurde auf der Basis von falschen Informationen, die systematisch propagiert wurden, in den Krieg geführt. Die US-Regierung verlor zunehmend an Glaubwürdigkeit, während sich Verschwörungstheorien unter der Bevölkerung verstärkt ausbreiteten.

Matt Bellamy liest in dieser Zeit Michael C. Rupperts Buch *Crossing the Rubicon* sowie Webster Tarpleys *Synthetic Terror* – Bücher, die beschreiben wie die US-Regierung, gezwungen durch die Problematik der weltweit sinkenden Ölreserven, die Attacken des 11. Septembers nutzte bzw. selber terroristische Angriffe als false flags vortäuschte, um den Krieg gegen ölfördernde Ländern zu rechtfertigen und die Bevölkerung auf die militärischen Manöver einzustimmen (vgl. Beaumont 2010: 263). Standen sozio-politische Motive auf dem Vorgängeralbum *Absolution* noch hinter Bellamys quasireligiöser Emphase und seiner persönlichen Konfusion die Zukunft betreffend zurück, so offenbart *Black Holes & Revelations* eine massive und direkte Auseinandersetzung mit politischen Problemen sowie mit den Ängsten eines machtlosen Durchschnittsbürgers, der realisiert, wie fern er vom eigentlichen 'Kontrollzentrum' ist (vgl. Beaumont 2010: 251). Es ist die Angst vor einem Dritten Weltkrieg und vor der herrschenden Klasse, die eine durch Medien konstruierte falsche Realität erzeugt, und die die Menschen belügt und systematisch manipuliert. Die Songtexte thematisieren den Eigennutz und die Korruption unter Politikern, die ihre Macht missbrauchen und Entscheidungen treffen, für die sie nie die Konsequenzen tragen werden. Gleichzeitig

ein optimistisches Album, insbesondere der Song KNIGHTS OF CYDONIA. Es ist in gewisser Weise
.ufruf zur Revolution, eine Ermutigung, gegen die Probleme der Welt anzukämpfen, etwas zu

bewegen und die Welt zu verändern (vgl. Swift 2007).

III. Analyse

KNIGHTS OF CYDONIA ist geprägt von einer bildgewaltigen musikalischen Sprache. Die Anfangssequenz enthält Geräusche von galoppierenden und wiehernden Pferden, synthetische Sounds, die an Laserwaffen erinnern, eine Explosion und einen ansteigenden Sirenenton. Danach geht der Song in einen fast zweiminütigen Instrumentalteil über. Der galoppierende Rhythmus des Gitarrenparts weckt Assoziationen an das Reiten. Matt Bellamy erklärte diesbezüglich, dass das Besondere an Instrumentalmusik darin liege, dass sie das eigene Vorstellungsvermögen anregt; man lässt Charaktere und Orte gedanklich auferstehen (vgl. Baker 2006: 71). Bellamy wurde in dieser Hinsicht von der Band The Tornados seines Vaters, die hauptsächlich Instrumentalmusik spielten, beeinflusst. Als Tribut an deren größten Hit “Telstar”, komponiert und produziert von Joe Meek, versuchte er daher dessen futuristisch anmutende Hauptmelodie, realisiert im Original durch eine Klavioline, in dem Guitarrenpart von KNIGHTS OF CYDONIA zu imitieren (vgl. Beaumont 2010: 245). In Verbindung mit der oben erwähnten Klangcollage sowie den Anspielungen an den typischen Ennio Morricone-Sound (siehe “The Good, the Bad and the Ugly” oder “Once Upon a Time in the West”) ergibt sich eine spezifische kinematographische Qualität. Es entsteht futuristischer Western in Songform.

Der typische Falsetto-Gesang von Matt Bellamy, die synthetisierten Gitarrenelemente und das kraftvolle Outro, das an Queens “Bohemian Rhapsody” angelegt ist, erinnern wiederum an den typischen Hymnen-Sound der Band. Textlich steigert sich der Song nach Verweis auf die Unfähigkeit der Regierenden (“I’ll show you a god who falls asleep on the job“), in einem mehrfach wiederholten Refrain mit den Worten “You and I must fight for our rights”, die (in einem lyrischen Sinne) als Aufforderung gewertet werden können, sich den Herrschern zu widersetzen und für die eigenen Rechte zu kämpfen. Die eingeschobenen Gitarren-Licks verstärken diese Klimax weiter.

Der Titel des Songs, Knights of Cydonia, wird im Text nicht weiter behandelt, unterstützt aber insgesamt das ästhetische Hybridkonzept zwischen Science-Fiction, Western und Heldensaga. Cydonia ist eine Region auf dem Mars mit komplexer geologischer Struktur. Aufgrund pyramidenförmiger Strukturen sowie diverser Anzeichen für Wasser wird in populärkulturellen Diskursen die Meinung vertreten, dass dort intelligentes Leben existiert haben könnte (vgl. hierzu und im Folgenden Baker 2006: 71). Bellamy hat hierzu seine eigene Theorie entwickelt: Demnach befand sich vor Millionen von Jahren der Mars in derselben Entfernung zur Sonne wie die Erde heute, folglich waren die Bedingungen für eine antike Zivilisation vorhanden. Die Völker dort bekriegten sich mit Laserwaffen bis eines Tages Venus als Komet in das Sonnensystem eintrat und den Planeten unbewohnbar machte, so dass die hochgerüsteten Völker des Mars zur nahegelegenen Erde übersiedeln mussten. Der Song behandelt demnach, vergleichbar mit dem Grundmotiv aus Pierre Boulles *Planet der Affen*, eine hoch entwickelte Zivilisation der Vergangenheit, die durch kriegerische Handlungen ihren Zerfall selbst herbeiführt. Die vier Reiter der Apokalypse, die auf dem Albumcover von *Black Holes & Revelations* abgebildet sind, können in diesem Sinne als die “[illegible]hts” von Cydonia gedeutet werden. Das Artwork entwickelte der Künstler Storm Thorgerson; es zeigt [illegible]er ‘Reiter‘ um einen Tisch sitzend in einer öden rotbraunen Wüstenlandschaft (Vgl. hierzu und im

Folgenden Beaumont 2010: 258). Jeder Reiter repräsentiert mit seinem schrillen Anzug, eine Krankheit der Gesellschaft – Gier, Paranoia, religiöse Intoleranz und Narzissmus. Ihre Pferde – in Miniaturgröße auf dem Tisch platziert – sind zu klein, um auf ihnen reiten zu können – ein Sinnbild für das Unmaß der Sünden der apokalyptischen Reiter.

Im Musikvideo zu KNIGHTS VON CYDONIA wird das bildhafte musikalische Arrangement um markante Bilder erweitert. Verantwortlich für den Clip ist der US-amerikanische Regisseur Joseph Kahn zusammen mit Kameramann Christopher Probst und Produzent Richard Weager. Gedreht wurde das Video an drei Orten: Rumänien (Western-Szenerie), London, (Bandaufnahmen), sowie Red Rock, Kalifornien (Reit-Sequenz) (vgl. Benzine 2006: 8).

Der Anfang des Videos zeigt einen Filmvorspann mit den typischen Elementen: Vor farbigem Hintergrund werden eine fiktive Produktionsfirma, der Produzent Gustof von Musterhaûsen, das Produktionsjahr 1981 (in römischen Lettern) sowie der Filmtitel “Knights of Cydonia” vorgestellt. Der Hauptteil folgt einem narrativen Konzept. Der Abspann – ebenfalls mit fiktiven Credits – wird mit dem in Filmen häufig verwendeten “The End” eingeleitet und schließt das Video ab. Passend zu dem Soundtrack-Charakter des Songs wird das Musikvideo somit als ‘Kinofilm‘ gerahmt. Eine Reihe von Merkmalen weist darüber hinaus auf eine stilistische Nähe zum filmischen Subgenre des Italowesterns hin: Die minimalistischen und gewaltreichen Filme wurden meist kostengünstig an europäischen Drehorten produziert und offenbaren ein klares Erzählmuster, so auch das Musikvideo zu KNIGHTS OF CYDONIA (vgl. Montgomery/ Hamrogue 2006: o.S.). Der Held, verkörpert durch einen einzelgängerischen Cowboy, trifft auf den Antagonisten, einen Verbrecher, der die Autorität an sich gerissen hat und nun als Sheriff die Bevölkerung unterdrückt. In einem Showdown-Duell findet die Geschichte ihren Höhepunkt, bevor der Held mit der Protagonistin in den Sonnenuntergang reitet. Dazwischen sieht man galoppierende Pferden, einen belebten Saloon inkl. Flügeltüren, Glücksspiel und Schlägereien sowie eine Galgenszene. Für das Visual Design orientierten sich Kahn und Probst an dem Film *Once Upon a Time in the West* von Sergio Leone mit der markanten Widescreen-Ästhetikund der harten Dreipunkt-Beleuchtung (vgl. hierzu und im Folgenden Probst 2007: 67). Des Weiteren finden sich Elemente aus Kung-Fu-Filmen sowie Science-Fiktion-Referenzen. So wird im Wüstensetting eine auf einem Einhorn reitende Kriegerin im Barbarella-Stil gezeigt; einige Karate-Bewegungen erinnern an den Film *The Matrix*; in Anspielung an die finale Szene aus *Planet der Affen* (1968) ragt die Freiheitsstatue aus dem ‘cydonischen’ Wüstensand.

Und schließlich wird der Held von einem silbernen Roboter gerettet, der zwangsläufig an den Androiden C-3PO aus der *Star Wars*-Reihe denken lässt (vgl. Probst 2007: 68).

IV. Rezeption

Black Holes & Revelations wurde 2006 zum bis dato erfolgreichsten Album der Band. Neben Spitzenplatzierungen in den Charts von Großbritannien, Irland, Australien sowie der Schweiz und Österreich, erreichte Muse mit dem Album den lang ersehnten Durchbruch in den USA (zweiter Platz der Rock Album Charts) (vgl. Beaumont 2010: 265f.). Die nachfolgenden Alben sollten diesen Erfolg noch [illegible]effen. Die Singleauskopplung KNIGHTS OF CYDONIA platzierte sich auf Position 10 sowohl in den UK Charts als auch in den US-amerikanischen Modern Rock Charts und enthielt neben der

sechsminütigen Sci-Fi-Western-Single eine Live-Version des Songs “Supermassiv Black Hole” (CD) bzw. eine Extended-Version von “Assassins” (Vinyl) (vgl. Beaumont 2010: 258, 286).

Besonders positiv aufgenommen von Presse und Fans wurden die Live-Performances des Songs. Als Festival-‘Liebling‘ ist KNIGHTS OF CYDONIA fester Bestandteil der Setlist der Band (sowohl als Opener als auch als Schlusssong). Das britische Musikmagazin NME beschrieb die Live-Erfahrung folgendermaßen: “To watch this song played live, as the super-heavy riff kicks in at the end, is to experience rock at its most pure and exhilarating” (NME 2012). Im Rahmen einer Online-Abstimmung wurde KNIGHTS OF CYDONIA zum ersten Song gewählt, der auf dem Radiosender von NME gespielt wurde. Seit dieser Zeit erscheint der Song regelmäßig in unterschiedlichen Pop-Kanonisierungen, wie Platz 23 in “100 best tracks of the noughties”, auf der Online-Seite des besagten Magazins (vgl. NME 2012).

KNIGHTS OF CYDONIA erschien im April 2007 als Simian Mobile Disco Remix auf der von Muse veröffentlichten Single-Auskopplung von “Invincible”. Im selben Jahr erschien unter Berücksichtigung des Songs ebenfalls das Videospiel *Guitar Hero III: Legends of Rock* für Xbox 360, Playstation 3, und Wii.

Für das Musikvideo zu KNIGHTS OF CYDONIA konnte Regisseur Joseph Kahn im Jahr 2007 den Audience Award des Los Angeles Film Festival entgegennehmen (vgl. Kahn 2012). Auch die Arbeit des Kameramannes Christopher Probst wurde ausgezeichnet. Er gewann den Award in der Kategorie Cinematography der Music Video Production Association (vgl. Probst 2007: 71).

HEIKE BODENMÜLLER

Credits

Gitarre, Vocals: Matthew Bellamy
Bass: Christopher Wolstenholme
Drums: Dominic Howard
Trompete: Marco Brioschi
Text: Matthew Bellamy
Produzent: Muse und Rich Costey
Engineered und Mixed by: Rich Costey
Label: A & E Records Ltd., Helium 3
Mixed: Townhouse Studios, London und Avatar Studios, New York
Veröffentlichung: 13. Juni 2006 (US)
27. November 2006 (UK)
Länge: 6:06 (Album version)
6:06 (Music video version)
4:48 (International radio edit)
4:12 (US radio edit)
Simian Mobile Disco Remix)

Recordings

- Muse. “Knights of Cydonia”, *Black Holes & Revelations*. 2006, Warner Bros. Records/Helium 3, 25646 3509-5/HEL3002CD, UK (CD/Album).
- Muse. “Knights Of Cydonia”, 2006, A & E Records Ltd./Helium 3, 5101-18248-2/HEL3004CD, UK (CD/Single).
- Muse. “Knights of Cydonia” (Radio Edit 4:42 + Album Version 6:06), 2006, Warner Bros. Records, PRO-CDR-101829, US (CD/Promo/Single).
- Muse. “Knights of Cydonia” (Radio Edit 4:48), 2006, Warner Bros. Records/Helium 3, PR016112/ PR016112, UK (CD/Promo/Single).
- Muse. “Knights Of Cydonia”, 2006, Warner Bros. Records/Helium 3, 5101-18248-7/HEL3004, UK (Vinyl 7”/Single).
- Muse. “Knights Of Cydonia”, 2006, A & E Records Ltd./Helium 3, 5101-18365-9/HEL3004DVD, UK (DVD/Single).
- Muse. “Knights of Cydonia” (Simian Mobile Disco Remix 4:52), *Invincible*, 2007, A & E Records Ltd./ Helium 3, 5144-21301-2/HEL3005CD, UK (CD/Single).

References

- Baker, Trevor: Muse: Space Dementia?. In: *Rock Sound* 90 (2006), 68-71.
- Beaumont, Mark: *Out Of This World: The Story Of Muse*. London: Omnibus Press 2010.
- Benzine, Adam: Muse – ‘This is one of my favourite videos that I’ve ever done’. In: *Music Week* September 2006, 8-9.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 4., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. Stuttgart/ Weimar: Metzler Verlag 2007.
- Myers, Ben: Muse – What does the new album sound like?. In: *Kerrang! Magazine* 07.06.2006, 50-51.
- Probst, Christopher: Once Upon a Time in Bucharest. In: *American cinematographer: the magazine of motion picture photography* 88/9 (2007), 66-71.

Links

- Kahn (online Auftritt): “Joseph Kahn. Biography”. In: *Joseph Kahn*. URL: http://www.josephkahn.com/ biography/1103.xml?page=2 [09/10/2012].
- Lash, Jolie: “Epic U.K. Rockers Muse Return With Cinematic New Album”. In: *Rolling Stone* (2006). URL: http://www.rollingstone.com/music/news/epic-u-k-rockers-muse-return-with-cinematic-new-album-20060525#ixzz25OyRPX9C [03.09.2012].
- Lewis, Charles/Reading-Smith, Marc: “Politics: The White House: Iraq: The War Card. False pretenses”. In: *The Center for Public Integrity*. 2008. URL: http:// www.publicintegrity.org/2008/01/23/5641/false-pretenses [03.09.2012].

  ɔntgomery, James/ Hamrogue, Sasha: “Cowboys, Lasers, Karate, Robots — Muse Left Nothing Out Of Buzzworthy Video”. In: *MTV* (2006). URL: http://www.mtv.com/news/articles/1538206/buzzworthy-

muse-video-has-cowboys-lasers.jhtml [21/09/2012].
- NME (online Auftritt): “Lists. 100 Best Tracks of the Noughties. #23 Muse ´Knights of Cydonia`”. In: *NME*. URL: http://www.nme.com/list/100-best-tracks-of-the-00s/269740/article/269881 [09/10/2012].
- NME (online Auftritt): “News. Muse celebrate being first band on NME Radio”. In: *NME*. 2008. URL: http://www.nme.com/news/nme-radio/37585 [09/10/2012].
- Swift, Jacqui: “Muse. Close encounter“. In: *The Sun* (2007). URL: http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/sftw/53139/Muse-Close-encounter.html [12/10/2012].
- Zogby International: “Half of New Yorkers Believe U.S. Leaders Had Foreknowledge of Impending 9/11 Attacks and “Consciously Failed” To Act”. In: *911Truth.org*. (2004). URL: http://www.911truth.org/article.php?story=20040830120349841 [18/09/2012].
- Lyrics zum Song: http://muse.mu/music-video/music/25.htm [03/05/2015].
- Video zum Song: http://www.youtube.com/watch?v=G_sBOsh-vyI&list=PLD89F79BC0416DACE&index=5&feature=plpp_video [03/05/2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Heike Bodenmüller

Citation

Heike Bodenmüller: “Knights of Cydonia (Muse)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/knightsofcydonia, 03/2015 [revised 05/2015].

Print

Ruslana **2003**

Kolomyika

By winning the 2004 Eurovision Song Contest the Ukrainian singer Ruslana Lyzhychko (born 1973) became known outside the Post-Soviet music world. Her songs from that period assert a sovereign Ukraine (distancing the country from Russia) both through anchoring her creative work in Ukraine as well as in the way she builds her band image and promotes herself. By drawing on traditional music and folklore and by representing material from within what she considers her cultural territory KOLOMYIKA provides a good example for this strategy.

I. Origin

The work on Ruslana's 4th studio album started in December 2002 when Ruslana signed a contract with EMI's Ukrainian licensee Comp Music (cf. N.N. 2006). The album was recorded in Ruslana and her husband Oleksandr Ksenofontov's Luxen Studio (Ukraine) and mastered at Peter Gabriel's Real World Studio (UK) – the latter probably a marketing strategy and attempt to tap into the world music market. The resulting album was named *Diki Tantsi* (Wild Dances – Ruslana 2003) and released on June 11th, 2003 (cf. N.N. 2006). A version of the album for the European market was released in 2004 on Pomaton EMI in Poland. KOLOMYIKA was not released as a single.

Stating that it is a "Hutsul'skyi Proekt" (Hutsul project – the Hutsul's are an ethnic minority living in the Southern part of Ukraine) the album draws on elements from traditional music. The tracks include Ukrainian traditional instruments such as "floyara" (a flute-like woodwind instrument), "trembita" (alpine horns used by the Hutsuls), "harmoniia" (free reed button accordion), "baraban" (drum), trumpet, trombone, fiddle, "tsymbaly" (trapezoidal hammered zither), and "sopilka" (a woodwind instrument similar to a flute). According to the liner notes KOLOMYIKA (as well as the songs "Ples", "Arkan", "Hutsulka", and "Oi, zagrai my, muzychen'ky") is based on motives from Hutsul dances or melodies. The music is, however, credited to both Ruslana and Ksenofontov and they also produced the album. Ksenofontov wrote the song's lyrics (cf. Gemba 2007: 139).
Eugen Mitrofanov directed the song's video clip with Slava Lazarev as the cameraman. It was shot in 2003 in the Carpathians Mountains and in the Lvov museum Shevchenkivs'kyi hai. According to Ruslana's webpage "[a]uthentic costumes were used during the shooting of mass scenes" and "[e]ach hucul [sic] traditional costume appearing in the video is at least 100 years old." (Ruslana n.d.)

II. Context

Ruslana places what she calls "ethnic elements" within a wider Ukrainian context and a useful concept to understand her identity is a post-colonial lens. This entails, among other things, building an identity based

on perceived cultural elements from a pre-colonial era, which is considered purer (cf. Moore 2001: 118). Ruslana does this by drawing on traditional music and culture – in this case that of the Hutsuls. While the album's CD-booklet primarily depicts Ruslana showing a lot of skin, one of the costumes seems to be based on traditional (folklore) patterns. The booklet also includes images taken from Ruslana's clip ""Znaiu ia" with the artist standing on the top of a mountain holding a tambourine, driving through a lake in a jeep, and giving a rock concert. A group of people (Hutsuls) can also be seen chain-dancing in traditional costumes in a village. These elements play a role as markers in the identity construction that places Ruslana in Ukraine and links her closely to the Hutsuls.

One important aspect is the fact that it is not possible (or even necessary) to verify Ruslana's claim that the music she uses is of Hutsul origin. The material functions to localize Ruslana's music in a way consistent with the discourse of her band, thus the question whether the material is authentic is secondary in the promotion of her music. Besides signifying Ukraine, these markers also serve as style indicators for world music within the world music discourse (cf. Hill 2007). In other words, it is a form of authentication strategy.

Obviously, this kind of incorporation of style indicators associated with Ukrainian traditional music is not limited to Ruslana. Other bands promoted outside Ukraine use similar material and strategies as well (e.g. Haydamaky, Mad Heads XL, Voppli Vidopliasova, and Perkalaba). The incorporation of local sources is, however, not restricted to audio-visual and performative levels, but also touches on the manner in which Ruslana (as also other bands) portrays herself and is perceived. This focus on traditional Ukrainian music is also described on the English version of Ruslana's web page: "For her Wild Dances Project Ruslana conducted expeditions to the Carpathian mountains discovering rhythms, dances and costumes of the ancient culture of the mountains which were on the brink to being forgotten and integrated them into a modern show, thus preserving the cultural heritage." (Ruslana n.d.) This and other quotes stress and romanticize the influence of regional traditional Ukrainian material on the music played by Ruslana. This "culture of the mountains" specifically refers to the Hutsuls – thus framing the music within ethnic categories.

Ruslana cites cultural heritage as an important motivation in her creative work. Combined with the reference to ethnic musics, this is part of the authentication strategy aimed at the world music market outside the Ukraine. Here Ruslana focuses on one area (Hutsuls/Carpathian Mountains) with her "drive-ethno-dance" (Ruslana n.d.). Together with singing in Ukrainian (which clearly stakes her position in the Ukrainian language debate) she touches on the discourses around Ukrainian national identity. Through this lens Ruslana appropriates what she perceives as authentic sources, which are found in the traditional music influences.

This brings us to the Orange Revolution of 2004, which Ruslana (as well as the groups Haydamaky, Okean El'zy, and Voppli Vidopliasova) supported. Language politics were an important issue of the revolution. The Orange block and the groups performing distinguished themselves by using Ukrainian (this kind of appropriation of the Ukrainian language within Ukrainian popular music goes back to the Soviet Period – cf. Bahry 1994: 251f).

'ition to using Ukrainian as a singing language and supporting the Orange Revolution Ruslana erects
.daries as a Ukrainian by labeling her material "ethnic" and placing it within certain regions (thus

drawing on perceived Ukrainian traditions and internal Others like the Hutsuls). Ruslana's album *Diki Tantsi* with the song KOLOMYIKA are thus part of a larger movement striving to determine a nation-state anchored in a Ukrainian language and traditions which the following analysis will focus on (cf. also Wickström 2008; Wickström 2014).
As recent events in Ukraine have shown this debate is not only an academic ideological debate of the country's elite but presents a bloody battleground for geopolitical influence.

III. Analysis

The video to Ruslana's KOLOMYIKA is a good example of her use of traditional material. It describes how an urban casting crew comes to a remote Hutsul village. The villagers dressed in traditional clothes promote themselves and their local traditions in a slightly country bumpkinish manner before finally resisting the casting crew.

On the textual level the song's lyrics are placed firmly within a (West) Ukrainian context through the use of Ukrainian as the language and the title KOLOMYIKA that is a dance, instrumental, and a vocal music genre from the Carpathian Mountains (Hrytsa n.d., Olha Kolomyyets, pers. comm., 24.09.2007). The verse follows the metric structure of a "Kolomyika" being (4+4+6)+(4+4+6) where two lines are one unit (Shumady and Vasylenko 1969: 423, Olha Kolomyyets, pers. comm., 24.09.2007):

"Oi, ku-va-la | zo-zu-le-chka | tai ka-za-la ku-ku.
Ne py-tai me- | ne da-re-mno | a be-ry za ru-ku."
("Oi, the little cuckoo cried and said ku-ku. / Don't ask me in vain, but take [me] by the hand". My translation).

This is also reflected in the rhythm sung which can be either 12 eight notes and two quarter notes or 13 eight notes and one dotted quarter note (Shumady and Vasylenko 1969: 423).
The lyrics are about unfulfilled or lost love and do not relate directly to the clip. Despite this discrepancy, the narration's form is used in the dramaturgy: While Ruslana sings the verse and refrain, the following interjection (which comes twice) is sung by some village men (in a call-and-response pattern with trumpets answering):

"Oi, kuvala zozulechka
Oi, kuvala ta i spivala
Zbudyla moie serdechko"

("Oi, the cuckoo cried / Oi, it cried and sung / It excited my heart". My translation)

Thus the narrative works on two levels: the content of the lyrics (which can only be understood by listeners who speak Ukrainian) and the unrelated story of the video clip (which can be understood without the lyrics) using the lyrics as a dramaturgical effect.

On the level of images, the clip is anchored through the depiction of different instruments linked to traditional music ("harmoniia", "baraban", trumpet, trombone, fiddle, "tsymbaly", "sopilka" – the "harmoniia"

and “baraban” are, however, not heard), the clothes worn (e.g. “vyshivanka”), tapestries, the food, and the rural setting. Since Kolomyikas are also a dance genre, the dancing in the clip could be a form of anchoring. The dancing is, however, not in the center of the clip and while the clip draws on elements, which could derive from traditional dances (incorporating chain dances, couples, and individual dancers), the style looks too choreographed.

On the aural level, melodic and rhythmic fragments in Ruslana’s song seem to be based on traditional music and draw on elements from Kolomyikas (the liner notes state that the music is composed by using motives from Hutsul Kolomyikas). As already discussed regarding the lyrics, the metric system (4+4+6) and the rhythm sung in the verse is a trait of the genre. The trumpet / trombone / tsymbaly / sopilka riffs as well as the vocals are based on a scale with a lowered third and an augmented fourth. According to Hrytsa (n.d.), this together with a sharpened seventh (missing here) is a characteristic mode of Hutsul music and Noll (2000: 809) points out that the augmented fourth is commonly heard in traditional music from the Carpathians. The instruments appear primarily as a response. While the trumpet and trombone are usually heard without vocals, the “sopilka” parallels the vocals (mainly in the verse and refrain). The “soplika” and “tsymbaly” also appear without vocals together as a response to the trumpet and trombone (but not in the end of the last refrain).

Furthermore, the timbre of the instruments (brassy trumpets, “tsymbaly”, “sopilka”, “baraban”), which are featured through the song, evokes, in contrast to the electric guitar and bass, a traditional association.
Finally, while Ruslana’s vocal timbre fits into a popular – not traditional – music idiom, her singing style draws heavily on ornaments – both mordents and portamentos – that places the style not necessarily within a Hutsul, but a South-East European / Turkish / Orientalist idiom. This is especially audible in the first four bars, where she sings rhythmically freely in half time (the melodic skeleton is the same as in the verse).

Ruslana’s appropriation and representation of the Hutsuls is done by recycling national stereotypes, which reaffirm that the Hutsuls are backward and still adhere to their “ancient” traditions – thus being “pure” or “unspoiled” by modernity. She does this on her website by distancing the Hutsuls from a contemporary urban setting, and by placing them back in time and relocating them in space – exoticising them:

Here, high in the mountains, where the people live in different time and dimension, has [sic] Ruslana found the source of inspiration for her new ‘Hutsulian project’. That’s where you find true Ukrainian exotics!”
(Ruslana n.d.).

This can also be seen in the portrayal of the Hutsuls in the clip mentioned earlier. They wear their traditional costumes and perform songs in a country bumpkinish way at the end of the music video. On a sign in the video advertising the casting the word “kasting” is replaced with “vybori” also belittling the Hutsuls by implying that they do not understand Anglo-American borrowings / modern Ukrainian (“kasting”) and instead need a Ukrainian synonym (“vybori”).

ception

Almost four months after its release, the album went Platinum on October 3rd, 2003, having sold 100 000 copies in Ukraine (cf. N.N. 2006). On May 15th, 2004 Ukraine won the Eurovision Song Contest in Istanbul with Ruslana performing the song “Wild Dances”. Due to her winning of the contest an eponymous album was released in 2004 for the European market not only including the winning song “Wild Dances” (sung in English) but also repurposing songs from the previous album Dyki Tantsi including the song KOLOMYIKA. The same year Ruslana was awarded “World’s Best-Selling Artist / Ukraine” as part of the World Music Awards 2004’s Regional Awards.

While Ruslana gained critical success with the album *Dyki Tantsi* and by bringing the Eurovision Song Contest to Kiev in 2005 her representation of the Other leaves out the reality that the Hutsuls are equally a part of the 21th century. Their resentment of Ruslana’s portrayal led them to lobby the regional parliament of the Ivano-Frankivs’ka oblast’ against being labeled savage (“diki” – cf. Sonevytsky 2006; Gemba 2007).

DAVID-EMIL WICKSTRÖM

Credits

Vocals: Ruslana
Guitar: Mykola Efremov
Bass: Ihor Botserovs’kyi
Drums: Andrii Nadol’s’kyi
Percussion: Ruslana
Sopilka: Oles’ Zhuravchak
Trumpet: Andrii Nakonechnyi
Music/ Writer/ Songwriting: Ruslana and Oleksandr Ksenofontov
Lyrics: Oleksandr Ksenofontov
Producer: Ruslana and Oleksandr Ksenofontov
Label: Comp Music Ltd
Mixing engineer: Marco Migliari
Recorded: Luxen Studio (Ukraine)
Mastering: Real World Studio (UK)
Published: 2003
Length: 4:06

Recordings

- Ruslana. “Kolomyika”, *Dyki Tantsi*, 2003, Comp Music Ltd, 591098 2, Ukraine (CD).
- Ruslana. “Kolomyika”, *Wild Dances*, 2004, Pomaton EMI, 7243 473915 2 1, Poland (CD).

References

- Bahry, Romana: Rock Culture and Rock Music in Ukraine. In: *Rocking the State – Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Ed. by Sabrina Petra Ramet. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press 1994, 243-96.
- Gemba, Holger: Ruslana – Interkulturelles Marketing aus den Karpaten. In: *Osteuropa* 57/5 (2007), 137-49.
- Hill, Juniper. 'Global Folk Music' Fusions: The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-Cultural Appropriations in Finnish Contemporary Folk Music. In: *Yearbook for Traditional Music* 39 (2007), 50-83.
- Hrytsa, Sophia. n.d. Ukraine, §II: Traditional music, 3. Music of the Carpathians. In: *Grove Music Online*. URL: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.40470.2.3 [10.09.2007].
- Moore, David Chioni. Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. In: *PMLA* 116/1 (2001), 111-28.
- N.N. 2006. Ruslana 'Dyki Tantsi' 2003. *COMP Music*. URL: http://www.compmusic.kiev.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=74&Itemid=11&lang=en [04.08.2014].
- Noll, William. *Ukraine. In Europe*. Ed. by Timothy Rice, James Porter, and Chris Goertzen. New York, London: Garland Publishing 2000, 806-25..
- Ruslana. n.d. Hutsulian Project: In the rhythm of mountains – to reach the summit. The Carpathians. The Hutsulia. URL: http://www.ruslana.com.ua/main_eng.html [12.06.2007].
- Ruslana. n.d. Kolomiyka. URL: http://www.ruslana.com.ua/pages/clipeng_kolomyika.html [21.09.2007].
- Shumady, N.S., and Z.Y. Vasylenko. *Kolomyiky*. Kiev: Naukova Dumka 1969.
- Sonevytsky, Maria. Leather, Metal, Wild Dances: Ukrainian Pop's Victory at the 2004 Eurovision Song Contest and the Politics of Auto-Exoticism. Paper read at *US Branch of the International Association for the Study of Popular Music*, at Nashville (TN) 2006.
- Wickström, David-Emil. 'Drive-ethno-dance' and 'Hutzul Punk' – Ukrainian popular music and strategies of localization in a Post-Soviet context. *In: Yearbook for Traditional Music* 40 (2008), 60-88.
- Wickström, David-Emil. Rocking St. Petersburg: Transcultural Flows and Identity Politics in Post-Soviet Popular Music. Edited by Andreas Umland. 2nd revised and expanded ed. *Soviet and Post-Soviet Politics and Society.* Stuttgart: ibidem Press 2014.

About the Author

Prof. Dr. David-Emil Wickström teaches Popular Music Studies and Ethnomusicology at the Popakademie Baden-Württemberg – University of Popular Music and Music Business.

All contributions by David-Emil Wickström

ɔn

David-Emil Wickström: “Kolomyika (Ruslana)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/kolomyika, 08/2015 [revised 01/2016].

Print

BAP **1982**

Kristallnaach

KRISTALLNAACH ist ein politischer Song über Neofaschismus in Deutschland, der auch nach über 35 Jahren noch aktuell und populär ist. Der Song gehört zu den bekanntesten Songs der Band. Seit seiner Veröffentlichung 1982 steht der Song regelmäßig auf BAPs Konzertsetliste.

I. Entstehungsgeschichte

Wolfgang Niedecken hat den Song KRISTALLNAACH geschrieben. Ende der siebziger Jahre hatte sich der Musiker intensiv mit dem Thema Neofaschismus auseinandergesetzt, woraus der Song letztlich 1982 hervorgegangen ist.

Die Musikkultur in Deutschland befand sich zur Zeit der Veröffentlichung in einem starken Wandel. Vor den 1980er-Jahren gab es kaum deutschsprachige Populärmusik, die das heterogene Massenpublikum erreichte (vgl. Löding 2012). Ausnahmen waren einzelne Musikschaffende wie beispielsweise Udo Lindenberg, der zu einer genre- und szenenübergreifenden Musikentwicklung in Richtung Rock beigetragen hat (vgl. Wicke und Ziegenrücker 1985). Mit der Neuen Deutschen Welle haben sich Musikschaffende wie Herbert Grönemeyer, Wolf Maahn und eben auch BAP (weiter) in der Musiklandschaft etabliert und waren an dieser musikalischen Entwicklung beteiligt (vgl. Löding 2012). BAPs KRISTALLNAACH wurde im August 1982 veröffentlicht. Die Entstehung des Songs fällt damit in die Zeit dieser Musikentwicklung.

Auch gesellschaftlich hat während der Songveröffentlichung ein Wandel stattgefunden. KRISTALLNAACH kann zeithistorisch als Bestandteil einer Umbruchsphase bezeichnet werden (vgl. ebd.). In Westeuropa gründeten sich rechtspopulistische Parteien wie Front National in Frankreich und Lega Nord in Italien (vgl. Decker 2015: 58). Die Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ) gab es zu dieser Zeit ebenfalls bereits; sie veränderte sich zu dieser Zeit in Richtung Rechtspopulismus (vgl. ebd.: 59). In Deutschland kam es außerdem zu immer mehr Gewalt und Verbrechen mit rechtsextremem Hintergrund (vgl. Pfahl-Traughber 2000: 81-85).

Der Song nimmt in der BAP-Bandgeschichte eine besondere Rolle ein. KRISTALLNAACH erschien auf dem Album *Vun drinne noh drusse*. Er wurde als Single am 24. August 1982 veröffentlicht und ist die einzige Singleauskopplung aus dem Album *Vun drinne noh drusse*. Eine Live-Übertragung im Rahmen der Sendung “Rockpalast” trug maßgeblich zum “endgültigen Durchbruch” der Band bei (vgl. Niedecken 2019). Die Band positionierte sich nicht nur mit dem Song KRISTALLNAACH politisch, sondern auch mit Auftritten, wie u.a. 1982 bei einem Konzert auf den Rheinwiesen in Bonn-Beutel, welches ein Zeichen gegen die Nachrüstung setzte (vgl. Niedecken 2019).

der Songs von *Vun drinne noh drusse* stehen noch heute auf den Konzertsetlisten der Band. KRISTALLNAACH zählt zu den meistgespielten Livesongs der Band. Laut setlist.fm – einer Plattform zum

Vergleich von Setlisten – soll KRISTALLNAACH, der insgesamt am zweithäufigsten live gespielten Song von BAP sein (vgl. setlist fm). Im Internet finden sich zahlreiche Videos zu dem Song. Darunter befinden sich diverse Mitschnitte von Liveauftritten aus unterschiedlichen Jahrzehnten.

II. Kontext

Der Song hat – durch seinen Namen KRISTALLNAACH – einen direkten Bezug auf die Reichspogromnacht in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1938. Das nationalsozialistische Regime in Deutschland und Österreich hatte Gewaltmaßnahmen gegen jüdische Bürgerinnen und Bürger organisiert und durchgeführt. Menschen wurden ermordet, Synagogen, Geschäfte, Wohnungen und Friedhöfe zerstört. Die Reichspogromnacht ist auch unter dem Ausdruck (Reichs-)Kristallnacht bekannt. Die Herkunft und Verwendung dieses Ausdrucks ist jedoch umstritten (vgl. Eitz / Stötzel 2007: 523-525). Er gilt als verharmlosend, zynisch und hämisch und wird dem NS-Sprachgebrauch zugeordnet (vgl. ebd.: 529). Deswegen hat sich inzwischen der Begriff “Reichspogromnacht” etabliert (vgl. ebd.: 529-530).

Auch 1982 war der Begriff “Reichkristallnacht” schon umstritten. Der Song KRISTALLNAACH sollte aber nicht auf die Reichspogromnacht 1938 referieren, sondern vor neuen Pogromen warnen (vgl. Löding 2012). Diese Interpretation lässt sich vom Songtext und der damals vorherrschenden politischen Situation ableiten. Mit Ausdrücken wie Geld, Gier und Profit spielt der Song auf den materialistischen Faschismus an (vgl. Löding 2012). Gleichzeitig hat er Ähnlichkeit mit politischen Songs aus den 1970er-Jahren, die sich u.a. in textlichen Eigenschaften äußern (vgl. Löding 2010) (siehe unten).

III. Analyse

Musikalisch arbeitet KRISTALLNAACH auf eine Klimax hin. Der Song steigert sich von tiefen, synthetischen Sounds bis hin zu einem fast chaotisch wirkenden finalen Durcheinander.
Der Song beginnt mit tiefen, lang gehaltenen Synthesizer-Sounds, die nach einer Weile durch einzelne ausklingende Akkorde der E-Gitarre ergänzt werden. Hinzu kommt Wolfgang Niedeckens Gesang in tiefer bis mittlerer Lage. Nach etwa 50 Sekunden fällt das Wort “Kristallnaach” zum ersten Mal. In einem Zwischenspiel nach der zweiten Strophe setzt die Bass-Drum im Grundschlag ein, wodurch der Song gleichsam Fahrt aufnimmt. Im Übergang zur vierten Strophe erklingt auf der Snare ein marschartiger Rhythmus, was eine ‘dramatische’ Steigerung bewirkt. Danach entwickelt sich der Song zu einer rockigen Uptempo-Nummer. In der Coda, die gleichzeitig die Klimax des Songs, also das große Finale, markiert, gibt die ekstatische Solo-Gitarre den Ton an. Die Snare geht wieder in den marschartigen Rhythmus über, wodurch das oben erwähnte finale Durcheinander entsteht. Der Song endet abrupt in einem verhallten Tutti-Klang.

Textlich operiert der Song im Medium des Politischen, was bereits durch den Songtitel ersichtlich wird. Gleichzeitig hat er aber auch deutliche poetische Anteile. Außerdem werden im Text Franz Kafka und Künstler wie Hieronymus Bosch genannt. Letzterer ist beispielsweise bekannt für seine Darstellungen [illegible]lter Menschen und Höllenschlünde (vgl. Steinz 2016).
Die Textpräsentation wirkt sehr emotional. Die Stimme von Wolfgang Niedecken steht unter Spannung

und knarzt leicht. Bereits der Text ist emotionsbeladen. Er beinhaltet viele sprachliche Bilder und Beschreibungen von fiktiven aber realitätsnahen Situationen. So singt Niedecken in der dritten Strophe über einen Zorro, welcher sich um nichts kümmere und auch nichts an seinem Leben oder seiner Umwelt ändere. Das wird in der Songzeile mit dem Bild “Der pisst höchstens ein Z in den Schnee (eigene Übersetzung und Transkription)“ untermauert. Sehr präsent sind der kritische Blick auf ökonomische Zusammenhänge und die entsprechenden Begrifflichkeiten, wie etwa Neid und Gier. Im Text werden diese Begriffe benutzt, um die vorherrschende Gewalt und deren Ursache (bspw. Gier) zu begründen (vgl. Löding 2012).

Der Text ist im Kölner Dialekt – Kölsch – verfasst. Ungewöhnlich ist das Fehlen eines Refrains. Der Text besteht aus sechs Strophen, die jeweils mit dem Wort “Kristallnaach” enden. Damit hat der Song keinen eigentlichen Refrain, sondern ein lediglich wiederkehrendes Wortelement. Den thematischen Kern des Textes bilden die NS-Vergangenheit Deutschlands, der damalige Umgang damit sowie die laut dem Verständnis des Interpreten vorherrschende potentielle Wiederholungsgefahr der Ereignisse.

Die Gliederung des Songs hat Ähnlichkeit mit politischen Liedern aus den 1960er- und 1970er-Jahren und erinnert an Songs von Bob Dylan (vgl. Löding 2012). Letzterer habe – laut Wolfgang Niedecken selbst – KRISTALLNAACH sowie weitere BAP Songs beeinflusst (vgl. Klotz 1999: 122-123).

IV. Rezeption

Der Song ist inzwischen über 35 Jahre alt. Das Album *Vun drinne noh drusse* schaffte es seinerzeit auf Platz eins der deutschen Charts. Der Song KRISTALLNAACH erreichte Platz 25. Auffällig war und ist, dass der Song nicht auf hochdeutsch, sondern im Kölner Dialekt gesungen wird. Das bietet zusätzlich eine Möglichkeit der Identifikation mit dem Song für Menschen des Kölner Raums oder Menschen, die sich diesem geographischem Raum und seinem Dialekt verbunden fühlen. Kurios ist hingegen, wie Niedecken selbst anmerkt, die Aufführungssituation, denn das Publikum singe mit, ohne weiter darüber nachzudenken, was hinter den Zeilen stecke (vgl. Klotz 1999: 149).

Mit der ersten Veröffentlichung 1982 wurde der Song bekannt. In den 1990er-Jahren griff die Band den Song erneut auf. Das explizite Ziel dabei war es, ein Zeichen gegen Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Hass zu setzen, und zwar im Rahmen der Kölner Initiative *Arsch huh, Zäng ussenander* (vgl. Arsch huh 2019). Eine weitere Version des Songs stammt vom Rapper Samy Deluxe. Im Rahmen der Fernsehsendung *Sing meinen Song – Das Tauschkonzert 2017* wurde eine neue Version aufgenommen. Diese Version ist auf hochdeutsch. Die grundlegende Nachricht hinter dem Text hat sich aber nicht verändert.

Eine weitere hochdeutsche Version hat Niedeckens BAP 2017 veröffentlicht. Dies fand im Rahmen des Projekts Demotapes zum Wahljahr 2017 statt. In diesem Kontext haben Musikschaffende Musik mit sozialer und politischer Relevanz gebündelt und (neu) veröffentlicht, mit dem Ziel, ein Statement für Demokratie, Toleranz, friedliche Vielfalt und fröhliche Wehrhaftigkeit zu setzen (vgl. Eichten 2019). Die Relevanz und der Grundgedanke von KRISTALLNACH bleiben so bis heute bestehen.

LENA BAUER

Credits

Guitar, Mandolin, Vocals: Klaus Heuser
Vocals, Liner Notes: Wolfgang Niedecken
Chorus: Birgit Van Der Most, Gunne Wagner, Ina Deter, Marianne Langfeldt
Bass: Steve Borg
Piano: Steve Borg
Percussion, Drums, Vocals: Manfred Boecker
Drums: Wolfgang Boecker
Keyboard, Vocals: Alexander Büchel
Strings: Frederike Zumach, Jens Oppermann, Steve Borg, Ulrike Kleine
Sound engineer, Percussion, Vocals: Hans Wollrath
Sound engineer: Helmut Rüßmann
Music/Songwriting: BAP, Wolfgang Niedecken
Producer: Helmut Rüßmann*
Label: Musikant (EMI)
Recorded: 1982
Published: 1982
Length: 4:56

Recordings

- BAP. “KRISTALLNAACH”. On: *Vun drinne noh drusse*, 1982, Musikant/EMI, 1C 064-46 639-A1, Deutschland (CD).
- Niedeckens BAP. “KRISTALLNAACH”. On: *Die Beliebstesten Lieder Vol. 1 1976 – 1998.*, 2017, Universal Music, Vertigo/Capitol, 578 835 1, Deutschland (LP/Compilation).

References

- Armin Pfahl-Traughber, Armin: Der organisierte Rechtsextremismus in Deutschland nach 1945. Zur Entwicklung auf den Handlungsfeldern Aktion, Gewalt, Kultur Politik. In: Rechtsextremismus in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Bilanz. Ed. By Wilfried Schubrath and Richard Stöss. Bonn 2000, pp. 71-100.
- ʌrsch Huh e.V.: Arsch huh (2019). URL: http://www.arschhuh.de/arschhuh/ [14.02.2019].
- ⅄b.de. URL: https://www.bap.de/start/musik/geschichte [14.02.2019].

- Decker, Frank: Rechts- und Linkspopulismus in Westeuropa. In: Jahrbuch Extremismus und Demokratie (27 Jahrgang). Ed. by Uwe Backes, Alexander Gallus and Eckhard Jesse. Baden-Baden: 2015, pp. 57-72.
- Eichten, Torsten: Demotapes Projekt (2019). URL: https://www.demotapes.org/das-projekt/ [14.02.2019].
- Eitz, Thorsten/Stötzel, Georg: Wörterbuch der Vergangenheitsbewältigung. Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch. Hildesheim: Georg Olms 2007.
- Klotz, Jörg-Peter: Wolfgang Niedecken und BAP. In eigenen Worten. Heidelberg: Palmyra 1999.
- Löding, Ole: Deutschland Katastrophenstaat. Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik. Bielefeld: transcript 2010.
- Löding, Ole: "…Täglich KRISTALLNAACH. Ns-Vergangenheit und bundesdeutsche Gegenwart in einem Song von BAP (1982) ". In: Zeithistorische Forschungen. URL: https://zeithistorische-forschungen.de/1-2012/id%3D4589#pgfId-1036704 [14.02.2019].
- Setlist.fm. URL: https://www.setlist.fm/stats/bap-4bd60f92.html [14.02.2019].
- Steinz, Pieter: Die altniederländische Malerei. Bosch und Bruegel. In: Typisch Europa: Ein Kulturverführer in 100 Stationen. München: Albrecht Knaus 2016.
- Wicke, Peter und Ziegenrücker, Wieland: Rock – Pop – Jazz – Folk. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1985.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

Citation

Lena Bauer: "Kristallnaach (BAP)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/kristallnaach, 12/2019.

Print

Anna Marly / Leonard Cohen **1943**

La complainte du partisan / The Partisan

The song was originally written during World War II in French and later adopted in its English version by Leonard Cohen and Joan Baez.

I. Origin

Anna Marly (born Anna Betoulinsky in St. Petersburg) was a French singer and performer of Russian origin. She left Paris after the German occupation and wrote LA COMPLAINTE DU PARTISAN on a text by d'Emmanuel d'Astier de la Vigerie, in London in 1943, where she was actively involved in the French resistance. This is the second song she composed and recorded about the resistance, after "La Chanson du Partisan". Both songs were often broadcasted on the French programme of BBC Radio as means of resistance for the French population. Cohen first recorded THE PARTISAN (translation of LA COMPLAINTE DU PARTISAN) in 1969.

II. Context

French resistance was composed by cells of men and women of different political, religious and social origin, who fought against German Nazi occupation of France and the collaborationist Vichy regime. Beside military operations, they also organized counterpropaganda, including the diffusion of popular music praising resistance and arise of French population against the Nazis (see Cobb 2010).

III. Analysis

The lyrics by d'Astier de la Vigerie, who was not a lyricist but a journalist and politician, are very straightforward. A partisan recalls, in the first person, episodes of his life "in the shadows", starting from the arrival of the Germans telling him to resign himself to his fate: "résigne-toi". Each verse narrates a different situation: life on the run, the loss of the family, that of comrades, the killing of an old man who hid partisans, up to the ending, where freedom will come.

Hy Zaret (author of "Unchained Melody") translated the song into English in the 1940s. The translation is relatively faithful, although "les All'mands" are transformed into a more general "they" and the "vieil [illegible]ne" is turned into an "old woman".

Anna Marly performs the song accompanied by a guitar. Each verse is introduced by an instrumental part,

where she whistles the melody. In Cohen's version, a classical guitar and a double bass, with some accordion inserts, are the only instruments. The melody and chord structure is considerably different from the original. Cohen sings the verses in French together with a female singer.

IV. Reception

The song was used for counter propaganda in occupied France and some records were parachuted by the resistance into French territory. It became quite successful in the 1950s, thanks to the version of Les Compagnons de la chanson.

Entitled simply "The Partisan", the song appears in Leonard Cohen's second album *Songs from a Room*. Cohen learnt the song in his youth, because it was featured in *The People's Songbook* (Waldemar 1948). It is the first song not written by him that he recorded. He sings all but the second verse of the English version, followed by verses two and three of the original French version. It is rare for Cohen to sing straight political songs and this exception is interesting because of at least two reasons: it is partly sung in French, therefore linking Cohen to his country of origin (Canada) and its bilinguism, and it attaches Cohen's poetics to European recent history, asserting it with a certain level of authenticity.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals: Anna Marly / Leonard Cohen
Lyrics: Anna Marly, Emmanuel d'Astier de la Vigerie
Songwriting : Anna Marly
Producer of Leonard Cohen : Bob Johnston
Recorded : 1943
Length 3 :37

Recordings

- Leonard Cohen. "The Partisan", *The Partisan*, 1969, CBS Disques, 4262, France (7"/Single).
- Leonard Cohen. "The Partisan", *Songs From A Room*, 1969, CBS, S 63587, Germany (LP/Album).
- Anna Marly. "Complainte Du Partisan", *Leonard Cohen's Jukebox – The Songs That Inspired The Man*, 2010, Chrome Dreams, CDCD5034, UK (CD/Compilation/Unofficial Release).

References

- Cobb, Matthew: *The Resistance. The French Fight Against the Nazis*. New York City: Pocket Books 2010, 320.
- Waldemar, Hille (Ed.): *The People's Songbook*. New York: Oak Publications 1948.

Links

- Artists' homepages: http://anna-marly.narod.ru/ [07.11.2011], http://www.leonardcohen.com/ [07.11.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Anna+Marly [07.11.2011], http://www.discogs.com/artist/Leonard+Cohen [07.11.2011].
- Download: http://leonard-cohen.musicload.de/kuenstler/37576 [07.11.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/xepwpm_leonard-cohen-the-partisan-1969- hq_music [07.11.2011].
- Lyrics: http://www.leonardcohenfiles.com/partisan.html, http://gouttedeau.blog.lemonde.fr/2010/02/09/la-complainte-du-partisan- poesie- et-resistance/ [07.11.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: "La complainte du partisan / The Partisan (Anna Marly /Leonard Cohen) ". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thepartisan, 02/2010 [revised 10/2013].

Print

Hans Albers **1945**

La Paloma

Hans Albers (1891-1960) gab mit seiner Aufnahme von LA PALOMA (1945) in Deutschland einem Lied seine ultimative Fassung, das seit dem 19. Jahrhundert in mehr als tausend unterschiedlichen Versionen verbreitet ist und als das am häufigsten gesungene und eingespielte Lied der Welt gilt.

I. Entstehungsgeschichte

Als der Komponist, Arrangeur und Orchesterleiter Werner Eisbrenner (1908-1981) LA PALOMA 1943 in die Musik für den Hans-Albers-Film *Große Freiheit Nr. 7* (UFA 1944) integrierte, war das häufig auch als "Ursonate der Pop" (TAZ) apostrophierte Lied schon mehrfach um die Welt gegangen. Seine Fassung nach dem Text von Filmregisseur Helmut Käutner (1908-1980) basierte auf einer 1859 in Madrid erschienenen Komposition des baskischen Musikers Sebastián de Yradier (1809-1865). Dieser hatte die Melodie während eines Kuba-Aufenthaltes 1857 in Havanna unter dem Eindruck der seit den 1840er Jahren in Kuba populären Habanera geschrieben. Der spanische Originaltext, der dem Lied seinen Titel gab, wird ebenfalls ihm zugeschrieben, selbst wenn das nicht gesichert ist. Ungeklärt ist bis heute, wie das Lied noch im Jahr seiner Entstehung nach Mexiko gelangte, denn von hier aus trat es seinen Siegeszug um die Welt an, mit der Konsequenz, dass es vielfach fälschlich auch als "mexikanische Volksweise" bezeichnet ist. Die vermutlich erste namhafte Interpretin, die das Lied ab 1858 in ihrem Repertoire hatte – als "mexikanisches Volkslied" –, war die italienische Altistin Marietta Alboni (1826-1894). Die erste Tonaufnahme hat der italienische Tenor Ferruccio Giannini (1868-1948) 1896 für die Berliner Gramophone Company in Philadelphia eingesungen.

Die Spuren, die LA PALOMA in den Liederbüchern des 19. Jahrhunderts hinterlassen hat, führen über die USA nach Frankreich, wo es Sebastián de Yradier als Bestandteil seiner Sammlung *Fleurs d'Espagne* 1864 ein zweites Mal erscheinen ließ. Hier gelangte es in die Hände des populären französischen Opernsängers Joseph Tagliafico (1821–1900), der einen eigenen, 1866 erschienenen Text dazu schrieb. Seine Textfassung mit dem Titel "La Colombe" stattete das ursprüngliche Liebeslied mit jener Seemansromantik aus, die ihm in den deutschsprachigen Versionen bis heute anhaftet. Die 1880 entstandene deutsche Version stammt von dem Mainzer Orchesterleiter Heinrich Rupp (1838–1917) und geht auf diese französische Textfassung zurück. Sie etablierte LA PALOMA als Seemanslied schlechthin.

Als solches nimmt sich Mitte der 1930er Jahre auch der deutsche Film des Liedes an: *La Paloma. Ein Lied der Kameradschaft* (Rota-Film 1934) in der Regie von Karl Heinz Martin (1886–1948) und Robert Neppach (1890–1939). Gesungen wurde es hier von dem amerikanischen Tenor Charles Kullmann (1903-1983) in einer Fassung, die auf den Berliner Schlager-, Film- und Operettenkomponisten Will Meisel (1897-1967) eingetragen ist (Text: Günther Schween u. Peter Schaeffers). Da das Copyright des als inzwischen abgelaufen war, veröffentlichte er es als "nach einer spanischen Volksweise" mit dem Titel "Ahoi so tönt es weithin übers Meer" (1934). Aus der ursprünglichen Habanera ist bei ihm ein Tango

geworden. Als Tango – Tango carioca – wird auch die für Hans Albers entstandene Version bezeichnet. Der Film *Große Freiheit Nr. 7*, in dem LA PALOMA nicht nur die Sangeskünste des UFA-Stars zur Geltung bringen sollte, sondern im Soundtrack als eine Art Leitmotiv den Filmhelden durch die Höhen und Tiefen seines Schicksals begleitet, wurde 1943 in Berlin zu drehen begonnen. Hier entstand im gleichen Jahr auch die Filmmusik. Die Plattenfassungen der Lieder des Filmes, darunter LA PALOMA, sind im Dezember 1944 in den Berliner Lindström-Studios der 1931 vereinigten Firmen Lindström, Mitbegründer der Ufa, und Electrola auf Wachsmatrizen aufgezeichnet worden. Zur Auslieferung kamen die Aufnahmen bedingt durch die Kriegsereignisse jedoch nicht mehr. Dass die Matrizen das Kriegsende überdauerten, war reiner Zufall, da eine geordnete Auslagerung des Matrizenbestands Anfang 1945 nicht mehr möglich war. Der Firmensitz der Lindström-Electrola AG in der Schlesischen Straße im Berliner Stadtteil Kreuzberg fiel im März 1945 den Bomben, der noch dort verbliebene Matritzenbestand dem Vandalismus der Roten Armee zum Opfer. Relativ intakt blieb dagegen die an gleicher Stelle angesiedelte Produktionsstätte, so dass schon im Herbst 1945 nach Erteilung der Genehmigung durch die Alliierten die Produktionstätigkeit wieder aufgenommen werden konnte. Zu den ersten Pressungen gehörte im September 1945 LA PALOMA für das Odeon-Label von Lindström-Electrola.

II. Kontext

Da die Fortsetzung der in Berlin begonnen Dreharbeiten für den Film im Hamburger Hafen durch die verheerenden Bombenangriffe auf die Stadt unmöglich wurde, musste auf das von den Kriegsereignissen relativ unberührte besetzte Prag ausgewichen werden, um den Film fertig zu drehen. Hier fand am 15. Dezember 1944 auch die Premiere statt, bei der es allerdings zunächst blieb. Schon bei der Voraufführung das als Hommage an die deutsche Marine gedachten Films in Anwesenheit von Flottenkapitän Großadmiral Dönitz führte die provokante Bezüglichkeit des Käutner-Textes mit der mehrfach wiederholten und in den unterschiedlichsten Handlungskontexten platzierten Refrainzeile “Auf, Matrosen, ohé, einmal muss es vorbei sein … ” zu erheblichen Irritationen. Die Premiere war ohne Gesichtsverlust zwar nicht mehr abzusagen, doch weitere Aufführungen unterblieben und noch im März 1945 kam aus dem Goebbelsschen Propagandaministerium das offizielle Verbot für den Film. Selbst unter den damaligen dramatischen Umständen ließ sich die amtliche Einstufung einer Produktion als »wehrkraftzersetzend«, für die mit Hans Albers und Regisseur Helmut Käutner zwei der seinerzeit populärsten Ufa-Größen verantwortlich zeichneten, nicht unter der Decke halten. Als im September 1945 die britische Militärbehörde den Film zur deutschen Uraufführung im Berliner Kino “Filmbühne Wien” freigab, ging ihm deshalb der Ruf als Dokument eines Stücks Widerstands im Inneren des Dritten Reiches voraus. Mag das auch überhöht sein – der Film ist nichts anderes als eine banale Dreiecksgeschichte im Seemannsmilieu und das Verdikt des NS-Regimes stand wohl eher mit seinem unmittelbar bevorstehenden Untergang in Zusammenhang –, es lieferte dem geistig-kulturellen Neuanfang eine Brücke aus der Vergangenheit heraus, stand für Neubeginn und Kontinuität in einem. Die kurz nach der Premiere erfolgte Veröffentlichung der Platte brachte dem noch ungeteilten Deutschland seinen ersten großen Nachkriegshit, der nach der Katastrophe des Dritten Reiches wieder Hoffnung auf ein Stück Alltagsnormalität versprach.

III. Analyse

Die von Sebastián de Yradier geschaffene Urfassung von LA PALOMA ist ein zweiteiliges Strophenlied, das sich im formalen Aufbau an das Vers-Refrain-Schema des vier Strophen umfassenden spanischen Textes hält. Charakteristisch sind der im Intro dem Lied vorangestellte und dann die Begleitung durchgängig beherrschende punktierte Habanera-Rhythmus sowie die immer wieder mit Triolen durchsetzte bewegliche Melodieführung, die in einem eigentümlichen Kontrast zu dem ostinaten Habanera-Rhythmus der Begleitung steht. Die zwanzigtaktige Melodie besteht aus zwei zehntaktigen Teilen, denen jeweils ein wiederholtes fünftaktiges Segment zugrunde liegt, das seinerseits aus einer variiert wiederholten Drei- bzw. Zweitaktphrase besteht. Der achtaktige Refrain folgt dem gleich Bauprinzip in Zweiersegmenten, nur das hier das gleiche motivische Material in einer etwas abgewandelten Form in Erscheinung tritt. Harmonisch basiert das Lied auf dem Wechsel von lediglich zwei Akkorden, dem Dreiklang der Grundtonart (Tonika) und dem dazu gehörigen Septakkord (Dominantseptakkord). Damit sind bereits die wesentlichen, das Stück prägenden Bestandteile genannt, die sich in allen LA PALOMA-Versionen wiederfinden.

Werner Eisbrenner hat dieses Grundmuster so an den zweistrophigen Text von Helmut Käutner angepasst, dass sowohl Strophe wie Refrain durch Wiederholung ihrer Grundbestandteile auf das Doppelte ihrer Länge gedehnt sind. Eine signifikante rhythmische Veränderung transportiert das Stück musikalisch auf eine damals provokante Art in den Zeitkontext. Aus der ostinaten Begleitfigur im Habanera-Rhythmus wird bei Eisbrenner im ersten Teil der Strophe durch Wegfall der rhythmischen Punktierung und Verschiebung der Begleitfigur auf die Sechzehntel-Ebene eine Carioca, ein auf die afrokubanische Rumba zurückgehender Modetanz, der seine Signifikanz aus der Tatsache bezog, dass die Rumba im nationalistischen Deutschland als “entartet” galt. Der zweite sechzehntaktige Teil der Strophe nutzt die rhythmische Nähe von Habanera und Tango, macht aus dem Rhythmus, auch wenn das Stück als “Tango carioca” bezeichnet ist, zwar keinen Tango, aber durch die Phrasierung eine Habanera mit “Tango-Feeling”. Der Tango war im Dritten Reich zwar nicht verboten, galt aber als “dekadent” und hatte in einem Filmstreifen, der mit dem Auftrag verbunden war, der der deutschen Marine “ein menschliches Denkmal” zu setzen, nun schon gar nichts zu suchen. Dass Hans Albers die schon im Original durch Triolen dynamisierte Melodiegestalt des Liedes dazu nutzte, eine in Tempo und Rhythmus überaus freie Interpretation zu liefern, unterstreicht den von den damaligen Machthabern als “undeutsch” empfunden Charakter des Ganzen, der nicht zuletzt in dem anspielungsreichen, in Melancholie getränkten Text von Helmut Käutner gründet. Zeilen wie “Seemanns Braut ist die See, und nur ihr kann er treu sein”, obwohl das deutsche Volk doch auf die unverbrüchliche Treue zu Adolf Hitler eingeschworen war, verfehlten ihre Wirkung damals nicht, auch wenn sie den eigentlichen Adressaten, das Publikum im nationalsozialistischen Deutschland, nicht mehr erreichten.

IV. Rezeption

Weil die Hans-Albers-Version von LA PALOMA selbst Bestandteil der Rezeptionsgeschichte von [illegible]stián de Yradiers Originalkomposition ist, sind in der Rezeption des Liedes zwei Ebenen zu [illegible]scheiden. Verbürgt ist, dass das Lied 1864 während einer Aufführung in Teatro Nacional durch die

populäre mexikanische Sängerin Concha Mendez (1821-1907) dem in Mexiko-Stadt residierenden Kaiser Maximilian I. (1832-1867) aus dem Haus Habsburg-Lothringen zu Ohren kam, der es zu seinem Lieblingslied erkor. Die weidlich publizierte und später auch zum Filmstoff gewordene Beziehung des 1867 im Zuge der Unabhängigkeitskriege hingerichteten Kaisers zu LA PALOMA bildete das Gegenstück zur Funktion des Liedes als Symbol eben jener Unabhängigkeitsbewegung, in der das mexikanische Kaiserreich 1867 unterging. Bis heute ist LA PALOMA in Mexiko ein machtvolles Symbol für die Freiheit und Unabhängigkeit des Volkes geblieben und in dieser Funktion inzwischen auf allen Erdteilen zu finden. Die schon frühzeitig einsetzende widersprüchliche Legendenbildung um LA PALOMA – das Lied der Taube als Sinnbild der Freiheit, als tragisches Zeugnis eines dem Untergang geweihten Herrschers und mit der Anspielung auf ein uraltes christliches Symbol, der Taube mit dem Ölzweig im Schnabel als Zeichen der erlösten Seele, in der Funktion eines Friedenssymbols – mag zu dem ungewöhnlich anhaltenden Interesse beigetragen haben, dem sich das Lied seit seiner Entstehung erfreut. Dabei sind nicht nur unzählige Textversionen, sondern auch zahllose Melodie- und Rhythmusversionen entstanden sowie eine unüberschaubare Zahl von Schallplatteneinspielungen. Dass die von Werner Eisbrenner für Hans Albers geschriebene Fassung nicht nur schlechthin eine weitere Version des Liedes neben all den anderen geblieben ist, sondern in Deutschland zumindest zum Inbegriff von LA PALOMA wurde, hinter dem alle Vorläufer der Vergessenheit anheimgefallen sind, hat sowohl mit der von Eisbrenner erhaltenen schlichten Schönheit der Originalkomposition, mit der Ausstrahlungskraft von Hans Albers als Interpret als auch mit den Zeitumständen zu tun, in die die Veröffentlichung des Liedes im Deutschland der unmittelbaren Nachkriegzeit geriet.

Von hier aus zieht sich in Deutschlandf eine periodisch wiederkehrende Welle von Nach- und Neuproduktionen, die überwiegend an die Hans-Albers-Version anknüpfen, während das Lied in den Kulturen der Welt seither ein Eigenleben als Freiheitssymbol, Hochzeitslied, Begräbnislied, Kirchenlied, Liebeslied führt und sich in den verschiedensten stilistischen Gewandungen immer wieder auch als populärer Schlager entfaltet. Hans Albers selbst stand 1953 noch einmal für die Hamburger Plattenfirma Teldec im Studio, wo er eine modernisierte, mit Background-Chor unterlegte Neufassung aufnahm, die sich bis heute auf den unzähligen Kompilationsalben findet, die dem Schauspieler und Sänger gewidmet sind. 1954 erschien eine Version mit Rudi Schuricke (1913-1973), die der Sänger 1939 schon einmal aufgenommen hatte, eine der wenigen Aufnahmen mit dem deutschen Ur-Text von Heinrich Rupp. 1959 stand das Lied dann noch einmal im Zentrum eines deutschen Films – *La Paloma* in der Regie von Paul Martin (Alfa Film 1959). Hier wurde es von Bill Ramsey gesungen, eine Fassung, die allerdings erst 1997 auf Platte erschien. Ebenfalls 1959 stand eine Instrumentalversion mit der Band des britischen Orchesterleiters Billy Vaughn zehn Wochen lang an der Spitze der deutschen Single-Charts, 1961 noch übertroffen von Freddy Quinn (*1931), der es als “spanisches Seemannslied” aufnahm und Textfragmente des spanischen Originals mit dem deutschen Heinrich-Rupp-Text verband.

Unter den internationalen Versionen ist die mit Abstand erfolgreichste diejenige von Elvis Presley (1935-1977) gewesen, die für den Film *Blue Hawaii* (Regie: Norman Taurog, Paramount 1961) entstand. Ihr liegt eine Fassung von Don Robertson (*1922) und Hal Blair (1915-2001) mit dem Titel “No More” zugrunde. Die französische Chanson- und Schlagersängerin Mireille Mathieu (*1946) war 1973 mit einer chsprachigen Version von Christian Bruhn (*1934) überaus erfolgreich. Die wohl kurioseste Version e 1973 das DDR-Fernsehen mit einer Darbietung des Liedes durch den singenden Papagei Jaco.

2003 kürten die Leser der Bildzeitung und die Zuschauer der *ARD*-Sendung *Deutschland wählt den Jahrhunderthit* LA PALOMA zum “Hit des Jahrhunderts”. Auch ins *Guinness-Buch der Rekorde* hat es der Titel geschafft. 2004 ließ der NDR zum 815. Geburtstag des Hamburger Hafens fast 90 000 Besucher LA PALOMA, die Freddy-Quinn-Version, singen und stellte damit den Weltrekord im Chorsingen auf. Seit 1995 veröffentlicht das Münchner Label *Trikont* in loser Folge eine inzwischen auf sechs Ausgaben angewachsene CD-Reihe mit LA PALOMA-Versionen aus aller Welt, die mit über 150 Fassungen aber auch nur einen kleinen Ausschnitt aus der noch immer wachsenden Zahl von LA PALOMA-Versionen bietet.

PETER WICKE

Credits

Komposition: Sebastian de Yradier
Bearbeitung: Werner Eisbrenner
Text: Helmut Käutner
Gesang: Hans Albers
Begleitorchester Leitung: Hans Schmidt-Boelcke
Aufnahme: 19. Dezember 1944

Recordings

- “La Paloma”. Version des Tonfilms *Große Freiheit Nr. 7* (Odeon O-26 625a, 1945).
- “La Paloma”. Version des Tonfilms *Große Freiheit* (Decca D 17 500b, 1953).
- “La Paloma (Ein Wind weht von Süd und zieht mich hinaus auf See)”. Version des St.Pauli-Films *Große Freiheit Nr. 7* & Neuaufnahme durch Hans Albers und Waldo Favre-Chor) (Teldec 247 490-7b, 1955).
- Ferruccio Giannini. *La Paloma,* 1896, Berliner’s Gramophone, Nr. 913, USA.
- Charles Kullman. *Ahoi, so tönt es weithin übers Meer*, 1935, Columbia E-ORA1871, UK.
- Das Schuricke-Terzett. *La Paloma (Die weiße Taube)*, 1939, Polydor 11360a.
- Rudi Schuricke. *La Paloma (Die weiße Taube)*, 1954, Polydor 48 016a.
- Billy Vaughn Orchestra. *La Paloma,* 1958, London DL 20 188, UK.
- Freddy Quinn. *La Paloma. Ein spanisches Seemannslied,* 1961, Polydor 24 581.
- Elvis Presley (with Jordanaires). “No More”, *Blue Hawaii*, 1961, RCA Victor LPM-2426, USA.
- Mireille Mathieu. *La Paloma Ade*, 1971, Ariola 12995.
- Bill Ramsey. “La Paloma”, *La Paloma. One Song for one World*, 1997, Trikont US 0241.
- Div., *La Paloma I-VI* (Trikont US-0220, 1995; US-0227, 1996; US 0241, 1997; US 0272, 1998; US 0327, 2008; US-0328, 2008).

References

- Bloemeke, Rüdiger: *La Paloma. Das Jahrhundert-Lied*. Hamburg: Voodoo Verlag 2005.
- Dietrich, Wolfgang: *Samba-Samba. Eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts.* Wien: Vier-Viertel-Verlag 2002.
- Faltin, Sigrid/Schäfler, Andreas: *La Paloma. Das Lied*. Hamburg: marebuchverlag 2008.
- Grabowsky, Ingo/Lücke, Martin: La Paloma. In: *Die 100 Schlager des Jahrhunderts.* Ed. by Ingo Grabowsky, Martin Lücke. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2008, 240-242.
- Sichtermann, Marie: La Paloma. Das Lieblingslied der Welt. In: *Kultsongs & Evergreens. 55 Hits und ihre Geschichte.* Ed. by Kai Sichtermann. Berlin: Parthas 2010, 66-73.
- *La Paloma. Das Lied. Sehnsucht. Weltweit*. Regie: Siegrid Faltin. Arte/ZDF Köln, 2008 (DVD).

Links

- Film von Siegrid Faltin: http://www.lapalomaproject.com [02.03.2013].
- La Paloma Textfassung Helmut Käutner: http://www.musicanet.org/robokopp/Lieder/einwindw.html [03.032013].
- La Paloma Cover-Verzeichnis von Henry König: http://www.musiktiteldb.de/Cover/Cancinamer_Yrad.html [03.03.2013].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “La Paloma (Hans Albers)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lapaloma, 01/2013 [revised 01/2016].

Print

Shakira feat. Alejandro Sanz **2005**

La Tortura

LA TORTURA ist der erste weltweit erfolgreiche spanischsprachige Latin-Pop-Song von Shakira (*1977). Im Duett mit Alejandro Sanz (*1968) stürmte sie damit im Jahr 2005 vor allem die europäischen und amerikanischen Charts. Der Song verkaufte sich weltweit über 4 Millionen Mal und wurde mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht.

I. Entstehungsgeschichte

Für die im kolumbianischen Barranquilla geborene Shakira und den aus Madrid stammenden Alejandro Sanz ist es die erste Zusammenarbeit. Nach LA TORTURA folgten noch weitere gemeinsame Duette (etwa “Te Lo Agradezco, Pero No”), die aber den großen Erfolg ihres ersten Songs nicht mehr überbieten konnten. Der Text des Songs wurde hauptsächlich von Shakira selbst verfasst und durch Einwürfe, sogenannte “letras pregones” (dt. “Ausrufe”), von Alejandro Sanz ergänzt. Das Lied war die erste Veröffentlichung aus dem rein spanischsprachigen Album *Fijación Oral Vol. 1* (März 2005), das sich durch synthetische Dance-Klänge, lateinamerikanische Einflüsse und Akustikgitarren charakterisiert. Noch im selben Jahr kam eine zweite, englischsprachige Version des Albums auf den Markt: *Oral Fixation Vol. 2*, auf dem sich als Bonustrack eine englische Version von LA TORTURA findet.

II. Kontext

Das Lied kann dem Genre des Latin Pop zugeordnet werden. Das Besondere sind die Elemente des Reggaetons, einer aus Zentralamerika stammenden Musikrichtung, die sich in den 1990er Jahren aus Reggae und Dancehall entwickelt hat. Für beide Künstler ist der Reggaeton ein neues musikalisches Element. Alejandro Sanz war zu der Zeit vor allem in Spanien sehr bekannt und hatte bereits fünf Alben veröffentlicht, die von andalusischen Einflüssen, insbesondere des Flamencos geprägt sind. Der gemeinsame Song spiegelt eine musikalische wie biographische Um- und Weiterentwicklung um das Jahr 2003 wider. Shakira, die ihre Karriere erfolgreich mit spanischen Songs begonnen hatte, schrieb gemeinsam mit Gloria Estefan an englischen Songs, und ihr gelang im Jahre 2001 mit ihrem ersten vorwiegend englischsprachigen Album *Laundry Service* der große internationale Durchbruch, woran 2005 die Erfolge mit dem spanischen Album *Fijación Oral Vol. 1* und dem englischen *Oral Fixation Vol. 2* anknüpften. Ihre Musik zeichnete sich bis dahin durch Pop-, Rock-, Latin und orientalische Elemente aus.

LA TORTURA (dt. “Qual”, “Folter”) behandelt die Themenfelder Liebe/Hass, Untreue/Vergebung und M[illegible]ismo (Shakira wiederholt in Interviews, sie wolle zum Nachdenken über den lateinamerikanischen [illegible]smo anregen). Es geht um eine am Fremdgehen des Mannes gescheiterte Beziehung, die die Frau

nach großem seelischen Leid und einer Trauerphase verarbeitet hat. Obwohl der Mann bereits eine neue Partnerin hat, möchte er seine vorige Partnerin zurückhaben und bereut die Trennung. Angeblich hat er begriffen, dass er ihr allein sein Herz schenken möchte, während das Lied aber damit endet, dass die Frau beschließt keine Tränen mehr seinetwegen zu vergießen (“Yo no voy a llorar por ti”).

III. Analyse

Der Song greift klassische Themen wie Liebe, Eifersucht und Untreue auf, die aber innovativ durch neue Musikrhythmen und aus dem Blickwinkel einer emanzipierten Frau gestaltet werden. So stellt das Duett, das in die Tradition des mittelalterlichen “tenso” einzuordnen ist, des Liebesstreits, eine Aktualisierung des Machtkampfs zwischen Mann und Frau dar.

Behandelt wird mit der Brüchigkeit von Beziehungen ein überzeitliches Thema vor dem Hintergrund aktueller, durch die Lockerung fester Bindungskonventionen veränderter sozialer Konstellationen. Realisiert wird das Thema in einer diesbezüglich kongenialen Art der Präsentation.

Zunächst klagt sie, die Protagonistin, ihr Leid über die gescheiterte Beziehung, und er, der Protagonist, macht deutlich, dass für ihn die Beziehung noch nicht gescheitert ist, obwohl er bereits eine neue Frau hat. Angesprochen werden damit der Umgang mit einer gescheiterten Beziehung bzw. Untreue und das jeweilige Rollenverhalten von Männern und Frauen. Im Lied wird eine Frau von einem Mann verletzt und bringt dies auch zum Ausdruck (“Ay amor me duele tanto”). Trotz seines Flehens und Bettelns und seiner neuen Versprechungen und Komplimente bleibt die Frau selbstbewusst und unnachgiebig, weiß genau, was sie will bzw. nicht will und kommuniziert dies auch. Hier wird also nicht das typische Resultat des Machismo dargestellt, insofern als nicht mehr der Mann die Oberhand in der Situation behält, sondern die Frau die Grenzen setzt. Dennoch finden sich vor allem im Solopart des Mannes klassische Versatzstücke des Machismo wieder: Es wird mit gängigen Klischees gespielt, zudem folgen typische Floskeln und banale Vergleiche, mit denen er reuevoll die Trennung als Fehler bezeichnet. Ohne sie könne er in der großen Welt nicht glücklich sein: “Porque allá fuera sin ti no tengo paz. Yo sólo soy un hombre muy arrepentido”. Der unausgesprochene Kampf zwischen Machismo und Emanzipation bricht jedoch mit den herkömmlichen Stereotypen. Die Frau stellt sich über den Mann, indem sie nicht nachgibt und nicht auf ihn hereinzufallen scheint. Sie hat aus der Vergangenheit gelernt, während er auf das topische “Liebe macht blind” vertraut.

Die beiden Sänger Alejandro Sanz und Shakira singen nicht miteinander, sondern im Wechsel. Der Song ist somit dialogartig und wie ein Streitgespräch aufgebaut, gibt doch jeder der beiden in Gesang und Gegengesang seinen jeweiligen Standpunkt ab. Das Lied hat zwei von Shakira gesungene Strophen, wobei das musikalische Arrangement eher dezent gehalten ist. Der Refrain (“Ay amor, me duele tanto…”) kennt ein spannungsförderndes Crescendo. Zunächst immer noch im eher langsamen Singtempo, erfolgt nach dem dramatischen “perderte” (dt. “dich zu verlieren”) ein kurzes Break. Daraufhin wird die Musik deutlich schneller und die Elemente des Reggaetons treten in den Vordergrund.

dro Sanz setzt nach dem Break wieder mit seinem Gesang ein und hat am Ende des Liedes zudem größere Textpassage, die eine Art Bridge darstellt, welche besonders vom Reggaeton-Rhythmus

geprägt ist. Der Reggaeton symbolisiert eher profane Themen wie Liebe, Tanz und Sex, womit dem Mann die Rolle des schlichten Frauenlobs zufällt, das überdies musikalisch, stimmlich wie rhetorisch mit einem gewissen Aggressionspotential realisiert wird. Damit flankiert und rivalisiert der Reggaeton als schnelles rhythmisches Stilelement den einfachen, aber markanten tanzbaren Rhythmus, für den Shakira Pate steht.

Der Textpart des Mannes weist klischeehafte Floskeln auf: man könne aus seinen Fehlern lernen (“Sólo de errores se aprende”), der Mann bekäme die Situation wieder in den Griff (“Lo puedo arreglar, amor”). Die jeweilige Anrede “ay amor” schafft oberflächliche Vertraulichkeit ohne Respekt und besondere Wertschätzung. Wenig aufwändige Vergleiche vom Vogel, der zu seinem Nest zurückkehrt (“Soy como el ave que vuelve a su nido”) oder phraseologische Redewendungen wie “das Unmögliche wollen” (“Pedir peras al olmo”) unterstreichen diese Einfachheit von Gemüt und Intellekt, heben aber auch hervor, dass das Liebesthema ein eben immer gleiches, wiederkehrendes ist, das sich in bestimmten überlieferten und damit zum Alltagswortschatz gehörenden Bildern am besten ausdrücken lässt.

Shakiras Textpassagen zeigen die Frau als selbstbewusst und bestimmt. Sie verdeutlicht ihm, dass die Beziehung keinen Sinn mehr mache, er Fehler begangen habe, sie ihm nicht mehr vertraue und es so keine gemeinsame Zukunft gebe (“Mejor te guardas todo eso a otro perro con ese hueso y nos decimos adiós”, “Si lloras con los ojos secos y hablando de ella”). Seine Sprechhaltung hingegen ist (vor allem im Solopart) flehend, er zeigt (vermeintlich) Einsicht und weiß, dass er nicht immer alles richtig gemacht hat (“Yo sé que no he sido un santo”). Gerade dadurch, dass ihm keine ganze Strophe zur Verfügung steht, sondern er nur Refrain und Bridge singt, unterstützt dies den Eindruck der Redundanz, untermalt dies das Flehen derart, dass es nur noch als Bestandteil einer wohl kalkulierten stereotypen Rollenlyrik zu verstehen ist. Der Kontrast zur Rolle der Frau wird dann insbesondere in der zweiten Strophe deutlich, die den weiblichen Part als intelligent, realistisch und weitblickend zeichnet. Sie hat verstanden, dass die beiden Rollenkonzepte nicht zusammenpassen, weiß, dass sie nichts Unmögliches fordern kann, schränkt aber ihre emanzipatorische Überhebung insofern ein, als sie ihn darauf hinweist, auch er könne nichts Unmögliches von ihr erwarten.

Hinsichtlich des Refrains fällt auf, dass dieser bei der ersten Realisierung von Shakira, im zweiten Fall von Alejandro begonnen wird und textlich nicht identisch ist. Beim ersten Mal beschreibt sie ihr Leiden und ihre Qual, weil er sie einfach verlassen habe, ohne zu sagen wohin er geht (“que te fueras sin decir a dónde”). Darauf eingehend klagt er über verloren gegangenes Vertrauen (“que no creas más en mis promesas”). Die jeweiligen Textpassagen im Dialog werden im Allgemeinen immer abwechselnd als ganze Sätze realisiert, mit Ausnahme einer dreiteiligen programmatischen Stichomythie, in der sich ihre Aussagen gegenseitig ergänzen: Auf Shakiras “ay amor” folgt Alejandros “es una tortura”, bevor sie wiederum den Satz mit “perderte” abschließt. Als sie jedoch den gleichen Satz alleine singt, verwendet sie die Vergangenheit (“fue una tortura perderte”) und unterstreicht damit, dass sie über die Leidensphase hinweg ist, auch wenn die Erinnerung noch schmerzt (“me duele tanto”) und sie das negative Erlebnis bereut. Symptomatisch ist dabei auch, dass Shakira das letzte Wort hat (“yo no voy a llorar por ti”) und damit gleichsam mit der machistischen Gesellschaft bricht.

nde versucht es der Mann mit einem spitzfindigen Angebot, nämlich von Montag bis Freitag ihr treu
ein, am Samstag aber Zeit für das Feiern zu bekommen. Er übergeht also ihre Einwände, indem er

schon Forderungen aufstellt, obwohl sie überhaupt nicht bereit ist, sich wieder auf ihn einzulassen: “No pido que todos los viernes sean de fiesta” bzw. “De lunes a viernes tienes mi amor / Déjame el sábado a mi que es mejor.” Der Protagonist stellt sich somit selbst als das unter dem Verlust leidende Opfer dar (“no me castigues más”), während sie zur Täterin und Schuldigen an seiner Seelenunruhe stilisiert wird (“me duele tanto”, “sin ti no tengo paz”, “sólo soy un hombre arrepentido”).

Das Musikvideo illustriert diesen Geschlechterdialog umso mehr, als der Protagonist von einem Fenster aus seine attraktive Ex-Partnerin beobachtet, wie sie sich aufreizend in einer schwarzen öligen Masse wälzt. Die Kamera setzt dabei ihre Körperlichkeit und insbesondere die Brustpartie üppig in Szene. Anscheinend versucht sie damit den immer noch an ihr interessierten Ex-Partner, der gegenüber mit einer neuen Freundin lebt, durch Gesten zu reizen und insofern zu täuschen, als dieser das sexuell aufgeladene Räkeln wie auch ihre Tränen als Akt des Nachtrauerns deuten soll, während sie in der Tat nur Zwiebeln schneidet. Abschließend tauschen die beiden relativ vertraute und intime Blicke, die von ihrer Seite aus einer Position der Stärke heraus, von seiner Seite als resignatives Lächeln ausgesendet werden.

IV. Rezeption

LA TORTURA war 2006 25 Wochen auf Platz 1 in den amerikanischen Latin-Charts und hielt damit den Weltrekord für die beste spanische Single aller Zeiten. In den USA wurden insgesamt mehr als eine Million Singles verkauft und somit gilt der Song als bis dato erfolgreichstes spanischsprachiges Lied. LA TORTURA wurde zudem ausgezeichnet mit den Billboard Music Awards 2005 (Latin Song of the Year), den BMI Music Awards 2007 (Best Song), den International Dance Music Awards 2006 (*Best Latin Dance Track*), mehrere Billboard Latin Awards 2006 (Song of the Year, Song of the Year [Vocal Duet], Latin Ringtone of the Year), Latin Grammy Awards 2006 (Song of the Year), den Lo Nuestro Awards 2006 (Song of the Year), den MTV Video Music Awards Latinoamérica 2005 (Video of the Year) und den NRJ Music Awards 2006 (International Song of the Year).

International konnte sich der Song vor allem in Spanien und Mexiko (Platz 1 der Verkaufscharts), aber auch in Westeuropa in den vordersten Rängen der Musikcharts platzieren.

VIVIAN LINDEMANN und CHRISTOPH OLIVER MAYER

Credits

Text: Shakira, Alejandro Sanz
Musik/Komposition: Shakira, Luis F. Ochoa

Recordings

Shakira feat. Alejandro Sanz. “La Tortura”. On: *Fijación Oral Vol. 1*, 2005, EPIC, EK 93700, US (CD/Album).

References

- Fuchs-Gamböck, M./Schatz, Thorsten: *Shakira. Die Biografie*. Höfen: Hannibal 2009.
- Siler, Shanda: “Alejandro Sanz”. In: Encyclopaedia Britannica. URL: http://www.britannica.com/biography/Alejandro-Sanz [05.10.2015].
- “History of Reggaeton”. In: Reggaeton in Cuba. URL: http://www.reggaeton-in-cuba.com/en/history.htm [15.05.2017].

Links

- Artist homepage Alejandro Sanz: http://www.alejandrosanz.com/es_ES (15.05.2017).
- Shakira biography: http://www.biography.com/people/shakira-189151 (15.05.2017).

About the Authors

Analysis written in course of PD Dr. Christoph Oliver Mayer at the TU Dresden.
All contributions by Vivian Lindemann

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Vivian Lindemann and Christoph Oliver Mayer: “La Tortura (Shakira feat. Alejandro Sanz)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/latortura, 06/2017.

Print

Conny **1962**

Lady Sunshine & Mister Moon

Der Schlager LADY SUNSHINE & MISTER MOON stellt eines der vielen international erfolgreichen Produkte aus der “Hitschmiede” von Heinz Gietz und Hans Bradtke dar.

I. Entstehungsgeschichte

Auf den deutschen Markt kam die von Columbia vertriebene Vinylsingle LADY SUNSHINE & MISTER MOON im Juli 1962 mit der B-Seite “Alle jungen Mädchen haben das gerne”. Auf der A-Seite singt Cornelia “Conny” Froboess begleitet von einem Orchester den von Heinz Gietz und Hans Bradtke komponierten und getexteten Schlager. Gietz und Bradtke waren zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in der Schlagerbranche ein eingespieltes Duo, das mit Interpreten wie Peter Alexander oder Bill Ramsey bereits zahlreiche Hitlistennotierungen verzeichnen konnte. Der von einem Orchester und einem Chor begleitete Schlager auf der Rückseite hingegen wurde von Kurt Schwabach und Geo Sander (Pseudonym: Willi Astroth) – zwei weniger bedeutende Akteure in der damaligen Musikbranche – geschrieben und komponiert.

In der Familie Froboess hatte die Musik stets einen hohen Stellenwert, nicht zuletzt weil das Familienoberhaupt Gerhard Froboess in der Musikbranche tätig war. Neben seiner beruflichen Arbeit als Komponist schrieb er auch für seine Tochter kleinere Melodien. Das Lied “Pack die Badehose ein”, mit dem Conny auf bundesdeutschem Gebiet zu Bekanntheit kam, zählt zu diesen Liedern. Hans Bradtke hatte den Vater kurz zuvor noch gebeten, einmal etwas für die kleine Cornelia schreiben zu dürfen. Kaum geschehen, tourte sie mit diesem und anderen Titeln durch die ganze Bundesrepublik. In den 1950ern entwickelte sie sich dann vom Kinderstar zunehmend zu einem Teenageridol und trug so – ähnlich wie auch Gitte – beträchtlich zum Familienunterhalt bei. Sie und Peter Kraus galten als das “ideale Schlagerpaar” (Anonym 1958: 66), das durch einige Lieder und Filme bekannt geworden war. Connys Popularität wuchs noch weiter und so konnte man schon bald nach ihr benannte Kleidungsstücke im Handel erwerben. Mit “Zwei kleine Italiener” gelang ihr dann im Jahr 1962 ihr erster und einziger Nummer-1-Hit in Deutschland. Bis 1962 galt der Triumph bei den Schlagerfestspielen in Baden-Baden noch als Qualifikation für den Grand Prix d’Eurovision. Conny gewann die Festspiele und fuhr so nach Luxembourg zum internationalen Liederwettstreit, konnte jedoch nur eine Platzierung auf den mittleren Rängen erreichen.

II. Kontext

In einer Umfrage des in den frühen 1960er Jahren populären Frauenmagazins Constanze sollte ermittelt [illegible]n, welche Wörter für die Leserinnen die schönsten seien. Neben “Heimat” erfreute sich vor allem “Liebe” großer Beliebtheit (vgl. Kraushaar 1983: 44). Es verwundert also nicht, wie Dietrich Kayser

herausarbeitete, dass Liebe nicht nur ein zentrales Motiv, sondern auch zahlenmäßig eines der meistverwendeten Wörter im Schlager ist. Ähnliches gilt – wenn auch quantitativ nicht in einem solchen Ausmaß – für den Begriff Heimat (vgl. Kayser 1975: 151 f.). Beide Worte sind symptomatisch für Befindlichkeiten und Wertschätzungen dieser Zeit, so erklärt sich auch die Anzahl an Filmen und Schlagern mit entsprechender Einfärbung. Zwei erfahrenen Musikschaffenden wie Bradtke und Gietz, deren Beiträge zur deutschen Schlagerlandschaft dieser Zeit nicht nur quantitativ beachtlich waren, dürfte die Präferenz der Hörer*innen für Heimat- und Liebesthematiken wohl kaum entgangen sein. Dabei lässt sich nicht leugnen, dass Liebesmotive in der Musik von zeitlosem Charakter sind. Darin begründet liegt wohl auch deren Erfolg, da im gefühlsbeladenen Schlager nur "eine Reihe von Metaphern oder vielmehr Klischees, einige 'Gefühlsschablonen', die weit genug sind, um Besetzungen heterogenster Art zu erfahren" (Mahal 1975: 72), vorkamen, die die Hörenden individuell auf ihre Bedürfnisse anpassen konnte.

Maßgeblich von solchen Liebesphantasien beeinflusst ist auch die Beziehung zwischen Schlagersänger*innen und ihren Rezipient*innen. Durch aufwendiges Image-Design versuchte man auf der Produzentenseite die Stars als Personen einfacher Herkunft zu inszenieren, die sich ihren Ruhm eigenständig erarbeitet haben. Damit sollte die Illusion vom Star als "Mädchen von nebenan" inklusive "optimale[r] Heiratskandidaten" (Mahal 1975: 68) für die Hörer*innen aufrechterhalten werden . Ähnliches fand auch bei Conny statt, die als adrette Teenagerin und mäßigender Gegenpol zu Peter Kraus in Erscheinung trat und, nach Ansicht ihres Vaters und Managers, durch ihre Musik nicht selbst zum bloßen Lustobjekt verkommen sollte (vgl. Poiger 1996: 610). Bei der Produktion der Schlager wurden so auch gezielt textlich Du-Ich-Konstellationen geschaffen, die die Sänger*innen scheinbar in direkten Kontakt mit den Hörer*innen bringen. In Liedern, die gleichsam nur an die einzelnen Hörer*innen adressiert waren, wurde die Bindung des Fans an sein Idol weiter gefestigt. Dabei wurde der Wunschtraum vom Glück mit dem verehrten Idol, der Züge einer märchenhaften Erzählung trägt, aufrechterhalten (vgl. Mahal 1975: 69 f.; 75).

III. Analyse

LADY SUNSHINE & MISTER MOON kann, was seine Komposition betrifft, als durchaus typischer Schlager angesehen werden: Es wird vorrangig auf einfache Akkordfolgen zurückgegriffen und auch bei der Melodik bestehen kaum Differenzen im Vergleich zu anderen Schlagern dieser Zeit. Auch wurde der 'klassische' Steigerungseffekt durch Modulation um einen Halbtonschritt (nach oben) verwendet Das Lied ist ferner im 4/4-Takt gehalten und hat über seine Länge von 02:20 Minuten ein Tempo von rund 95 bpm. Der das Lied dominierende Gesang wird im Hintergrund von einem Bass, einem mit Besen bespielten Schlagzeug, mehreren Gitarren, deren Spiel beinahe schon an das von Hackbrettern erinnert, und Bläsern begleitet, die mit knarzigen Einwürfen den Song auflockern.

Mit dem Refrain eröffnet Conny den Schlager und thematisiert dabei gleich das große Dilemma. Wie ein leises Säuseln klingt dabei der Chor, der hier den Text synchron zu Conny vorträgt. Die beiden personifizierten Himmelskörper "Lady Sunshine" und "Mister Moon" sind unendlich ineinander verliebt, [illegible] ihre Gegensätzlichkeit, nämlich die von Tag und Nacht ("wenn er aufsteht, dann geht sie schlafen"), ihnen die Möglichkeit sich zu treffen jedoch verwehrt. So bleibt auch der Traum der beiden vom

gemeinsamen Glück ein “Märchen”, denn “ein Pärchen werden sie nie” – eben aufgrund ihres vorbestimmten Schicksals. Dabei wird das Märchenhafte als Formel für das Sehnen nach dem Wunderbaren und Traumhaften verwendet.

Von der Tragik des Schicksals der beiden lenkt Conny in der Bridge ab. An einen imaginären Partner richtet sie die Worte: “Da sind wir beide besser dran, viel besser dran, weil mich dein Mund, so oft ich will, am Tage küssen kann”. Dabei wird der Gegensatz zum tristen Dasein “da oben” und den beiden Sänger*innen “hier unten” aufgezeigt. Oben ist dabei das im Kontext von viel Kummer stehende Traumhafte, während sich das wahre Glück unten, im tatsächlich stattfindenden Leben, abspielt. Dort können sich die beiden so oft sie wollen einander versichern: “Mein Schatz, ich liebe dich!” Auf der sprachlichen Ebene fällt auf, dass der Songschreiber eine dieser Ich-Du-Situationen geschaffen hat, in welcher der*die Adressat*in zwar direkt angesprochen, nicht jedoch genauer benannt wird. Durch diese ‘leere’ Gestalt wird den Hörer*innen die Möglichkeit gegeben, sich als Empfänger*innen des Gesungenen in die Songhandlung einzufügen und sich das Lied und die artikulierte Zuneigung für seine Projektionen individuell anzueignen. Die Komposition ist in der Strophe weniger monoton wie im Refrain. Grund hierfür sind zahlreiche Akkordwechsel und erweiterte Akkorde (vor allem mit kleiner Septime).

Das Stück endet mit dem Refrain, der um einen Halbton transponiert sowie textlich verändert wurde. Während zuvor ein resignativer Grundton vorherrschte, heißt es nun, die beiden Liebenden “würden gern was dagegen tun”. Mit dem Erklingen der abschließenden Vokalphrasen (“… können gar nichts dagegen tun / …ein Pärchen werden sie nie”) wird der Tatendrang von Lady Sunshine und Mr. Moon jedoch wieder verworfen. Damit wird ähnlich wie in der Strophe -wenn auch weniger explizit – das ausschließlich auf Hoffnung und Wunschträumen basierte Leben verworfen und stattdessen das bodenständige Leben umworben.

Was die visuelle Darstellungsebene betrifft, so ist auf der Hülle der Vinylsingle neben dem Titel nur ein Bild von Froboess abgedruckt, auf dem sie gerade gegen einen Barhocker gelehnt posiert. Durch eine solche Gestaltung erhoffte man sich sicherlich das Wiedererkennen des Interpreten durch den potentiellen Käufer, der diesen als Gütekriterium wahrnimmt. Das kommerzielle Potential des Idols und des Schlagers wurde auch durch die Einbindung in einen Film genutzt (vgl. Schulz 2012: 27 f., 78). In *Mariandls Heimkehr* (Regie: Werner Jacobs) weicht die Darbietung des Liedes etwas von der Originalversion ab. Peter Weck, im Film Connys Verlobter, spielt eine Pikkoloflöte, während er nachts mit ihr zusammen durch eine mondbeschienene Parkanlage um einen Brunnen herum spaziert. Zwar tauchen in der hier vorgetragenen Version Flöten auf, aber dabei handelt es sich klanglich vielmehr um Querflöten. Aus pragmatischer Sicht wurde Peter Weck die Pikkoloflöte wohl hauptsächlich darum in die Hand gedrückt, da sie sehr handlich ist und so schnell aus einer Jackettasche gezogen und dort wieder verstaut werden kann. Andererseits wirkt die Flöte ungewöhnlich und besonders, wodurch das Interesse auf ihn selbst gelenkt wird. Ihm fallen dabei auch einige von Connys Gesangspassagen zu. Anfangs ist er recht passiv – sein Beitrag zum einführenden Refrain ist auf das Säuseln von “Mister Moon” beschränkt –, in der Strophe führt er dann jedoch die Sätze von Conny zu Ende. Durch die zweistimmige Darbietung wird letztlich das Bild eines verliebten Paares untermauert.

IV. Rezeption

Zwar wurde LADY SUNSHINE & MISTER MOON kein Nummer-1-Hit, erreichte jedoch Platz 3 der deutschen Hitparade. Insgesamt war er 21 Wochen in den Charts vertreten, davon neun Wochen unter den besten zehn Titeln. Dies blieb seine höchste Notierung (vgl. Ehnert 1990: 79). Zudem wurde der Titel auf Platz 19 in den von der BRAVO herausgegebenen Jahrescharts des Jahres 1962 gelistet, die insgesamt 20 Lieder umfasste (vgl. Anonym 2010). Obwohl er nicht zu den erfolgreichsten Liedern des Jahres zählte, wurde er weitläufig rezipiert. So nahmen auch andere Interpret*innen, wie die Blue Diamonds oder das in der DDR aktive Gesangsduo Ruth und Evelyn, den Song in ihr Repertoire auf. Conny selbst veröffentlichte noch im selben Jahr eine englischsprachige Version des Liedes in Norwegen und in den Niederlanden. Reino Helismaa verfasste unter dem Pseudonym Orvokki Itä eine finnische Version, die unter anderem von der Grandprix d'Eurovision-Teilnehmerin des Jahres Marion Rung dargeboten wurde.

PATRICK POLLMER

Credits

Gesang: Conny Froboess
Songwriting & Text: Heinz Gietz, Hans Bradtke
Aufnahmejahr: 1962
Länge: 02:20 Minuten

Recordings

- Conny. "Lady Sunshine und Mister Moon". On: *Lady Sunshine and Mister Moon/Alle jungen Mädchen haben das gerne*, 1962, Columbia, C 22 018, Germany (7"/Single).
- Conny Froboess. "Lady Sunshine and Mr. Moon". On: *Lady Sunshine and Mr. Moon/Alle jungen Mädchen haben das gerne*, 1962, Columbia, DW 5947, Norway (Vinyl 7″/Single).
- Conny. "Lady Sunshine and Mr. Moon". On: *Lady Sunshine and Mr. Moon/Alle jungen Mädchen haben das gerne*, 1962, Master's Voice, 7 MH 1066, Netherlands (Vinyl 7″/Single).
- Conny. "Zwei kleine Italiener". On: *Zwei kleine Italiener/Hallo, Hallo, Hallo*, 1962, Columbia, C 22 008, Germany (7"/Single).
- Die kleine Cornelia & die Schöneberger Sängerknaben. "Pack die Badehose ein". On: P*ack die Badehose ein/Ich wünsch' mir ein neues Kleidchen*, 1951, Electrola, EG 7610, Germany (Shellac 10″).
- Die Blue Diamonds. "Lady Sunshine und Mister Moon". On: *Lady Sunshine und Mister Moon/ Angelina, laß das Weinen*, 1962, Fontana, 266 356 TF, Germany (Vinyl 7″/Single).

`arion Rung. "Lady Sunshine Ja Mister Moon". On: *Lady Sunshine Ja Mister Moon/Ei Enää ,illoinkaan*, 1962, Philips 340 601 PF, Finland (Vinyl 7″/Single).

- Ruth und Evelyn. “Lady Sunshine und Mister Moon”. On: *Lady Sunshine und Mister Moon/Laß mich nicht weinen*, 1962, AMIGA, 4 50 327, German Democratic Republic (Vinyl 7″/Single).

References

- Anonym: “BRAVO Jahrescharts 1962”. In: BRAVO, o.J.. URL: https://www.bravo-archiv.de/auswahl.php?link=jahreshits62.php [01.06.2017].
- Anonym: Conny & Peter. In: *Der Spiegel* 46 (1958), 66.
- Ehnert, Günter: *Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956–1980*. Norderstedt: TaurusPress 1990.
- Kayser, Dietrich: *Schlager. Das Lied als Ware. Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie.* Stuttgart: Metzler 1975.
- Kraushaar, Elmar: *Rote Lippen. Die ganze Welt des deutschen Schlagers*. Reinbek: Rowohlt 1983.
- Mahal, Günther: Der Wundertraum vom Liebesglück. Vorläufiges zum deutschen Schlager nach 1945. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975), 64–78.
- *Mariandls Heimkehr.* Regie: Werner Jacobs. Sascha-Film Produktions GmbH, 1962 (Film).
- Poiger, Uta G.: Rock ‘n’ Roll, Female Sexuality, and the Cold War Battle over German Identities. In: *The Journal of Modern History* 68/3 (1996), 577-616.
- Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre.* Bielefeld: Transcript 2012.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Citation

Patrick Pollmer: “Lady Sunshine & Mr. Moon (Conny)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/ladysunshineundmrmoon, 07/2021.

Print

Wham! **1984**

Last Christmas

LAST CHRISTMAS war der erfolgreichste Song der britischen Popgruppe Wham! Das Stück, das von einer gescheiterten Liebesbeziehung handelt, wurde 1984 von George Michael geschrieben und veröffentlicht. Es wird bis in die Gegenwart viel gespielt und erreicht noch immer hohe Chartplatzierungen.

I. Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte des Songs beschreibt Andrew Ridgeley, der musikalische Partner von George Michael, in seiner Autobiografie. Folgt man dieser Darstellung, hat Michael das Lied im Februar 1984 quasi nebenbei komponiert. Der damals 21jährige Musiker soll sich im Haus seiner Eltern in der Nähe von London in sein ehemaliges Kinderzimmer zurückgezogen haben, um “das Grundgerüst und die Melodie eines Songs” auf einem 4-Spur-Tonbandgerät aufzunehmen, den Michael LAST CHRISTMAS nannte (Ridgeley 2019: 11f.; vgl. 220f.). Den Wahrheitsgehalt dieser Erzählung wird man nicht überprüfen können, allerdings folgt sie dem verbreiteten Motiv des genialischen Einfalls, das die tatsächlichen kompositorischen, technischen und ökonomischen Produktionsumstände und -kontexte verschleiert. Ridgeley war – so seine Selbstdarstellung – bereits beim Anhören des Demos davon überzeugt, dass LAST CHRISTMAS “ein Riesenhit” werden würde (ebd.: 221).

Aufgenommen wurde der Song im August 1984 in den Advision Studios in London. Laut einem Zeitungsbericht des britischen The Guardian (2017) wurden für diese Aufnahme nur drei Instrumente benötigt, nämlich ein Drum-Computer (der Firma Linn Electronics), ein Roland Juno-60-Synthesizer sowie Schlittenglocken. Bei den zuletzt genannten Glocken handelt es sich nicht um die Ausstattung eines Pferdeschlittens, sondern um ein spezielles Musikinstrument (sleigh bells), das im deutschen Sprachraum “Glockenstab” genannt wird. George Michael sang und spielte alle Instrumente, möglicherweise um die Verwertungsrechte voll auszuschöpfen. Als Tontechniker war Chris Porter tätig. Michaels Duopartner Andrew Ridgeley hingegen war weder an der Entstehung des Songs beteiligt noch bei der Tonaufnahme zugegen – obwohl die Single unter dem Bandnamen Wham! veröffentlicht wurde.

Die Scheibe erschien 1984 in unterschiedlichen Formaten, einerseits als 7”-Single mit dem B-Titel “Everything She Wants”, andererseits als 12”-Maxi-Single (beide Epic Records, USA). Auf der Maxi-Single ist eine mehr als zwei Minuten längere extended version als “Pudding Mix” enthalten, auf der B-Seite ist wiederum “Everything She Wants” zu hören. Eine weitere Platte aus dem Jahr 1984 bietet auf der A-Seite den Song “Everything She Wants” in einem Remix an und auf der B-Seite LAST CHRSTMAS (gleichfalls bei Epic Records als 7”-Single erschienen); die Plattenseiten wurden also getauscht. 1986 war LAST CHRISTMAS in der extended version erstmals auf einem Album zu hören (*Music from the Edge of Heaven*, Columbia Records, USA). Für den nicht-amerikanischen Markt wurde LAST CHRISTMAS falls 1986 auf der Compilation-LP *The Final* herausgebracht (Epic Records, USA), auch hier wurde de. Pudding Mix”, also die extended version, angeboten.

Zu dem Song wurde im November 1984 ein Musikvideo im schweizerischen Skiort Saas-Fee (Kanton Wallis) gedreht. Hauptdarsteller waren George Michael und Andrew Ridgeley, Regisseur war Andrew Morahan. Dieses Video war nicht nur für das Fernsehen bestimmt, sondern wurde ebenso auf VHS-Video-Kassette oder Laserdisk – damals ein neues Medienformat, das sich allerdings in der Breite nicht durchsetzen konnte – zum Kauf angeboten. Es erschien auf einer Compilation mit dem Titel *Wham! The Video* (Columbia / Fox Video, USA). Wie hinsichtlich der Entstehung des Songs ranken sich um die Produktion des Musikvideos Legenden, insbesondere was die Ausgelassenheit und den Alkoholkonsum während des Drehs anbelangt (vgl. Ridgeley 2019: 223ff.). Das Budget wurde auf 60.000 britische Pfund geschätzt (damals etwa 230.000 Deutsche Mark).

II. Kontext

Der Song LAST CHRISTMAS muss zunächst in die Geschichte von Wham! eingeordnet werden. Obwohl die Band erst 1981 gegründet worden war, gab es bereits 1984 Gerüchte, dass das Duo, bestehend aus George Michael und Andrew Ridgeley, getrennte Wege gehen würden. Letzterer berichtet, mit zunehmendem Erfolg der Band sei Michael zunehmend daran interessiert gewesen, sich als Solokünstler zu profilieren (vgl. ebd.: 219). Ridgeley habe gewusst, dass die Tage von Wham! gezählt waren; die Band habe "auf einer jugendlichen Partystimmung" basiert (ebd.). LAST CHRISTMAS spiegelt diese kritische Phase der Band wider: Einerseits entwickelte sich der Titel zum größten Hit von Wham!, faktisch war aber an der Entstehung und Produktion des Songs nur Michael beteiligt. Als das Lied 1986 auf dem Album *Music from the Edge of Heaven* bzw. auf der Compilation mit dem sprechenden Namen *The Final* erschien, war die Bandgeschichte schon wieder zu Ende: Das Abschiedskonzert fand im Juni des gleichen Jahres im Wembley Stadion vor 72.000 ZuhörerInnen statt.

Für LAST CHRISTMAS ist ebenso der Zusammenhang mit dem Song „Do They Know It's Christmas" bedeutend, der zur selben Zeit herauskam und an dem auch George Michael mitwirkte. Dieses Lied beruhte auf einem Charity-Projekt verschiedener KünstlerInnen (Band Aid), um die Hungerkatastrophe in Äthiopien zu lindern. Das Projekt war sehr erfolgreich, einerseits wurden viele Spendengelder aufgebracht, andererseits erreichte die Single den ersten Platz der britischen Charts, wo sie sich fünf Wochen lang halten konnte. Ridgeley berichtet, der Song habe "wie eine Bombe" eingeschlagen und sich bereits in der ersten Woche eine Million Mal verkauft; die Aufnahme sei die bis dato erfolgreichste UK-Single aller Zeiten gewesen (vgl. ebd.: 229). Allerdings hatte dieser grandiose Erfolg aus Sicht der Gruppe Wham! den Nachteil, dass LAST CHRISTMAS in den britischen Charts lediglich den zweiten Platz einnehmen konnte – dies aber dreizehn Wochen lang. In seiner Autobiographie behauptet Ridgeley, George Michael und er hätten beschlossen, den Ertrag ihrer Single ebenfalls dem Band Aid-Projekt zu stiften (vgl. ebd.: 229f.). Allerdings wurde in den Medien auch berichtet, dass die Großzügigkeit einem anderen Umstand geschuldet war: Der US-amerikanische Sänger Barry Manilow hatte wegen der Ähnlichkeit von LAST CHRISTMAS mit dem Titel "Can't Smile Without You" einen Plagiatsprozess angestrengt. Es kam zu einer außergerichtlichen Einigung, bei der alle Einnahmen aus dem Wham!-Song der Aktion Band Aid zugesprochen wurden – allerdings nur diejenigen aus dem ersten Jahr (vgl. DW/fp Schmich 2020).

Der Song LAST CHRISTMAS hat vordergründig nichts mit der Homosexualität von George Michael zu tun, die erst 1998 öffentlich wurde. Bemerkenswert ist dennoch, dass der Text des Liedes offen lässt, ob ein Mann oder eine Frau angesprochen wird, d.h., das Lied kann auch als eine homosexuelle Liebesklage verstanden werden. Im Gegensatz dazu vereindeutigt das Video die Geschlechterkonstellation bzw. diese wird in einem heteronormativen Rahmen erzählt. Offenbar ist es leichter, in Texten mit Mehrdeutigkeiten zu spielen als mit Bildern – zumindest in einem Unterhaltungskontext, der potentiell für die Massen attraktiv sein soll.

III. Analyse

LAST CHRISTMAS ist recht ebenmäßig strukturiert: Nach dem Intro folgt der Chorus mit instrumentalem Zwischenspiel, danach erklingen die ersten beiden Strophen, Chorus und Zwischenspiel werden wiederholt, die Strophen 3 und 4 schließen sich an, Chorus und Outro (Strophe 5) beenden das Stück. Vier Verse Text entsprechen acht Takten Musik. Wie aus der folgenden Tabelle ersichtlich, wird der achttaktige Chorus stets zweimal gesungen.

Formteil	*Textbeginn*	*Textzeilen*	*Takte*
Intro	Ah, oo, whoa	1	8
Chorus	Last Christmas	2×4	2×8
instr.	—	—	8
Verse 1	Once bitten	4	8
Verse 2	Merry Christmas	4	8
Chorus	Last Christmas	2×4	2×8
instr.	—	—	8
Verse 3	A crowded room	4	8
Verse 4	A face on a lover	4	8
Chorus	Last Christmas	2×4	2×8
Verse 5 / Outro	A face on a lover	4	2×8 [fade out]

Die harmonische Abfolge bleibt über das ganze Stück hin identisch: Sowohl im Chorus als auch in den Strophen folgen auf die Grundtonart D-Dur jeweils h-moll, e-moll und A-Dur. Bass und Begleitung sind in

pulsierende Achtel aufgeteilt. Der Ambitus der Singstimme umfasst im Chorus eine Septime (a'−g"). Die Hookline "Last Christmas I gave you my heart" setzt dissonant mit der None e" über dem Grundton D ein, d.h. das Lied wird mit einem charakteristischen Nonenvorhalt eröffnet (analog bei "This year" mit der Note fis" zum Grundton E). Bei den Strophen fällt auf, dass die Melodieführung jeweils variiert ist, ein Umstand, den Die Welt dazu verleitet hat, LAST CHRISTMAS als "durchkomponiertes" Lied zu bezeichnen, "ein Lied also, dessen innere Stabilität nicht allein auf Wiederholung begründet ist, sondern das sich durch motivisch-thematische Arbeit weiterentwickelt" (DW/fp 2016). Wie bereits erwähnt, wurden für die Produktion neben der Singstimme von George Michael (stellenweise zweistimmig) lediglich ein Drum-Computer, ein Synthesizer sowie Schlittenglocken (Glockenstab) eingesetzt. Diese Glocken erzeugen das winterliche bzw. weihnachtliche Kolorit.

Inhaltlich handelt es sich bei LAST CHRISTMAS trotz des scheinbar eindeutigen Titels um kein Weihnachtslied. Vielmehr wird eine verflossene Liebe besungen:

Last Christmas I gave you my heart
But the very next day you gave it away.

Im aktuellen Jahr möchte sich der Sprecher Tränen ersparen und sein Herz "someone special" schenken. Im weiteren Verlauf des Textes wird deutlich, dass die (ehemals) geliebte Person anwesend ist: "I'm hiding from you and your soul of ice". Der Sprecher möchte nicht mehr enttäuscht werden: "Now I've found a real love / You'll never fool me again". Allerdings wird im Outro, der fünften Textstrophe, diese Perspektive in die Zukunft verschoben: "Maybe next year I'll give it to someone / I'll give it to someone special". Weihnachten vergeht, der Liebeskummer bleibt: Aus "last Christmas" wird "every Christmas"; Weihnachten wird in dem Songtext nicht als "Fest der Liebe" dargestellt, sondern eher als Fest der Enttäuschung, aber zugleich auch der Hoffnung auf ein "maybe next year".

Dass Weihnachtsmotive mit Liebesklagen verbunden werden, war 1984 nicht mehr neuartig. Schon der 1948 entstandene und 1957 von Elvis Presley interpretierte Song "Blue Christmas" verbindet diese Elemente, eine Tradition die 1994 durch Maria Careys Erfolgsstück "All I Want for Christmas Is You" fortgeschrieben wurde. – Zur poetischen Form ist anzumerken, dass der Chorus keine Reime aufweist, die Strophen hingegen gereimt sind (aabb bzw. aabc).

Das zugehörige Musikvideo verortet die Situation in einem schweizerischen Skiort, der Name Saas-Fee ist auf der im Film gezeigten Seilbahnkabine zu lesen. Junge Menschen treffen sich zu einer Weihnachtsparty, schmücken einen Weihnachtsbaum, sind im Freien im Schnee zu sehen, essen gemeinsam etc. Das Setting vermittelt Exklusivität: Im Jahr 1984 war ein Wintersport-Aufenthalt in der Schweiz wohlsituierten Jugendlichen bzw. jungen Erwachsenen vorbehalten – zumal aus der Perspektive eines Publikums, das in Großbritannien oder in den USA zuhause war. Inhaltlich geht es in dem narrativen Musikvideo darum, dass der Protagonist der Handlung (gespielt von George Michael) um seine ehemalige Geliebte bzw. Freundin (Kathy Hill) trauert, die nun mit einem anderen Mann (Andrew Ridgeley) zusammen ist.

zeption

LAST CHRISTMAS war außerordentlich erfolgreich, auch wenn der Song in Großbritannien nicht den Spitzenplatz der Charts anführen konnte. Dennoch soll sich dort bis heute (2020) das Lied 1,9 Millionen Mal verkauft haben. Es hat sich zu einem Klassiker entwickelt und konnte auch in den 2000er-Jahren immer wieder Chartplatzierungen erreichen, nach dem Tod von George Michael – ausgerechnet am Weihnachtstag des Jahres 2016 – sogar auf vorderen Plätzen. LAST CHRISTMAS war in den deutschen Charts insgesamt 141 Wochen lang vertreten, im Dezember 2019 erreichte der Titel den zweiten Platz. Auch in Österreich konnte der inzwischen 36 Jahre alte Song im Januar 2020 gleichfalls den zweiten Platz erringen.

Das Lied wurde vielfach gecovert, mehr als 400 Versionen sind nachgewiesen, u.a. von Taylor Swift (2007) oder von Ariane Grande (2013). LAST CHRISTMAS wurde nicht nur von Popstars im engeren Sinn interpretiert, sondern auch von SchlagerkünstlerInnen wie Al Bano & Romina Power (1990), Roberto Blanco (1999), Wolfgang Petri (2000 in deutscher Sprache) oder Matthias Reim (2011 gleichfalls in deutscher Sprache). In der jüngeren Vergangenheit sind im deutschsprachigen Raum Helene Fischer (2015) und Andreas Gabalier (2020) mit Coverversionen hervorgetreten. Ein neuer Text mit dem Beginn “Weihnachten ist mir doch egal” stammt von der Band “Erdmöbel” (2006). Diese Fassung wurde wiederum von der Kunstfigur Uschi Blum (2010) gecovert, hinter der sich der deutsche Komiker Hape Kerkeling verbirgt. In französischer Sprache hat Dalida den Song bereits 1984 interpretiert.

2019 wurde das Musikvideo von Sony remastered und hochauflösend auf YouTube präsentiert. Insgesamt wurde das Video (Stand: November 2020) über 530 Millionen Mal aufgerufen.

Trotz oder gerade wegen seiner Verbreitung und Omnipräsenz im weihnachtlichen Sendebetrieb wurde das Lied Gegenstand kulturkritischer Betrachtungen. Diese beziehen sich auf die ästhetische Qualität des Liedes wie auf ethische Gesichtspunkte. Im Internet sind Stellungnahmen zu finden wie “[o]berflächlich, kitschig und prätentiös. Die schlimmste Art von 80er-Jahre-Synthie-Müll […]” (Tafnerer 2020). LAST CHRISTMAS galt als Beispiel für die Konsumorientierung an Weihnachten, den Verlust (angeblich) traditioneller Werte und christlicher Inhalte. Allerdings wurde wenig reflektiert, dass LAST CHRISTMAS zwar das Produkt einer ökonomisch und medial verfassten Unterhaltungskultur darstellt, aber dennoch Identifikations- und Sinnstiftungsangebote für die RezipientInnen macht. In anthropologischer Hinsicht wäre zudem zu fragen, ob die im Lied zum Ausdruck gebrachte Sehnsucht nach Liebe und dem Verschenken des Herzens nicht doch mehr mit dem christlichen Weihnachtsfest zu tun hat, als es die Kulturkritik wahrhaben möchte. Auch das Eingespanntsein des Menschen zwischen der Vergangenheit (“Last Christmas”), der gelebten Gegenwart und einer erhofften Zukunft (“maybe next year”) verweist auf existentielle Fragen und ist in einem theologischen Sinne deutbar.

MICHAEL FISCHER

Credits

Vocals: George Michael

Instruments: George Michael
Author (music and text), arranger and producer: George Michael
Sound engineer: Chris Porter
Label: Epic
Recorded: 1984
Published: 1984
Duration: 4:24; 6:47 (extended version)

Recordings

- Wham! Last Christmas / Everything She Wants, 1984, Epic, GA 4949, USA (Vinyl/Single).
- Wham! Last Christmas (Pudding Mix) / Everything She Wants, 1984, Epic, EPCA 12.4949, USA (Vinyl/Maxi-Single).
- Wham! Everything She Wants (Remix) / Last Christmas, 1984, Epic, EPCA 4973, USA (Vinyl/Single).
- Wham! Last Christmas. Music from the Edge of Heaven, 1986, Columbia, C 40285, USA (Vinyl, Album, 33 rpm); CK 40285, USA (CD/Album).
- Wham! Last Christmas. The Final. 1986, Epic, EPC 88681, USA (2xVinyl, Compilation, 33 rpm); CD EPC 88681, USA (CD/Compilation).

Video

- Wham! “Last Christmas”. On: Wham! The Video, Columbia/Fox Video, USA, 1984 (VHS/3048-50).

References

- Aroesti, Rachel: “Still saving us from tears: the inside story of Wham!’s Last Christmas”. In: The Guardian, 14.12.2017. URL: https://www.theguardian.com/music/2017/dec/14/still-saving-us-from-tears-story-george-michael-last-christmas [25.11.2020].
- Herbert, Emily: George Michael. Sein Leben 1963–2016. Köln: Overamstel 2017.
- Ridgeley, Andrew: Wham! George & Ich. Aus dem Englischen von Dietlind Falk und Christiane Sipeer. Hamburg: Harper Collins 2019.
- DW/fp: “Last Christmas – nervtötend, aber ein Meisterwerk”. In: Die Welt, 26.12.2016. URL: https://www.welt.de/kultur/article160597650/Last-Christmas-nervtoetend-aber-ein-Meisterwerk.html [25.11.2020].
- Myers, Justin: “The best-selling singles of all time on the Official UK Chart”. URL: https://www.officialcharts.com/chart-news/the-best-selling-singles-of-all-time-on-the-official-uk-chart__21298/ [27.11.2020].
- Schmich, Michael: “Thank God It’s Christmas: Saison der Weihnachtshits im Radio hat begonnen”. In: Radioszene. Das Insidermagazin für Radiomacher, 23.11.2020. URL: https://www.radioszene.de/98348/christmas-weihnachts-hits-radio.html [24.11.2020].

- Tafnerer, Christian: “Last Christmas: Ich habe es 162 Mal am Stück gehört – und so ging es mir dabei”. In: Futter, 23.12.2016. URL: https://futter.kleinezeitung.at/last-christmas-ich-habe-es-162-mal-am-stueck-gehoert-und-so-ging-es-mir-dabei/ [27.11.2020].
- Wicke, Peter: “Do They Know It’s Christmas? (Band Aid)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. URL: http://www.songlexikon.de/songs/dotheyknowitschristmas [24.11.2020].

Links

- LAST CHRISTMAS in den britischen Single-Charts: https://www.officialcharts.com/search/singles/last%20christmas/ [24.11.2020].
- LAST CHRISTMAS in den deutschen Charts: https://www.offiziellecharts.de/titel-details-1203 [27.11.2020].
- Zum gleichen Thema: https://www.offiziellecharts.de/news/item/579-offizielle-deutsche-charts-last-christmas-erzielt-neuen-allzeit-rekord [27.11.2020].
- LAST CHRISTMAS in den österreichischen Single-Charts: https://austriancharts.at/charts/singles/03-01-2020 [27.11.2020].
- Informationen zum Musikvideo: https://www.imdb.com/title/tt6659340/ [23.11.2020].
- Notenausgabe (Klavierarrangement mit Singstimme; kostenpflichtig): https://www.sheetmusicdirect.com/se/ID_No/95706/Product.aspx [01.12.2020].
- Offizielles Musikvideo (1984/2019): https://www.youtube.com/watch?v=E8gmARGvPlI [27.11.2020].

About the Author

Dr. Dr. Michael Fischer is Managing Director of the Center for Popular Culture and Music (University of Freiburg, Germany). He teaches media culture studies and cultural anthropology at the same University.
All contributions by Michael Fischer

Citation

Michael Fischer: “Last Christmas (Wham!)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/last-christmas, 12/2020.

Print

Calle 13 **2011**

Latinoamerica

Das Lied LATINOAMERICA zählt zu einem der bedeutsamsten Lieder der puerto-ricanischen Band Calle 13. Der Song behandelt die kulturelle, ethnische und sprachliche Vielfalt des lateinamerikanischen Kontinents und weist auf gesellschaftliche Missstände und die blutige Geschichte Lateinamerikas hin.

I. Entstehungsgeschichte

Mit dem Song LATINOAMERICA aus ihrem vierten Album *Entren los que quieren* beweist die puerto-ricanische Urban Hip-Hop-Band Calle 13 ihren Mut zur Gesellschaftskritik, vor allem vor dem Hintergrund der politischen Repression und Zensur, worunter lateinamerikanischen Künstler noch heute zu leiden haben.

Calle 13 besteht aus drei Mitgliedern: René Pérez Joglar, Eduardo José Cabra Martínez und Ileana Mercedes Cabra Joglar. Pérez (genannt el residente) ist für den Gesang verantwortlich, Cabra (el visitante) für das Instrumentale und Ileana Mercedes Cabra Joglar, genannt PG-13, ist die Schwester der beiden und die weibliche Stimme der Band.

Pérez und die Cabras kennen sich seit dem sie zwei Jahre alt sind, als Pérez Mutter und Cabras Vater als Paar zusammenkamen. Als sich ihre Eltern wieder trennten, zog Pérez in ein Haus in der dreizehnten Straße in Trujillo Alto, einer Vorstadt von San Juan. Vor dem Eintritt in das Gebäude wurde man von einem Sicherheitsmann gefragt, ob man “residente o visitante?” (dt.: Bewohner oder Besucher) sei, so entstanden Band- und Künstlernamen der beiden Stiefbrüder (vgl.: Rother 2010: 1-2).

Seit 2004 machen die beiden Brüder gemeinsam Musik und veröffentlichten 2005 ihr erstes Album *Calle 13*. Internationales Aufsehen erlangten die Stiefbrüder mit ihrem Song “Querido F.B.I.”, bei dem es um den Mord an dem puerto-ricanischen Unabhängigkeitskämpfer Filiberto Ojeda Ríos durch das FBI geht. Der Song wurde deshalb so bekannt, weil er nur 30 Stunden nach dem Mord an Ojeda Ríos von Calle 13 auf der Website des Unabhängigen Medienzentrums (IMC) von Puerto Rico veröffentlicht wurde. Der Song beschreibt die Frustration gegenüber dem Geschehen und fordert ein Ende des Sonderstatus von Puerto-Rico, das als Außengebiet der USA eine eigene Niederlassung des FBI im Land hat.

Der endgültige Durchbruch gelang der Gruppe 2005 mit ihrem ersten Album *Calle 13*, das sich weltweit über 450.000-mal verkaufte und mit dem sie 2006 drei Latin Grammy Awards gewannen.

LATINOAMERICA ist die fünfte Singleauskopplung ihres vierten Albums *Entren los que quieran* (dt.: Trete ein, wer eintreten will) und wurde am 27.09.2011 als Single zum Download ausgekoppelt. Anders als bei ihren vorherigen Alben (*Calle 13, Residente o visitante, Los de atras vienen con migo*) verarbeiten Calle f *Entren los que quieran* mehr lateinamerikanische und indigene Rhythmen sowie folkloristische ge (vgl. Rother 2010: 1-2) und entfernen sich damit von ihrem bisherigen Reggeaton-Image.

Der Song und die Idee zum Musikvideo entstanden 2006/07 während der Reise der beiden Brüder durch Südamerika. Um ihren eigenen Kontinent kennen zu lernen, bereisten sie unter anderem Guatemala, Peru, Venezuela und Kolumbien. Die daraus entstandene Dokumentation *sin mapa* (dt.: ohne Karte) hatte 2009 bei dem International Latino Film Festival in New York Premiere, sie zeigt die Reise der beiden Brüder durch Lateinamerika und ist genau wie das Lied “filled with scathing commentary about U.S. policy toward the region and their native Puerto Rico” (Junco 2009).

Geplant war, das Lied mit der argentinischen Folklore Sängerin Mercedes Sosa aufzunehmen, welche die Songwriter zum Schreiben des Liedes inspirierte. 2009 entstand dann die Idee, das Lied mit noch weiteren bekannten lateinamerikanischen Sängerinnen aufzunehmen. Jedoch verstarb Sosa kurze Zeit später. Schließlich bestätigen drei andere große lateinamerikanische Künstlerinnen das Mitwirken am Song: Susana Baca, Totó La Momposina und María Rita.

Produziert wurde das Stück von Rafael Arcaute sowie den Brüdern René Pérez Joglar und Eduardo José Cabra Martínez im bolivianischen Bogotá. Die Aufnahmeleitung übernahm Eduardo Cabra Martínez.

Das Musikvideo wurde unter der Regie von Jorge Carmona und Milovan Radovic in verschiedenen Gegenden Lateinamerikas, u. a. in Perú, Bogotá und Puerto Rico, gedreht. Produziert wurde es von Patria Producciones, Alejandro Noriega und Calle 13.

II. Kontext

Der Song behandelt Fragen der kulturellen Identität Lateinamerikas und geht dabei auf die Problematiken ein, mit denen die lateinamerikanischen Gesellschaften in Zeiten des Postkolonialismus und der Globalisierung zu kämpfen haben. Der Song ist gleichzeitig eine Liebeserklärung der beiden Sänger an ihren Kontinent und repräsentiert den Stolz auf ihre Herkunft.

Calle 13 ist eine der bekanntesten puerto-ricanischen Bands und bekannt für ihre Mischung von traditionellen lateinamerikanischen Rhythmen und Melodien mit Hip-Hop, elektronischer Musik und Reggaeton. Sie zählen zwar zu den bekanntesten Vertretern des Reggaeton, ihre Musik lässt sich jedoch nicht ohne Weiteres in dieses Genre einordnen.

Reggaeton ist eine Musikrichtung, die sich Ende der 1990er, Anfang der 2000er Jahre in den mittelamerikanischen Ländern Panama, Puerto Rico und der Dominikanischen Republik entwickelte. Im Gegensatz zu Hip-Hop besitzt der Reggaeton keine “specificable place of origin […] in the sense of a hood or even national setting from which it sprang.” (Flores 2009: ix). Reggaeton ist ein Mix aus Reggae, Hip-Hop und verschiedenen karibischen Musikstilen (vgl. Marshall/Rivera/Pacini Hernandez 2009: 1). In der Regel wird er durch explizit sexuelle Lyrics und einen aufreizenden Tanzstil begleitet (vgl. ebd.). Calle 13 distanzieren sich jedoch von dem Bild einer klassischen Reggaeton-Band, denn im Gegensatz zu Künstlern wie Wilsin & Yandel oder Pitbull, deren Texte oft von Drogen und Gewalt handeln, sind die Texte von Calle 13 politisch und gesellschaftskritisch. In ihren Texten geht es häufig um die Frage der kulturellen Identität Lateinamerikas, einem Kontinent, der seit Beginn der Kolonialisierung durch eine eurozentrische geprägt wird und sich nun in Zeiten der Globalisierung seinen Platz in der Welt bzw. Weltpolitik

suchen muss. Pérez selbst sagt über die Musik von Calle 13: “We’re more like Urban Alternative. We don’t have a name, we just do whatever we feel like, and we want to do it good all the time. That’s why we mix live instruments and take a lot of time when we’re writing and why we travel a lot. Just to capture different things.” (“Calle 13 Cross Spanish Rap’s Musical Borders” 2007).

Calle 13 nutzen ihre Berühmtheit als Plattform für politischen Protest. So unterstützen sie beispielsweise UNICEF in der Kampagne im Kampf gegen Menschenhandel in Lateinamerika (vgl. “Calle 13 Joins UNICEF to Campaign against Human Trafficking” 2011). Auf ihrem Twitter-Account verkündeten sie 2012 während eines Generalstreiks in Spanien, dass sie allen Streikenden 20 Prozent auf die Ticketpreise ihrer Tour gewähren und solidarisierten sich so mit den Arbeitnehmern. Außerdem sind sie Unterstützer der puerto-ricanischen Unabhängigkeitsbewegung (vgl. Rother 2010).

III. Analyse

Die Leitthemen lateinamerikanische Geschichte, kulturelle Identität und Globalisierung ziehen sich durch alle drei Analyseebenen (Text, Musik, Video/Bild). Im Text werden diese sowohl durch eine symbolbeladene Sprache als auch durch die Anspielung auf Ereignisse der lateinamerikanischen Geschichte und auf kulturelle Identitätsmomente wiedergegeben. Ebenso werden aktuelle politische Problematiken angesprochen. In der Musik werden traditionelle lateinamerikanische Rhythmen und Stile wie Salsa, Cumbia und Tango verwendet und mit modernem Sprechgesang vermischt.

Im Video wiederum wird der Fokus auf Gegensätzlichkeit und Vielfalt gelegt – in Bezug auf Kultur, Menschen, Landschaften, Natur und Städte. Im Einzelnen thematisieren die Bilder die Gegensätze zwischen modern und traditionell, alt und jung, arm und reich, Vergnügen und Arbeit und weisen auf diese Weise nicht nur auf sozioökonomische Ungleichheiten hin, sondern auch auf kulturelle Brüche. Visuell inszeniert werden die Leitthemen durch Motive, die immer wieder auftauchen, so zum Beispiel durch ein pochendes Herz (0:31; 4:52 und 5:16), das womöglich den Herzschlag des Kontinents symbolisiert. Ein weiteres Element ist die Vielzahl an unterschiedlichen Einstellungen, die die Gesichter der Menschen zeigen, komplettiert durch mannigfache Landschaftsaufnahmen. Es sind, wie oben angedeutet, abwechselnd indigene (0:37) und weiße (0:39), junge (0:49) und alte (0:45), sich vergnügende (2:45) und arbeitende (3:02) Menschen sowie traditionelle (3:03) und moderne (3:06) Lebensweisen zu sehen. Neben diesen Montagen kommt es zur Kontrastierung von Natur und Zivilisation. Gezeigt werden staubige Straßen (0:09), bescheidene Äcker (1:13), graue Städte (1:02), Seen wie der Titicacasee in den Anden (1:08), ein roter Sonnenuntergang an einsamen Stränden (1:11) und amazonische Dschungellandschaften (1:17). Die Landschaften werden in Panoramaaufnahmen oder Total-Einstellungen gezeigt, wodurch eine atmosphärische Darstellungsebene erzeugt wird (vgl. Hickethier 1978: 4-10), die dem Zuschauer die gezeigte Welt als grandios und überwältigend, gleichsam als das Schicksal des einzelnen Menschen übertreffend, vermittelt.

Die Natur nimmt insgesamt eine wichtige Rolle im Video ein. Zu sehen sind Naturaufnahmen, in denen es um die Erzeugung wichtiger Grundnahrungsmitteln geht, wie Kartoffeln, Reis oder Getreide. Es werden Fischer bei ihrer Arbeit gezeigt (2:45) sowie Menschen bei der Zuckerrohrernte (4:04). Was aus diesen Lebensmitteln erzeugt wird, wird ab 3:26 in verschiedenen Szenen beleuchtet. Man sieht

traditionelle lateinamerikanische Nahrungsmittel wie Maniok (3:26), Kaffee (3:38), der seinen Siegeszug über die Welt von Lateinamerika aus startete, sowie heißen Matetee (3:41), der vor allem in den Andenregionen getrunken wird. Aber auch moderne, importierte Lebensmittel wie Weißbrot (3:31) und Bier (3:45) werden gezeigt. Die Bedeutsamkeit der Natur wird ferner durch das filmische Mittel der Personifizierung herausgestellt. In Minute 4:44 verwandeln sich auf Grundlage von Animationstechnik die Füße eines kleinen Jungen in die Wurzeln eines Baumes. Durch einen Kameraschwenk nach oben verwandelt sich der Junge/Baum in eine gesichtslose Baumfrau, die sich im Wind wiegt und zu tanzen scheint. Diese Bedeutungsebene verstärkt der Text, indem es heißt “Tú no puedes comprar al viento / Tú no puedes comprar al sol / Tú no puedes comprar la lluvia …” (dt.: Du kannst nicht den Wind kaufen / Du kannst nicht die Sonne kaufen / Du kannst nicht die Kälte kaufen usw.). Angespielt wird auf die postkoloniale Situation, unter der Lateinamerika nach wie vor leidet. So werden noch immer Rohstoffe, Bodenschätze und Land von Akteuren und Organisiationen aus den USA oder anderen Regionen der Welt aufgekauft, wodurch vielen Menschen vor Ort die Lebensgrundlage entrissen wird.

Ein weiteres wiederkehrendes Element, das auch als Rahmenhandlung des Musikvideos beschrieben werden kann, nicht zuletzt da es die erste und die letzte Szene determiniert, sind die beiden Brüder Peréz und Cabra, die in einer Radiostation gemeinsam das Lied performen. In diesem Sinne kann das Musikvideo als eine Mischung aus Performance-Clip, narrativem Clip, da durch die verschiedenen Alltagsszenen eine Geschichte erzählt wird, und – angesichts der Naturaufnahmen – illustrativem Clip beschrieben werden.

IV. Rezeption

Der Song wurde vom lateinamerikanischen Publikum sehr positiv aufgenommen und hat für nicht wenige Menschen den Status einer heimlichen Hymne Lateinamerikas. Bei der Verleihung der Latin Grammy Awards 2011 wurden Calle 13 mit ihrem Album *Entren los que quieran* in zehn Kategorien nominiert – sie gewannen neun Auszeichnungen (die Nominierung als Produzenten für Shakiras Album *Sale el sol* verloren sie gegen sich selbst bzw. ihr eigenes Album). Außerdem spielten sie ihren Song LATINOAMERICA zur Eröffnung der Preisverleihung. Inzwischen können Calle 13 19 Latin Grammys und zwei Grammys ihr Eigen nennen. Ihr Album *Entren los que quieran* stieg in den Billboard Charts in der Kategorie Latin Album im Dezember 2010 bis auf den sechsten Platz. Die ecuadorianischen Metalband AZTRA hat für ihr Album *Raices Latinoamerica* eine sechsminütige Coverversion des Liedes aufgenommen.

LOUISA DÖDERLEIN

Credits

- ıg: René Pérez Joglar (männlicher Part)

Gesang Refrain: Peruvian Susana Baca, Colombian Totó la Momposina and Brazilian Maria Rita
Musik: Eduardo Cabra und Rafa Arcaute
Songwriting: Rene Pérez
Schlagzeug: Ismael Cancel
Percussion: Héctor Barez, Marco Vinicio Oyaga
Ronroco: Gustavo Santaolalla
Kontrabass: David Van Hack
Bratsche: Edgard Marrero Cotte
Cello: José Daniel de Jesus
Geige: Yahaira Oneill, Arnaldo Figueroa
Bass: Jonathan González
Gitarre: Eduardo Cabra, Ernesto Snajer
Label: Sony Latin Music
Mixing: Circle House Studios Miami
Mastering: Zeitgeist Sound Studio, NY.
Aufnahme: Playbach Studio
Produktion: Eduardo Cabra, Rene Pérez, Rafa Arcaute
Release: 27. November 2011
Dauer: 4:58
Produktion Musivideo: Jorge Carmona & Milovan Radovic

Recordings

Calle 13 feat. Peruvian Susana Baca, Colombian Totó la Momposina and Brazilian Maria Rita. “Latinoamerica”. On: *Entren los que quieran*, 2011, Sony Latin Music, BPM, 88697 73431 2, USA (CD/Album).

References

- “Calle 13 Cross Spanish Rap’s Musical Borders”. In: Latinrapper.com, 17 April 2007. URL: http://www.latinrapper.com/calle_13_interview.html [18.05.2017].
- “Calle 13 Joins UNICEF to Campaign against Human Trafficking”. In: The Huffington Post, 21 November 2011. URL: http://www.huffingtonpost.com/2011/11/22/calle-13-unicef-human-trafficking_n_1108205.html [18.05.2017].
- Flores, Juan: Foreward. What is all that noise about? In: *Reggaeton*. Ed. by Raquel Z. Rivera, Wayne Marshall and Deborah Pacini Hernandez. Durham, London: Duke University Press 2009.
- Hickethier, Knut: Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache. In: *Film- und Fernsehsprache. Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache*. Ed by Joachim Paech. Frankfurt a. M./Berlin/München: Verlag Moritz Diesterweg 1978, 45-57.
- Inco, Maite: “Taste from 100-plus films screening at NYILFF”. In: Daily News, 23 July 2009. URL:

http://www.nydailynews.com/entertainment/tv-movies/taste-100-plus-films-screening-nyilff-article-1.428680 [18.05.2017].

- Marshall, Rivera, Pacini Hernandez: Introduction. Reggaeton's Socio-sonic Circuitry. In: *Reggaeton*. Ed. by Raquel Z. Riviera, Wayne Marshall and Deborah Pacini Herandez. Durham, London: Duke University Press 2009, 1.
- Rother, Larry: "Continuing Days of Independence for Calle 13". In: New York Times, 8 April 2010. URL: http://www.nytimes.com/2010/04/11/arts/music/11calle.html?pagewanted=2&_r=1 [18.05.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Louisa Döderlein

Citation

Louisa Döderlein: "Latinoamerica (Calle 13)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/latinoamerica, 06/2017.

Print

Eric Clapton / Derek and the Dominos 1970

Layla

LAYLA gilt als einer der schönsten Liebesballaden in der Rockmusik, die sich seit ihrer Entstehung 1970 einer anhaltenden Popularität erfreut.

I. Entstehungsgeschichte

LAYLA entstand 1970 während der Arbeit an dem einzigen Studioalbum der im gleichen Jahr gegründeten Bluesrock-Band Derek and the Dominos um Eric Clapton (*1945) und den amerikanischen Sänger Robert Stanley “Bobby” Whitlock (*1948). Der Song, geschrieben von Clapton und dem Schlagzeuger der Band, James Beck “Jim” Gordon (*1945), war der Titeltrack des Albums *Layla and Other Assorted Love Songs*, das im November 1970 in den USA erschien.

Hinter dem Song steht Clapton zufolge die tiefe Liebe zu einer für ihn damals unerreichbaren Frau, Pattie Boyd (*1944), der ersten Ehefrau seines Freundes und Ex-Beatle George Harrison (1943-2001). Der Song selbst ist inspiriert von einem Gedicht, *Layla and Majnun*, des persischen Poeten Nizami Ganjavi (1141-1209), auf das ihn der zum Islam konvertierte schottische Schriftsteller und Publizist Ian Dallas (Abdalqadir as-Sufi, *1930) aufmerksam gemacht hatte. Clapton fand die Geschichte eines von einer unerreichbaren Liebe besessenen jungen Mannes aus dem 12. Jahrhundert in seiner damaligen Lebenssituation so passend, dass sie ihn zu einem seiner emotional berührendsten Lieder inspirierte. Als die Aufnahmen zu *Layla and Other Assorted Love Songs* im August 1970 in den Criteria Studios von Miami begannen, existierte LAYLA noch nicht. Der Song entstand während der Aufnahmen und verdankt seine komplexe Struktur einer Reihe von spontanen Einfällen am Rande der Studioarbeit. Das Grundgerüst stammt von Clapton, doch den charakteristischen Gitarrenlick, der zum Signum des Songs wurde, steuerte Duane Allman (1945-1971) bei, der mit der Allman Brothers Band unmittelbar vor Clapton im gleichen Studio das Album *Idlewild South* (1970) aufgenommen hatte. Er lernte Clapton bei dieser Gelegenheit nicht nur kennen und befreundete sich mit ihm, sondern wirkte schließlich an der Produktion des Albums von Derek and the Dominos mit. Der Beitrag von Jim Gordon, der als Co-Autor des Stückes ausgewiesen ist, war als Klavierstück entstanden. Clapton bekam per Zufall von dem Stück Kenntnis als Gordon es in einer Produktionspause im Studio zum Aufwärmen spielte. Das Stück wurde die Grundlage für den vom Piano dominierten zweiten Teil des Songs.

Produziert hat den Song mit Tom Dowd (1925-2002) einer der ganz Großen der Branche, der seine Karriere in den 1950er Jahren als Chefproduzent von Atlantic Records begann und im Unterschied zu anderen Produzenten immer auch selbst an den Reglern saß. Der stimmige Gesamtaufbau, trotz der disparaten Einzelbestandteile, ist ihm zu danken.

A wurde mit seiner Länge von über 7 Minuten zunächst nur als Bestandteil des Albums veröffentlicht. auf reichlich zweieinhalb Minuten heruntergekürzte Single-Fassung erschien im März 1971. 1990

folgte im Kontext des CD-Sets *The Layla Sessions* ein digitaler Remix des Songs.

II. Kontext

LAYLA steht voll und ganz im privaten Kontext von Eric Clapton und unterscheidet sich schon dadurch radikal von einem Großteil der zeitgenössischen Musikproduktionen der Jahre zuvor. Lediglich Bob Dylan (*1941) war mit seinen Songs ähnlich radikal auf eine private Linie umgeschwenkt und widersetzte sich inzwischen dem einmal maßgeblich von ihm mitbestimmten Trend, Generationserfahrungen in Musik zu artikulieren. Der fand im August 1969 mit dem Woodstock-Festival – *Woodstock Music & Art Fair* – in Bethel, New York, einen Höhepunkt. Zugleich markiert das Festival aber auch eine Trendwende, denn ein großer Teil der Teilnehmer war angesichts der Bedingungen vor Ort frustriert und die hemmungslose kommerzielle Vermarktung des Ereignisses, die sich 1970 in der Veröffentlichung eines Dreifachalbums, eines dreistündigen Dokumentarfilms und im Jahr darauf noch einmal in einem nachgeschobenen Doppelalbum niederschlug, ließ begründete Zweifel daran aufkommen, ob diese Generation wirklich noch Herr ihrer Erfahrungen war, von der Tragfähigkeit des ihnen zugrunde liegenden romantischen Antikapitalismus und der damit verbundenen Gesellschaftsutopie ganz abgesehen. Der Rückzug ins Private lag also nahe und vollzog sich in den kommenden Jahren auch kontinuierlich, bis Mitte der 1970er Jahre der britische Punk Rock noch einmal eine radikale Änderung der Situation herbeiführte.

Clapton hatte Ende der 1960er Jahre eine bewegte Karriere als Musiker hinter sich, die sich mit so bedeutenden Bands wie den Yardbirds, den Bluesbreakers oder Cream verband. Das Jahr 1971 sollte für ihn zu einem Wendepunkt werden, der allerdings nicht zu neuen Ufern, sondern in einen von Alkohol- und Drogenmissbrauch begleiteten Absturz führte, aus dem er sich erst in den 1980er Jahren wieder befreite. Die im Großen und Ganzen unglückliche Liebe zu Pattie Boyd, der damaligen Ehefrau seines Freundes George Harrison, spielte eine nicht unwesentliche Rolle dabei. Insofern markiert der Song in Claptons Leben ein Schlüsselerlebnis mit dramatischen Folgen. Clapton war ab 1974 zwar mit der von ihm vergötterten Pattie Boyd zusammen und heiratete sie 1979 schließlich auch, doch die Ehe wurde 1988 wieder geschieden und die Beziehung war alles andere als konfliktfrei.

Noch 1971, bei der Arbeit an einem zweiten Album, überwarf sich Clapton mit seinen Bandkollegen, was nach knapp einem Jahr das Ende von Derek and the Dominos bedeutete. Clapton, zutiefst frustriert auch von den zurückhaltenden Reaktionen auf das LAYLA-Album, zog sich mit Ausnahme eines Auftritts bei dem von George Harrison organisierten *Concert for Bangladesh* im August 1971 für annähernd zwei Jahre vollständig aus der Öffentlichkeit zurück. Duane Allman, der einen wesentlichen Beitrag zu LAYLA geleistet hatte und inzwischen zu einem Freund geworden war, verunglückte wenige Monate nach der Veröffentlichung im Herbst 1971 mit seinem Motorrad tödlich.

III. Analyse

Der 7:13 Minuten lange Song besteht aus zwei kaum miteinander verbundenen Teilen. Der erste Teil, der eigentliche Song, beginnt mit einem zwölftaktigen Intro, das auf einem zweitaktigen Gitarrenlick beruht,

das als Riff auch dem Refrain unterlegt ist und nicht nur zu den berühmtesten Licks der Rockgeschichte gehört, sondern auch zu einer Art Markenzeichen für Eric Clapton geworden ist, obwohl es vom Zusammenspiel der beiden Gitarristen Clapton und Duane Allman lebt und auch auf Allman zurückgeht. Beide spielen unisono, Allman jedoch mit seiner Slide-Gitarre um eine Oktave nach oben versetzt. In Verbindung mit Claptons von Hammer-ons (Tonerzeugung durch Aufschlagen des Fingers der Greifhand auf der Saite nahe am Steg) und Pull-offs (Freigabe einer bereits schwingenden Saite, so dass der Ton in die Tiefe gleitet) geprägter Spieltechnik ergibt das einen einzigartigen Sound von außergewöhnlicher emotionaler Intensität, die durch den Einsatz eines rotierenden Fender Guitar Leslie noch verstärkt ist.

Die drei Strophen des Liedes beginnen nach einem markanten Tonartenwechsel von d-Moll nach cis-Moll. Die Refrains sind wieder in d-Moll gesetzt. Strophe wie Refrain umfassen jeweils acht Takte, was eine ungewöhnliche Symmetrie ergibt, die durch den Tonartenwechsel noch unterstrichen ist. Harmonisch erhält der Song mit einem Akkordwechsel auf nahezu jeder zweiten Zählzeit einen ruhelosen Charakter. Claptons Stimme ist stark verhallt aufgenommen, durch einen Kompressor geschickt und im Refrain chorisch unterlegt. Die klangliche Dichte ist eine Konsequenz der Mikrofonierung. Die Aufnahme erfolgte über ein 24-Kanal-Mischpult auf 16-Spur-Band, so dass sowohl der Gitarrensound an den Verstärkern wie das Schlagzeug mit mehreren Mikrofonen abgenommen werden konnten, was ein reichhaltiges klangliches Ausgangsmaterial für den meisterhaften Mix von Tom Dowd lieferte.

Nach 3:15 und noch einmal einem markanten Tonartenwechsel von cis-Moll nach C-Dur beginnt der vom Piano dominierte zweite Teil, der sich häufig auch als “Coda” bezeichnet findet. Er stammt vom Schlagerzeuger der Band, Jim Gordon, der hier den Pianopart eingespielt hat. Aufgenommen wurde er nachdem der erste Teil bereits fertig auf Band vorlag. Das durchgängig dominante Piano wird hier von den E-Gitarren ornamental umspielt. Dieser Teil ist nach einem zwölftaktigen Piano-Intro aus drei sechzehntaktigen Abschnitten zusammengesetzt, die ihrerseits aus achtaktigen Segmenten bestehen. Im Aufbau ergibt das mit der Abfolge ABA eine klassische dreiteilige Songform. Der Mittelteil ist durch eine prägnante zweitaktige, synkopierte und ins Ohr gehende melodische Phrase im Klavier geprägt. Aus dem sehr flächig abgemischten und stark kompressierten Teil ragen in den unteren Lagen das Piano und in den oberen Lagen die Slide-Gitarre heraus, die Duane Allman durch eine besondere Slide-Technik in ungewöhnliche Höhenregionen führt. In der Reprise (dem wieder aufgenommenen A-Teil) sind zusätzliche Akzente mit einem Beckenklang gesetzt, der rückwärts abgespielt in den Mix gesetzt wurde. Die den Kern dieses zweiten Teils bildenden drei sechzehntaktigen Abschnitte werden wiederholt, so dass dieser Piano-Anhang in der Länge den Song selbst übertrifft.

Was beide Teile trotz ihrer Verschiedenartigkeit letztlich dann doch zusammenhält, ist die Klangdramaturgie. Das Klangbild weist infolge des ebenso einfühlsamen wie nuancierten Mitführens der Instrumente im Mix eine spannungsvolle innere Dynamik auf. Instrumente und Singstimme stehen nicht in einem festen Verhältnis zueinander, sondern Produzent Tom Dowd, der auch für den Mix verantwortlich zeichnet, lässt sie aus einem dichten Klangteppich mit starken Mittenbetonung auf- und wieder abtauchen. Mit jedem Refrain wird der Song schrittweise in eine lichtere, weil obertonreichere und jeweils etwas stärker höhenbetonte Klangsphäre geführt, was in dem angehängten Piano-Teil schließlich kulminiert. Dieser Teil ist mit den mehrstimmigen vollen Klavierakkorden, im Hintergrund gestützt durch ammondorgel, durch eine strahlende Dur-Harmonik geprägt. Die über dem Piano in großen Höhen schwebende Slide-Gitarre von Duane Allman verleiht ihm einen Glanz, der ihn wie einen, durch die

Wiederholung nicht enden wollenden Moment der Glückseligkeit erscheinen lässt. Die ruhelose Melancholie des ersten Teils findet hier gewissermaßen ihre Erfüllung. Nur selten sind in einem Song die klangästhetischen Möglichkeiten der Aufnahmetechnik derart überzeugend in den Dienst der Klangdramaturgie gestellt.

IV. Rezeption

Der Song fand nach seiner Veröffentlichung im März 1971 zunächst relativ wenig Beachtung. Er erreichte im Schlepptau des Albums zu *Layla and Other Assorted Love Songs*, das sich auf Platz 16 der US-LP-Charts behauptete, gerade einmal Platz 55 der US-Single Charts. Erst als im Zusammenhang mit dem 1972 von Polydor in England herausgebrachten Kompilationsdoppelalbum *The History of Eric Clapton* der Titel noch einmal ausgekoppelte wurde, die gleiche Aufnahme wie zuvor, setzte der seither anhaltende Erfolg des Songs ein. Jetzt erreichte die Single Platz 7 der britischen und Platz 10 der US-Charts. Bis heute setzt Clapton bei seinen Live-Auftritten den Song, trotz seiner auf der Bühne nicht leicht zu realisierenden klangästhetischen Komplexität, als eine Art Erkennungsmelodie ein und so gab es 1982 noch einmal ein Re-issue, diesmal die Live-Version und in voller Länge. Sie erreichte Platz 4 der britischen Single-Charts. Inzwischen hatte der Song auch die Kritiker erobert und tauchte immer wieder sehr prominent in Clapton-Porträts oder Rezensionen seiner Auftritte auf. 1992 erschien eine akustische Fassung, der charakteristische Lick an die Akustik-Gitarre angepasst und ohne den Piano-Teil von Gordon, auf dem Album *Unplugged*. Die Single-Auskopplung des Titels aus diesem Album war nicht nur in vielen Ländern ein Chart-Erfolg (USA Platz 4, Deutschland Platz 1), sondern erhielt im gleichen Jahr auch den *Grammy Award* als *Best Rock Song*, während Clapton mit dieser Aufnahme den *Award* als *Best Male Rock Vocal Performance* zugesprochen bekam. Im gleichen Jahr setzte der deutsche Autobauer Opel den charakteristischen Gitarrenriff in einem Werbespot für die Modellreihe Opel Calibra ein und nutzte ihn von da ab nahezu ein Jahrzehnt lang am Schluss jeder Opelwerbung als akustisches Logo. Auch das hat dazu beigetragen, dass der Song bis heute im öffentlichen Bewusstsein verankert ist. Cover-Versionen sind dagegen – wohl aufgrund der Komplexität des Songs – selten geblieben. Der Gitarrist John Fahey (1939-2001) hat 1984 eine akustische Version eingespielt, die durchaus neben Claptons “Unplugged”-Version Bestand hat. Von dem Jazz-Gitarristen Larry Carlton (*1948) gibt es eine Pop-Jazz-Einspielung. Der MIDI-Gitarrist Les Fradkin hat 2010 eine verspielte Electronic-Version aufgenommen. Die schwedische Heavy-Metal-Band Impulsia integrierte den Song 2009 in ihr Album *Expressions* und von dem US-Gitarristen Michael Angelo Batio (*1956) gibt es einen Heavy-Metal-Tribute-Song, CLAPTON IS GOD, der in Form eines Medleys auch eine LAYLA-Version enthält. Die Rock and Roll Hall of Fame hat den Song in ihre Liste der *500 Songs that Shaped Rock and Roll* aufgenommen und das US-Musikmagazin *Rolling Stone* führt ihn auf Platz 27 unter den *500 Greatest Songs of All Time*.

PETER WICKE

‘s

Komposition: Eric Clapton, Jim Gordon
Text: Eric Clapton
Lead Gitarre, Gesang: Eric Clapton
Slide Gitarre: Duane Allman
Piano, Keyboards, Rhythmusgitarre, Akustikgitarre, Orgel, Gesang: Bobby Whitlock
Bass, Percussion: Carl Radle
Schlagzeug, Percussion, Piano: Jim Gordon
Produzent: Tom Dowd
Audio Engineering: Ron Albert, Howard Albert

Recordings

- Derek and the Dominos. “Layla”, *Layla And Other Assorted Love Songs*, 1970, ATCO Records, SD 2-704, US (Doppelalbum).
- Derek and the Dominos. “Layla” / “I Am Yours”, 1971, ATCO Records, 45-6809, US (7″ Single).
- Eric Clapton. “Layla”, *The History Of Eric Clapton*, 1972, Polydor, 2659 012, UK (2 x Vinyl/LP).
- Derek and the Dominos. *Layla / Bell Bottom Blues*, 1972, Polydor, 2058-130, UK (7″ Single).
- Derek & The Dominos / Eric Clapton. *Layla / Wonderful Tonight* (Live Version), 1982, RSO Records, RSOX 87, UK (7″ Single).
- Derek & The Dominos. “Layla”, *The Layla Sessions : 20th Anniversary Edition*, 1990, Polydor, 847 083-2, USA (3-CD-Set/Album).
- Eric Clapton. “Layla”, *Unplugged*, 1992, Reprise Records, 9 45024-2, US (CD/Album).
- Eric Clapton. *Layla / Signe*, 1992, Reprise Records, 7-18787, US (Vinyl/7″ Single).
- Eric Clapton. “Layla” (Acoustic) / “Tears In Heaven” (Acoustic), 1992, Warner Bros./Duck Records, 9362, US/UK (7″ Single).
- Eric Clapton. “Layla”, *Live In Hyde Park* (London, 29. Juni 1996), 1997, Warner Music Vision / Warner Reprise Video, 7599 38485-3, DE (VHS).
- Eric Clapton. “Layla”, Crossroads 2 (Live In The Seventies), 1996, Polydor / Chronicles, 31452 9305-2, US (4 CD Box).
- Eric Clapton. “Layla”, *Eric Clapton, Steve Gadd, Marcus Miller, Joe Sample, David Sanborn – Legends Live At Montreux 1997,* 2005, Eagle Vision / Montreux Sounds, EREDV487, UK/CH (DVD-Video).

Covers

- The London Symphony Orchestra. “Layla”, *Classic Rock Classics*, 1982, Towerbell Records, TOW 30, UK (Vinyl/7” Single).
- John Fahey. “Layla”, *Let Go*, 1984, Varrick Records, VR-008, USA (Vinyl/LP/Album).
- arry Carlton. “Layla”, *On Solid Ground*, 1989, MCA Records, MCAD 6237, US (CD/Album).
- ıe Royal Philharmonic Orchestra. “Layla”, *The Royal Philharmonic Orchestra Presents Symphonic*

Rock: A Symphony of Hits, 2004, EMI Classics/Angel Records, EMI 66478, UK (Doppelalbum).
- Impulsia. “Layla”, *Expressions*, 2009, Riverside Records, IMS001, Sweden (CD/EP).
- Michael Angelo Batio. “Clapton Is God (Layla)”, *Hands Without Shadows 2 – Voices*, 2009, M.A.C.E. Music, 1-14-14-14, US.
- Les Fradkin. “Layla”, *Hyper Midi Guitar*, 2010, RRO Entertainment, RRO 1031, USA.

References

- Clapton, Eric: *Layla Interviews*, 2007, Petal Productions, PP010, Singapur (DVD).
- Clapton, Eric: *Clapton: The Autobiography*, New York: Broadway Books 2007.

Links

- http://www.youtube.com/watch?v=urWqOOox-Qg [19.06.2014].
- http://ericclaptonlayla.com/layla/ [19.06.2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Layla (Eric Clapton)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/laylaclapton, 06/2014 [revised 07/2014].

Print

Boris Vian **1956**

Le Déserteur

Ein simples Chanson genügte Boris Vian, die Welt in Aufruhr zu versetzen: LE DESERTEUR ist ein antimilitaristisches Stück, in dem Vian dem französischen Präsidenten in Briefform seine Kriegsdienstverweigerung mitteilt. Das Lied erfuhr Zensur und Boykott und wird heute als Protestsong schlechthin angesehen.

I. Entstehungsgeschichte

Das antimilitaristische Chanson LE DESERTEUR stammt aus der Feder des vielseitigen französischen Künstlers Boris Vian (1920–1959). Vian schuf LE DESERTEUR als klassischer Auteur-Compositeur-Interprète, Harold Berg unterstützte ihn beim Harmonisieren der Melodie. 1954 trat Boris Vian mit dem Chanson an die Öffentlichkeit. Obwohl der schüchterne Künstler schon in einer Reihe von Filmen kleinere Rollen gespielt hatte, musste er für öffentliche Auftritte viele Hemmungen überwinden (vgl. Völker 1989: 115) und wagte anfangs nicht, den DESERTEUR selbst zu interpretieren. Vian bot mehreren Künstlern an, sein Chanson zu singen; nur der bekannte Chansonnier Mouloudji war interessiert. Mouloudji störte sich jedoch an einigen Textpassagen und änderte sie mit der Zustimmung Vians leicht ab. Die Ansprache “Monsieur le Président” wurde durch das harmlosere, weil vage “Messieurs qu’on nomme grands” ersetzt (vgl. Mathis 1984: 120). Genauso wurde “ma décision est prise, je m’en vais déserter” zu “les guerres sont des bêtises, le monde en a assez”. Vor allem die letzten vier Verse des Chansons (“Si vous me poursuivez / Prévenez vos gendarmes / Que j’emporte des armes / Et que je sais tirer”) waren Moudjouli ein Dorn im Auge. Er sah ein Paradox im bedrohlichen Ende dieses eigentlich pazifistischen Lieds und modifizierte es: “Si vous me poursuivez, prévenez vos gendarmes, que je n’aurai pas d’armes, et qu’ils pourront tirer”. Mouloudji nahm LE DESERTEUR in sein Repertoire auf und sang es zum ersten Mal am 8. Mai 1954 im *Théatre de l’Oeuvre* in Paris. Das Publikum schien das Chanson zu mögen, Mouloudji interpretierte es von nun an regelmäßig auf der Bühne (vgl. Boggio 1993: 404–405). Am 14. Mai 1954 spielte Mouloudji diese erste abgemilderte Version des Chansons auf einer 78er Schallplatte der Marke Philips ein.

Ein Jahr später wurde der französische Musikproduzent Jacques Canetti auf Boris Vian aufmerksam und hatte den Wunsch, ihn persönlich kennenzulernen. Vian, der mittlerweile mit dem Gedanken spielte, eine Reihe seiner jüngst entstandenen Lieder selbst vorzutragen, wurde von Canetti dazu ermutigt, im Rahmen seiner Variétés-Programme in seinem Kabarett *Les Trois Baudets* in Paris aufzutreten. Als erfahrener Jazztrompeter waren Vian Showeinlagen zwar nicht fremd, doch als Chansonnier musste Vian ohne jegliches Requisit auskommen. Vian erarbeitete sich eine bescheidene und auf inhaltlichen Aspekten beruhende Vortragstechnik. Seine fast schon schamvolle, hochkonzentrierte Bühnenpräsenz und seine k[illegible]pen sarkastischen Kommentare bewirkten ein engagiertes Mitgehen des Publikums (vgl. Völker 114–115). Einige Monate lang trat Vian fast jeden Abend im Kabarett *Les Trois Baudets* auf. Im

Sommer 1955 veranstaltete Canetti eine Tournee durch Europa mit dem Programm “Die täglichen Aufzeichnungen des Major Thompson”, in das ein Zwanzig-Minuten-Auftritt für Vian eingebaut war (vgl. ebd.). Die musikalische Begleitung übernahm Jimmy Walter mit Orchester. Vian sang den ursprünglichen Text, seine endgültige Version behielt jedoch die pazifistischen Schlussverse Moudjoulis bei.

Am 22., 27. und 29. April 1954 nimmt Boris Vian LE DESERTEUR gemeinsam mit weiteren antimilitaristischen Titeln auf einer 45er Schallplatte von Philips auf. Die im Apollo-Tonstudio in Paris produzierte Schallplatte trägt den Namen *Chansons Possibles et Impossibles* (vgl. Simsolo 1999: 86). Zeitgenossen Vians wie Georges Brassens oder Leo Ferré finden anerkennende Worte für den Künstler; der junge Lucien Ginsbourg, der später als Serge Gainsbourg berühmt werden sollte, erklärt gar, er habe erst durch Vian angefangen sich für das Genre des Chansons zu interessieren (vgl. Juillard 2007: 289). Trotzdem verkauften sich anfangs nicht mehr als 2000 Exemplare der Schallplatte.

II. Kontext

Das Chanson LE DESERTEUR entstand in einer Periode kriegerischer Auseinandersetzung. Das französische militärische Engagement im südostasiatischen Festland sowie der Algerienkrieg waren Ereignisse, die den Künstler Vian dazu veranlassten, Partei zu ergreifen und seine Kunst zu politisieren (vgl. Völker 2001: 17). LE DESERTEUR ist dem Genre des “Chanson Engagée” zuzuordnen und stellt damit eine politische Manifestation dar. Moudjouli singt LE DESERTEUR erstmalig just am Tag, an dem Frankreichs Militär in Diên Biên Phu eine herbe Niederlage erlitt. In Indochina tobte zwischen Frankreich und der “Liga für die Unabhängigkeit Vietnams” ein von 1946 bis 1954 andauernder Krieg mit hunderttausenden Opfern. Frankreich kämpfte angesichts militanter Aufständischer für die Erhaltung seiner Kolonialmacht. Die verlorene Schlacht in Diên Biên Phu bedeutete für Frankreich jedoch eine unerwartete Niederlage, die die französische Kolonialherrschaft in Südostasien beendete. Frankreichs Außenminister Pierre Mendès-France handelte bei der Genfer Indochina-Konferenz im April 1954 einen sofortigen Waffenstillstand aus und setzte sich für ein Ende jeglicher kolonialer Aktivität Frankreichs in Afrika ein.

Kurz nach Veröffentlichung von LE DESERTEUR bahnte sich in Algerien ein weiterer Kolonialkrieg an. Diese historisch-politischen Umstände brachten Vian dazu, im DESERTEUR seine tiefe Abscheu Krieg gegenüber publik zu machen; LE DESERTEUR ist seitdem zur emblematischen Hymne von Pazifisten geworden (vgl. Simsolo 1999: 85).

III. Analyse

Im DESERTEUR wendet sich das lyrische Ich in Form eines offenen Briefes an den Präsidenten der Republik, die oberste staatliche Gewalt Frankreichs. Zur damaligen Zeit bekleidete René Coty dieses Amt. Die zwei präsenten Gesprächspartner beziehen gegensätzliche Positionen: Während der Hörer das lyrische Ich als fühlend und leidend wahrnimmt, ist das Bild des Präsidenten – als offizielle [illegible]ungsgewalt über die Macht – durch Distanz zur Realität geprägt (vgl. Mathis 1984: 124). Durch die direkte Ansprache “Monsieur le Président” und die häufige Verwendung von Personalpronomen

manifestiert sich eine starke Präsenz beider Gesprächsteilnehmer im Text, die deren konträre Grundeinstellung bzw. Weltanschauung plastisch macht. In den Strophen 3 und 11 fällt der direkte Appell an den Präsidenten mit den brisanten Stellen der Kriegsdienstverweigerung zusammen, der hierdurch mehr Schärfe und Eindringlichkeit erfährt. Der Brief ist in zwölf einfachen Vierzeilern geschrieben und in drei Strophen unterteilt. Form und Aufbau des Chansons nutzt Vian, um dem Präsidenten – und noch mehr dem Hörer – seine Motivation so überzeugend wie möglich darzustellen. Die klassische Strukturierung in drei argumentative Abschnitte – einleitende Skizzierung, anschließende Darlegung der Beweggründe und finale Präzisierung mit einer verbalen Attacke auf den Präsidenten – erlauben Vian eine schlüssige argumentative Steigerung.

An mehreren Stellen des Textes sind vermeintlich neutrale Formulierungen vorzufinden. Dies wird deutlich etwa in der ironisch ausgedrückten Hoffnung, der Präsident würde den Brief tatsächlich lesen. In Wirklichkeit wird jedoch impliziert, dass das Volk und seine Wünsche für den Präsidenten nebensächlich sind. Dasselbe Phänomen lässt sich in Strophe Zwei feststellen, “wo die lakonische Feststellung der Kurzfristigkeit der Einberufung auf eine gezielte Überrumpelungstaktik schließen lässt” (Mathis 1984: 124). Dem Protagonisten ist kein Spielraum zum Denken gewährt. Genauso täuschend sachlich erscheint die Stellungnahme in Strophe Vier und Fünf: “Monsieur le Président / Je ne veux pas la faire / Je ne suis pas sur terre / Pour tuer de pauvres gens. […] Je m’en vais déserter.” Dieser erste Höhepunkt des Chansons, in dem das lyrische Ich seine Kriegsdienstverweigerung ankündigt, zeigt mit seiner Direktheit und Einfachheit, ja sogar unterschwelligen Aggression die Diskrepanz zwischen Scheinhöflichkeit und wahrer Intention des Ich (vgl. ebd.); “Tuer” und “Président” werden in gedankliche Beziehung gesetzt, was den Präsidenten als Urheber von Leid und Tod darstellt.

Im nächsten Abschnitt bezieht sich das lyrische Ich auf persönliche Erfahrungen in der Vergangenheit. Das präsente Motiv des Leides stützt auf emotionaler sowie argumentativer Ebene die Entscheidung des lyrischen Ichs, zu desertieren. Das Leidmotiv erfährt eine sukzessive Steigerung: Erst besingt der Protagonist die gefallenen Brüder und den toten Vater, dann die aus Trauer verstorbene Mutter, schließlich den Verlust seiner Frau als Kriegsgefangener. Der Verlust dieser wertvollen menschlichen Bezüge geht mit einem Identitätsverlust des Protagonisten (“On m’a volé mon âme”) einher, der aufgrund dieser Entwurzelung und Leere die Desertion als einzig logische Schlussfolgerung zulässt. Auffällig ist hierbei der sehr simple, anaphorische Satzbau (“On m’a volé”). Vian reiht die Verse ohne Satzverknüpfung aneinander und bedient sich sowieso nur ganz vereinzelt stilistischer Mittel; insofern ist das Gedicht im Stil der Alltagssprache gehalten. Dies führt zu einer Intensivierung und erhöhten Glaubwürdigkeit des Inhalts.

Der dritte Abschnitt zeichnet die Zukunft, die den Deserteur erwarten wird. Die Verbformen im Futur verdeutlichen seine unwiderrufliche Entscheidung, dem Kriegstreiben fernzubleiben. Bevor das Motiv der Verweigerung zum gedanklichen Höhepunkt kommt, vollzieht Vian einen Übergang vom isolierten Ich zum “nous”: Das lyrische Ich appelliert nun an die Gesamtheit des französischen Volkes, womit sich “eine Gefahr der Solidarisierung und Mobilisierung aller Gleichgesinnten” abzeichnet (ebd.: 125). Der vierfach tautologische Imperativ ist als offene Anweisung zu Ungehorsam und Desertion zu verstehen (“Refusez d’obéir / Refusez de la faire / N’allez pas à la guerre / Refusez de partir”). Dies stellt eine beachtliche Provokation dar, die den Zorn von Patrioten und Veteranen auf das Chanson in Teilen zu erklären vermag. Der unterschwellig herausfordernde und ironische Tonfall des Chansons erfährt seine Spitze in Strophe

elf. Hier attackiert das Ich die Obrigkeit sarkastisch, indem es den Präsidenten zum Rollentausch auffordert. Die letzte Strophe verdeutlicht die Wehrlosigkeit und Unschuld des Ich, gleichzeitig aber auch eine verblüffende Selbstverständlichkeit, mit der das Ich dem Schicksal ins Auge blickt und selbst sein Leben zu opfern bereit ist.

Der Text ist in einem gewissen raumzeitlichen Rahmen verankert; “Les routes de France”, “Avant mercredi soir” oder etwa “le Président” zeigen dies. Der konkrete soziokulturelle Hintergrund eines verheerenden vergangenen und eines neuen, seine Schatten vorauswerfenden Krieges und des damit zusammenhängenden Leides verleihen dem Chanson seine große Aussagekraft (vgl. ebd.: 126). Nichtsdestotrotz ist im DESERTEUR eine Tendenz zur Anonymisierung und Generalisierung erkennbar, die das Chanson zu einer allgemeingültigen, zeitlosen Hymne macht; Vian spart vermutlich bewusst konkrete Angaben über Zeit, Krieg oder Identität des Präsidenten aus.

Auf formaler Ebene sind die extreme Regelmäßigkeit sowie das Fehlen des Refrains auffällig. Auch die Isometrie der strikt sechssilbigen Verse trägt zu Spannungsanstieg und Progression der Argumentation bei. Das dreihebige jambische Versmaß wird durch den punktierten Rhythmus der Singstimme unterstrichen. Diese Regelmäßigkeit lässt sich auf zwei Weisen deuten: Sie vermittelt Ruhe und Beständigkeit, umgekehrt klingt in ihr aber auch benebelnde Monotonie eines Marschrhythmus an, “der sowohl Hilflosigkeit als auch Resignation zugrunde liegen können” (ebd.: 127). Zwei Abweichungen in der Reimumarmung des sonst einheitlichen umarmenden Reimschemas markieren die drei großen Textabschnitte. Vian setzt hinsichtlich Syntax vor allem auf Einfachheit und Verständlichkeit; Rekurrente Phänomene sind Anaphern und parallel gebaute Sätze, deren Wirkung durch koinzidierende Hebungen wie der in Strophe 3 auf “ne” und “pas” verstärkt wird – die Negation der Kriegsteilnahme wird unterstrichen.

Die musikalische Ebene und ihre dynamischen Wechselbeziehungen zum Text sind im DESERTEUR durchaus bemerkenswert. Jede Verszeile umfasst einen vollen Takt und jede Strophe beinhaltet einen in sich abgeschlossenen Melodieteil. Insgesamt ergibt sich in der musikalischen Form eine Vierteiligkeit mit dem Schema a-a-b-a; die ersten zwei Strophen haben dieselbe Melodie, in Strophe 3 beginnt ein neuer Melodieteil, der einen musikalischen und inhaltlichen Höhepunkt darstellt und in Strophe 4 wiederum in die Anfangsmelodie mündet. Ein solches Schema wird als Reprisenbarform bezeichnet. Die drei Abschnitte des Chansons folgen jeweils diesem Schema, instrumentale Zwischenspiele heben sie voneinander ab. Diese insgesamt monotone Abfolge geht mit der oben bereits erwähnten benebelnden Wirkung des Chansons einher. Auch strophenintern setzen Vian und Berg auf eine Komposition der Einfachheit und Redundanz. Das simple Motiv des zweiten Verses wird im jeweils folgenden Vers aufgegriffen und auf einer tieferen Harmoniestufe wiederholt; dasselbe geschieht in der musikalisch etwas modifizierten dritten Strophe, wo das simple Motiv lediglich vereinfacht wird, um anschließend ebenfalls auf einer tieferen Stufe wiederholt zu werden. Dieses simple musikalische Material, das sich konsequent im gesamten Chanson wiederholt, unterstreicht den Inhalt des Textes und lässt Raum für seine provozierende Grundaussage.

Die Begleitung des DESERTEUR in der Originalfassung übernahm Jimmy Walter mit seinem kleinen
ster. Das Chanson ist für Klavier, Holzblasinstrumente, Trompete, Violine, Kontrabass, Gitarre und
gzeug arrangiert. Auswahl und Einsatz der Instrumente sind bewusst sehr sparsam gewählt; die

Violine untermalt die Darstellung des Leides, das Schlagzeug wird ab “Quand j’étais prisonnier” mit größerer Härte eingesetzt und spielt einen Marschrhythmus, um das schreckliche Schicksal des lyrischen Ichs zu evozieren. Vian gelingt es, “mit einer seltenen Einheitlichkeit von Text, Musik, Arrangement und Interpretation einen glaubwürdigen” und sensiblen Protest gegen den Krieg zu setzen (ebd.: 131).

IV. Rezeption

Als Mouloudji LE DESERTEUR sang, zeigte die breite Öffentlichkeit eine positive Resonanz. Die im Zuge des Indochinakriegs erlittenen Verluste bewirkten einen Stimmungswandel in der Gesellschaft und eine gewisse Skepsis dem Krieg gegenüber. Zusätzlich bot das Chanson aufgrund des von Mouloudji entschärften Textes weniger Angriffsfläche. Anders verhält es sich, als Vian selbst LE DESERTEUR interpretierte. In Paris schien die schnörkellose und introvertierte Vortragstechnik Vians bei großen Teilen des Publikums Anklang zu finden; bei der Tournee im Sommer 1955 kam es jedoch in einigen Städten der französischen Provinz zu Buhrufen und Protestaktionen gegen den Auteur-Compositeur-Interprète, als dieser das Lied vom DESERTEUR sang (vgl. Völker 2001: 21). Nach den Vorstellungen diskutierte er einige Male mit denen, die für feindliche Stimmung gesorgt hatten, seine unkriegerische Haltung (vgl. Völker 1999: 115).

Wendepunkt der Tournee war Vians Auftritt in Nantes 1955. Seit diesem Auftritt folgte eine Gruppe älterer Herren Vian jeden Abend an die Orte seiner Darbietungen mit dem Ziel, diese zu stören. Als Vian die Bühne betrat, begannen sie ihn johlend und kreischend zu übertönen, ihn am Singen zu hindern. In Dinard skandierte die Gruppe, deren Anführer der Bürgermeister dieser Stadt war: “Nach Russland! Nach Russland!” Die Störenfriede hielten Vian in einer Zeit eines antikommunistischen Klimas aufgrund seines Vornamens für einen Russen. Schnell war klar: Es handelte sich um Kriegsveteranen, die sich in ihrem Vaterlandsstolz verunglimpft fühlten (vgl. Boggio 1993: 416–417). Das Chanson wurde von den Militärs so entschieden abgelehnt, da der Verfasser destruktiv argumentiere, “wie ein trotziges Kind, dem Begriffe wie Bürgerpflicht, Patriotismus keinen Eindruck machen können” (Völker 2001: 21). In den Augen der radikalen Linken dahingegen war das Chanson damals nicht engagiert genug; doch für Vian war allein die Entscheidung nicht am Krieg teilzunehmen wichtiger als der Protest gegen ihn (vgl. ebd.).

LE DESERTEUR wurde dank der feindlichen Interventionen der Veteranen schlagartig berühmt, regionale und nationale Zeitungen berichteten über den Skandal. Paul Faber, ein Mitglied des Rates des Departements Seine und selbst ein Veteran, forderte erfolgreich das Sendeverbot des Liedes im Radio; gleichzeitig wurde der Verkauf des Chansons verboten und Vian enttäuscht über den sich einstellenden Misserfolg (vgl. Juillard 2007: 300). Bis Ende des Algerienkrieges 1962 währte die Zensur und ließ den DESERTEUR allmählich in Vergessenheit geraten. Doch in den 60er Jahren erfuhr das Chanson im Rahmen des Vietnamkriegs nach Vians Tod 1959 eine posthume Wiederbelebung. Peter, Paul and Mary machten es in einer zweisprachigen Version zum berühmten Protestsong gegen den Vietnamkrieg und trugen so maßgeblich zu seiner umfassenden Popularisierung bei. Seitdem hat sich das Chanson zur antimilitaristischen Hymne schlechthin entwickelt und wurde etliche Male neu interpretiert, darunter von Joan Baez, Richard Anthony, Serge Reggiani, Renaud und Wolf Biermann.

JONATHAN MÜLLER

Credits

Vocals: Boris Vian
Orchestra: Jimmy Walter und Ensemble
Music: Boris Vian und Harold Berg
Writer/Songwriting: Boris Vian
Label: Philips
Published: 1956
Length: 03:32

Recordings

- Boris Vian. “Le Déserteur”. On: *Chansons “Possibles” et “Impossibles*“, 1956, Philips, N 76.042 R, France (Vinyl/Album).
- Mouloudji. “Le Déserteur”. On: *Le Déserteur,* 1964, Disques Mouloudji, France (Vinyl/Album).

Covers

- Joan Baez. “Le Déserteur”. On: *Tournée Européene*, 1980, Portrait, 40-84791, France (Kassette/ Album).
- Peter, Paul And Mary. “Le Deserteur”. On: *In Concert*, 1964, Warner Bros. Records, WS 1555 (1-2), Germany (Vinyl/Album).
- Renaud. “Déserteur”. On: *Morgane de Toi…*, 2000, Polydor, 815 300-2, France (CD/Album).
- Richard Anthony. “Le Déserteur”. On: *Disque d’Or*, 1978, Pathé Marconi EMI, 2C 064-16049, France (Vinyl/Kompilation).
- Serge Reggiani. “Le Déserteur”. On: *Le Déserteur*, 1968, Sonoplay, SBP-10098, Spain (Vinyl/Album).
- Wolf Biermann. “Der Déserteur”. On: *Der Deserteur*, 1983, Musikant, 1c 006 20 00398 7, Germany (Vinyl/Single).

References

- Boggio, Philippe: *Boris Vian*. Paris: Flammarion 1993.
- Julliard, Claire: *Boris Vian*. Paris: Gallimard 2007.
- Mathis, Ursula: Le Déserteur von Boris Vian. Eine Fallstudie zum französischen Chanson. In: *›rachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 15 (1984), 118–133.

Saka, Pierre: *La Grande Anthologie de la Chanson Française*. Paris: Librairie Générale Française

2001.

- Simsolo, Noël: Boris Vian. L'hymne de la Désobéissance. In: M*agazine Littéraire. Ernest Hemingway* 377 (1999), 85–88.
- Vian, Boris: *Der Deserteur. Chansons, Satiren und Erzählungen.* Berlin: Wagenbach 2001.
- Völker, Klaus: *Boris Vian. Der Prinz von Saint-Germain.* Berlin: Wagenbach 1989.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Hartmut Nonnenmacher at the University of Freiburg.
All contributions by Jonathan Müller

Citation

Jonathan Müller: "Le Déserteur (Boris Vian)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/le-deserteur/, 06/2021.

Print

Serge Gainsbourg **1958**

Le Poinçonneur des Lilas

LE POINÇONNEUR DES LILAS opens Gainsbourg's first album *Du chant à la une!…* (1958) and doesn't leave any doubts about the musician's ability to play with words.

I. Origin

In the early 1950s, after art studies and the military service, newly wed Serge Gainsbourg (born Lucien Ginsburg) was working in a school for children of Holocaust survivors, while cultivating his skills as a painter and playing piano and guitar at parties and nightclubs. His own witty twisted compositions began to be appreciated by artists, such as Michèle Arnaud and by the bohemian scene gathering at the Parisian cabaret Milord l'Arsouille. Arnaud started performing his songs and this was brought to the attention of Denis Bourgeois, producer of Philips record company, who offered him a contract.

Gainsbourg deposited LE POINÇONNEUR DES LILAS, together with a bunch of his first songs at SACEM (the French copyright society) in June 1957 and licensed it to Les Frères Jacques a year later. The vocal group used the song as the highlight of their shows and recorded a 7" of it, released a few months before Gainsbourg's own version, which opens Gainsbourg's debut 10″ album *Du chant á la une!…* In the same months, also singer Hugues Aufray used the song at a contest organised by TV channel Europe 1.

II. Context

Porte de Lilas is a station of the Paris metro, for the lines 11 and 3 in the 19th arrondissement of the French capital. The song by Gainsbourg gives a cynical portrayal of the life of a poinçonneur, a ticket puncher and its phantasies, aspirations and fears, as he sits all day in his little counter, piercing little holes into tickets.

The song is a bitter reflection on the anonymity, boredom and speed of modern urban life, especially in nodes of transportation as a metro station and in professional positions where repetition was the norm. LE POINÇONNEUR DES LILAS has chaplinesque elements in its critique to the Fordist organization of work, on its effects on the individual, verging them towards the comical. There is definitely some Schadenfreude that the listener experiences in listening to the song or in watching it performed by Gainsbourg on TV with a laconic neurotic stare.

Gainsbourg affirms himself as powerful author, able to juggle effortlessly with words.

III. Analysis

The song is a fast swing number at 160 bpm lasting barely 2:42 in its recorded version. Gainsbourg's voice is accompanied by guitar, piano, double bass, drums, saxophone and other winds (including a flute and clarinet).

It starts with a simple bass movement, which Gainsbourg himself confessed of having nicked from the James Bond Theme.

The song has a simple structure of three verses followed each time by the chorus. The rhythm is carried by the guitar, as typical of French swing, and reinforced by the brushed drums, while saxophone and flute alternate in giving small variations or accenting some chord changes with the piano. The feel is exactly the one of the French 1950s, where the chanson and the cabaret traditions where combining with jazz and swing patterns, in small musical ensemble.

The lyrics are delivered in a clear cabaret-like way; Gainsbourg has not yet adopted his confessional crooning mumbling of later albums and plays a lot with accents, rhymes and alliterations.

The refrain is very simple, based on the rhythmic repetition of the word "petits trous" (small holes) that the puncher puts in metro tickets of 'first and second class'. The small variations in the delivery and its nearly neurotic ostinato with the double-time ending communicates very well the repetitive and mechanical features of such a job.

The verses on the contrary are dream-like and offer free-form images rising from the alienated mind of the RATP (Régie Autonome des Transports Parisiens) worker. They all start with the protagonist stating its profession: 'I am the ticket puncher of Lilas'. Thanks to *Reader's Digest*, he can fantasize of exotic places such as Miami; he has an explosion of confetti in his head, but he is also physically covered in them (as in the residual paper left on his clothes after each ticket punching); he also dreams of wide open spaces in nature, of the sea where to escape, of the sky he cannot see, but the "petits trous" always bring him back to his grim underground reality. Lilas in French also means lilacs and the reference to these flowers could also be understood as an element of escapism. The song closes with a darker fantasy, where the final *trou* would be a bullet in his head, followed by his burial in a big *trou* (the grave), all to get rid of the *petits trous*.

IV. Reception

Gainsbourg's song-writing talent is already evident in this song. Despite the minor success that the album achieved, the song itself would become a classic of the French chanson.

A future station of the line 11 of the Paris metro (to be completed in 2020) in the municipality of Lilas, will be named Serge Gainsbourg in honour of the song.

There are several covers of the song apart from the above-mentioned. Jean-Claude Pascal recorded it in 1959. Reggae-ska band Tryo recorded it for their album *Sous les Étoilles* (2000). Les Croquants recorded it *Ça sent la Bière* (2001) and British punk-funk band The Rakes did a version in English called "A Man Job" (on the tribute compilation *Monsieur Gainsbourg revisited*, 2006). Guitarist Lulu Gainsbourg,

son of Serge Gainsbourg, performs it instrumentally in his album *From Lulu to Gainsbourg* (2011).

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals and Compostion: Serge Gainsbourg
Orchestra (arrangement/conducting): Alain Goraguer

Recordings

- Serge Gainsbourg. “Le Poinçonneur des Lilas”, 1958, Philips, 432.307 BE, France (7”, EP).
- Serge Gainsbourg. “Le Poinçonneur des Lilas”. On: *Du chant à la une!…*, 1958, Philips, B 76.447 R, (10”, Album).
- Serge Gainsbourg. *Du chant à la une!…*, 2001, Philips / Mercury, 548 421-2, France (CD, Album, RM, Dig).

References

- Dicale, Betrand: *Gainsbourg en dix Leçons*. Paris: Arthème Fayard 2009.
- Simmons, Sylvie: *Serge Gainsbourg: A Fistful of Gitanes*. Boston: Da Capo 2002.

Links

Artist homepage: http://www.sergegainsbourg.com/ [15.05.2017].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Le Poinçonneur des Lilas (Serge Gainsbourg)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*.

Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lepoinconneurdeslilas, 06/2017.

Print

Hansi **1983**

Leberkäs mit Ei

Hansis bis heute im bayerischen Radio gerne gespielte Hymne auf den Leberkäse entstand 1983 zur Hochzeit der neuen Deutschen Welle, bedient aber eher die Tradition komischer Schlagerlieder über Alltagsbanalitäten.

I. Entstehungsgeschichte

Der “Leberkäs”–Song wurde vom Sänger selbst (alias Hansi Goldfuss) und Jörg Evers komponiert und getextet. Auf der B-Seite der Single persifliert sich der Interpret, der später weitere Hitversuche mit “Im Freibad” und “Kalt duschen” unternahm, selbst, indem er an die Stelle von LEBERKÄS MIT EI die Alternative “Leberkäs ohne Ei” stellt. Dementsprechend zeigt das Cover der Single einen von einem Spiegelei bedeckten Leberkäse, der allerdings nicht nur auf einem Teller ruht, sondern Teil eines sehr feierlich anmutenden Abendmenüs zu sein scheint. Eine Kerze, Silberbesteck für mindestens drei Gänge (Suppenlöffel, Dessertlöffel, zweimal Messer und Gabel, einmal groß, einmal klein) sowie ein Schnapsglas sind zu sehen, außerdem eine kleine Semmel, allerdings keine Serviette. Die edle Anrichtung passt nicht so recht zu dem doch sehr schlichten Gericht, womit der Gegensatz, der textlich entfaltet und musikalisch durch die Mischung aus Schlager und modernen Rhythmen angedeutet wird, hier visuell in Erscheinung tritt.

II. Kontext

Obwohl das Essen im menschlichen Leben zweifelsohne eine vitale Rolle spielt, wird in der Pop- und Rockmusik im Allgemeinen sehr wenig über den Vorgang des Essens, noch weniger über spezifische Gerichte und Spezialitäten gesungen. Dies ist zweifelsohne auf die Traditionslinie der Lyrik zurückzuführen, die für die Populärmusik zu veranschlagen ist und gemäß der das Banal-Alltägliche allenthalben im niederen Stil abzuhandeln war. Während also das Sprechen vom Essen im Lied zumeist komisierend oder karnevalesk realisiert wird, kommt dem Essen mitten in der den Traditionsbruch zum Konzept erhebenden Neuen Deutschen Welle eine durchaus interessante Rolle zu, wobei der Beitrag von Hansi mit dem Titel LEBERKÄS MIT EI zwischen einer klamaukhaften komischen Brechung und der bewussten affirmierenden Auseinandersetzung mit dem deutschen Liedgut oszilliert und sich somit weder eindeutig der Neuen Deutschen Welle noch dem klassischen Schlager zuordnen lässt. Am ehesten fällt der Song in die Kategorie des “Bayerischen Pop” (analog zu Austropop und nicht an der Verwendung von Dialekt festzumachen) (siehe Haindling, Spider Murphy Gang, Relax).

[illegible]alyse

Der Sänger, der mit jugendlichem Elan ein scheinbar wiederkehrendes Erlebnis zum Besten gibt, scheint von Anfang an seine große Faszination, ja sogar seine große Liebe zum Thema des Liedes zu machen. Medias in res beginnt die erste Strophe mit “Jedes Mal wenn ich dich seh” und scheint eine dialogische Sprechsituation aufzubauen. Die Geliebte scheint braungebrannt zu sein, was das lyrische Ich (oder die Song-Persona) die Selbstkontrolle verlieren lässt: “Ich muss dich haben”. Diese Analogie erschließt sich rasch beim Hören, wird aber konsequent weitergeführt, indem die Situation der:des Konsument:in geschildert wird, der:die nicht widerstehen kann und das angesprochene Du partout nach Hause tragen muss. Dort gibt es ein Stelldichein bei Kerzenlicht, das vom Backgroundchor mit den Worten “so heiß” zweideutig kommentiert wird.

Mit dem Refrain wird dann aber enthüllt, wer so unwiderstehlich vor ihm liegt: der Leberkäse. Und zwar mit Ei und einer Semmel dazu, den das lyrische Ich morgens wie abends zu essen pflegt, ab und zu statt mit Ei auch mit Kartoffelsalat. Komisch wird der Refrain dann insbesondere, wenn die Hymne auf dem Leberkäse mit den Worten “Ich brauch Leberkäs zum Leben, wir brauchen Leberkäs zum Glücklichsein” überhöht wird.

Der Leberkäse selbst bindet das lyrische Ich im Lied durchaus an die Verneinung intimer Abenteuer, wenn in der zweiten Strophe von einem Erlebnis im spanischen Benidorm an der Costa Blanca, das der hübschen “knackigen” Mädchen wegen aufgesucht wurde, berichtet wird. Die Enttäuschung über die Zurückweisung wirft das lyrische Ich wieder auf den treuen Leberkäse zurück, von dem dieses Mal der Backgroundchor wiederum “Du bist so heiß” zu sagen weiß. Alleine gelassen mit dem frischen Leberkäse ertönt dann erneut die Hymne in Gestalt des Refrains, der Leberkäse zum Frühstück wie zum Nachtisch anpreist und damit das skurrile Moment der geschilderten Essgewohnheiten hervorhebt.

Die Thematisierung von Essen im Lied erscheint zur Zeit der Neuen Deutschen Welle als nicht ungewöhnlich, gehört aber nicht notwendigerweise zum Standardrepertoire dazu. Neben “Carbonara” von Spliff (1982) und “Zuppa Romana” von Schrott nach 8 (1984), die die Italianità besingen, indem repräsentative italienische Gerichte (Spaghetti Carbonara bzw. ein Sammelsurium den Deutschen bekannter italienischer Produkte von Calamari bis Chianti) genannt werden, finden sich jedoch nur wenige Beispiele, die die regionalspezifische Kulinarik ansprechen wie etwa die Baguette bei Bläck Fööss’ “Frankreich, Frankreich” (1984). Dabei wird einerseits die Tendenz zum volkstümlichen Liedgesang, banalem Schlager oder Klamauksong auf die Schippe genommen: Vor der Folie der Sauerkraut-Polka (Gus Backus 1962) oder den Salzburger Nockerln (1938) reiht sich “Leberkäs” somit ein in ein freudig zünftiges Besingen der Brotzeit und all dem, was dazu gehört. Auch nach der Neuen Deutschen Welle funktioniert Essen (und Trinken) im Schlager und der Popmusik eigentlich nur unter komisierenden Vorzeichen, man denke an “Fleisch” (Mundstuhl, 2002), an “Ich bin ein Döner” (Tim Toupet, 2008) oder “Pump ab das Bier” (Werner Wichtig, 1989). Sicherlich können auch Modeerscheinungen behandelt werden (“Popcorn” von Hot Butter, 1972) oder alkoholische Getränke mehr oder weniger ernsthaft bzw. kommerziell angepriesen werden (“A Glass of Champagne” von Sailor 1976; “Bacardi Feeling” von Kate Yanar, 1991, Zehn kleine Jägermeister von Die Toten Hosen, 1996) und der Bruch mit der Ernsthaftigkeit zum Gewinn von Aufmerksamkeit benutzt werden (“Aserejé” von Las Ketchup, 2002). Ab und an werden insbesondere Früchte oder typische Produkte zur Thematisierung von Exotik, Alterität oder sozialen Ländern eingesetzt (“Griechischer Wein” 1975, “Day-O” (Banana Boat Song) 1955 oder Zwei Apfelsinen im Haar 1968) sowie nationale Stereotypen aufgerufen (Dschinghis Khan Moskau 1979: “Liebe

schmeckt wie Kaviar").

Der Leberkäse allerdings ist per se durchaus ein deutliches Zeichen für eine Abkehr von der elitären Kultur, für die auch die negativ konnotierten, arroganten abweisenden Frauen der Schickimicki-Szene im Lied Pate stehen. Hingegen steht Leberkäse für eine einfache Ernährung, für die Brotzeit von – im physischen Sinne – hart arbeitenden Menschen, für ein simples Essen, dessen Zubereitung genauso schlicht ist. In dieser Weise scheint er auch in Georg Danzers Lied "Ruaf mi ned an" (1976) auf, wo die Zeile "Der Leberkas schmeckt ausn Zeidungspapier" als Ausdruck einer einfachen, aber herzlichen Lebenseinstellung genutzt wird. Das lyrische Ich klagt über den Verlust der Geliebten, die sich nunmehr einen Neureichen geangelt hat und jetzt mit diesem jeden Abend fein essen gehe. Gleichzeitig erinnert der Leberkäse sie an ihre Wurzeln und an die Reinheit der Liebe, indem darauf hingewiesen wird, dass man bei wahrer Liebe auch ohne großen Aufwand Glück finden kann, eben im in Zeitungspapier von der Metzgerei eingeschlagenen Leberkäse.

Diese Schlichtheit erlaubt es, dass Leberkäse heute durchaus in der volkstümlichen Musik besungen werden kann. Schon 1960 hatten die Isarspatzen ein Lied herausgebracht, das im Grunde die intertextuelle Vorlage für Hansi bietet. Ein Mann-Frau-Duo singt "Leberkäs, du passt so gut zu mir". Auch hier wird schon die Parallele "Leberkäse-Geliebte" gezogen und mit einigen Plattitüden versetzt, die überdies vom Stöhnen der bajuwarischen Dame unterstrichen werden. Heutzutage findet sich bei einer YouTube-Recherche auch "Vollgas Leberkäs" der volkstümlichen Gruppe Die Spritbuam. Denkt man nicht an den Leberkäse, sondern an das Spiegelei, so wäre als Referenz auf die Einfachheit des Lebens neben dem ebenfalls als kulinarisches Lied (zumindest im Refrain) zum Klassiker avancierten, letztlich aber eindeutig komisierend konzipierten "Früh-Stück" der Gebrüder Blattschuss (1984; "Noch ein Toast, noch ein Ei") auch Hanne Hallers "Bratkartoffeln mit Spiegelei" aus dem Jahr 1990 zu nennen, das schon vielmehr mit der Zweideutigkeit des "Bratkartoffelverhältnisses" spielt. Bei den Brüdern Blattschuss kommt eine ganze Palette des deutschen Familienfrühstücks vor. Vom Toast über das Ei bis zu Brei, Marmelade und Konfitüre gibt es eine breite Auswahl zum obligaten Kaffee. Geborgenheit und Zugehörigkeit gehen damit eine Symbiose mit dieser Art Hausmannskost ein, was auch andere Beispiel belegen: Herbert Grönemeyer etwa empört sich in "Was soll das?" (1988) darüber, dass nun der Rivale von der Freundin sein Leibgericht gekocht bekommt.

Das Leberkäs-Lied von Hansi wird im Grund bis heute als lustiges Zwischenstück immer wieder mal gerne im Radio gespielt und ist gerade in Süddeutschland allgemein sehr bekannt. Neben "Currywurst" von Herbert Grönemeyer ist es sicherlich das bekannteste nicht-vegan-taugliche Lied der deutschen Popgeschichte und zeigt auch, inwieweit die deutsche Esskultur untauglich für die Verarbeitung im Lied ist. Während in Liedern italienischen oder italo-amerikanischen Ursprungs gerne über die Pizza gesungen (Aurelio Fierro; Bonnie Bianco) oder wenigstens ab und zu Pasta (Toto Cutugnos *L'Italiano* aus dem Jahr 1983: "gli spaghetti al dente") thematisiert oder ein Panino verspeist wird (Al Bano & Romina Power in *Felicità* 1982; Adriano Celentano in *Una festa sui prati* 1967), sind in deutschsprachigen Liedern unorthodoxe Aussagen wie "Ich ess' Blumen" (Die Ärzte; 1988) oder "Pizza wundaba" (Die Höhner; 1989) enthalten – zuweilen auch in Gassenhauern (siehe Ibo mit "Ibiza", 1989, dank des Refrains "ich kann Paella nicht mehr sehn", aber auch DJ Ötzis "Burger Dance", 2003). Wenn überhaupt, dann besingt man achspeise (man denke an zahlreiche Eis-Lieder oder den Udo Jürgens Hiterfolg "Aber bitte mit Sanne", 1976) und meint dabei gerne etwas Anderes (siehe auch "Ich will keine Schokolade" von Trude

Herr, 1959). Getränke werden indes gern besungen (“Erst ein Cappuccino”, “Der Kaffee ist fertig”, “Karambo karacho ein Whisky”, “Der Wein von Samos”). Es wird ferner gefrühstückt (“Himbeereis zum Frühstück”, “Breakfast in America”, 1979), man trifft sich zum Dinner, geht fein essen (Lucilectric: “Mädchen”, 1993) oder lässt sich Milch liefern (Herman’s Hermits, 1966, “No Milk Today”).

Doch gilt für das Thema Essen eben nicht, was Stephan Remmler treffend mit “Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei” (1986) besingt. Wo es im Volkslied nicht so ungewöhnlich erscheint, dass das Backen thematisiert wird (Kinderlieder wie “Backe, backe Kuchen” oder “In der Weihnachtsbäckerei”, siehe aber auch “Nussecken” bei Guildo Horn in “Guildo hat euch lieb”, 1998, oder “wenn wir sie besuchten, roch es schon nach Kuchen” in Karel Gotts “Babička”, 1979) oder in der Tradition der Minnelyrik auch im anspruchsvollen Lied und in der Klassik alle möglichen Früchte auftauchen, so beißt sich die Sehnsucht des üblichen Liedinhalts mit der alltäglichen Banalität der Nahrungsaufnahme. Schon das Brot kommt nur selten vor (Hans Hartz in “Die weißen Tauben sind müde”, 1982: “ab morgen gibt’s statt Brot nur Wein”), Butter ist gar noch seltener (Niemann, “Im Osten”, 2001: “Dass die Butter hier mehr nach Butter schmeckt”). Hinzu kommt der relativ geringe Stellenwert, den das Essen in Deutschland, mehr noch in den angloamerikanischen Ländern und in Nordeuropa, einnimmt, während im Süden Europas, in Asien und auch in Lateinamerika Nationalgerichte eine wichtigere kulturelle Rolle spielen. Nur dort, wo gleichsam Bierseligkeit und Brotzeit romantisch verklärt werden, oder wo in satirischer Manier (Reinhard Meys “Heiße Schlacht am kalten Büffet”, 1970) übertriebene Kulinarik bzw. manierenloses Verhalten aufs Korn genommen wird, funktioniert Essen auch im populären Song. Wo Peter Alexander “Die kleine Kneipe” (1976) schildert, dort gibt es in der kleinbürgerlichen Welt eben nur schlichtes Essen: “Wer Hunger hat, der bestellt Würstchen mit Kraut, weil’s andere Speisen nicht gibt.” Nur wo ausnahmsweise im Musical als Figuren ein Milchmann (*Anatevka*) oder in “Excerpt from a Teenage Opera” die Figur des Lebensmittelhändlers Grocer Jack (Keith West, 1967) behandelt werden, können eben auch Milch und andere Naturalien auftauchen (“No milk, no eggs, no marmalade labels”).

IV. Rezeption

LEBERKÄS MIT EI ist insofern als Dauerbrenner zu bezeichnen, als im Nachgang andere bayerisch-österreichische, meist weniger professionelle Songaufnahmen entstanden, die mit dem Leberkäse immer auch Bezug auf Hansis Song nehmen: Guido ft. Pizzaboy, Bada X AKZSZ, Austria Einz, Die Spritbuam, Die 3 lustigen Moosacher, DJ Wurstwampe, Hanse Schoierer, Mc Afaci und Emir sind auf der Website www.hektar.at als die ‘besten’ “Leberkas-Songs” aufgelistet. Goletz lieferte mit “Auf a’m Banandendampfer gibt’s keinen Leberkäs”, 2012, einen Wiesn-Hit, und die selbsternannten Volksmusik-Hits-Sänger Kaos-Duo gaben “Ich ess gern Leberkäs” und “Leberkäs mit Kauffmann Senf” zum Besten.

Christoph Oliver Mayer

Credits

Musik/Text: Hansi Goldfuß, Jörg Evers
Produktion: Jörg Evers, Hansi Goldfuß

Recordings

- Hansi: *Leberkäs mit Ei*, 1983, Mercury 6005 274, Germany (Single).

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Oliver Mayer: “Leberkäs mit Ei (Hansi)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/leberkaes-mit-ei, 06/2025.

Print

Idina Menzel **2013**

Let It Go

LET IT GO ist ein Lied aus Disneys animiertem Spielfilm *Frozen* (2013), dessen Musik und Texte vom Ehepaar Kristen Anderson-Lopez und Robert Lopez stammen. Das Lied wurde in seiner ursprünglichen Version von der amerikanischen Schauspielerin und Sängerin Idina Menzel aufgeführt, die die Synchronsprecherin für Königin Elsa war. Da *Frozen* ein Hit wurde, löste auch LET IT GO eine weltweite Cover-Welle aus. Die von Disney offiziell veröffentlichte multinationale Version von LET IT GO hat im Internet große Resonanz gefunden und gezeigt, dass es Disney gelingt, kulturelle Elemente unabhängig von Ethnizität, Nationalität und Sprache miteinander zu kombinieren.

I. Entstehungsgeschichte

LET IT GO war der erste Song, den Kristen Anderson-Lopez und Robert Lopez für den Film geschrieben haben. Das Ehepaar ließ sich von verschiedenen Künstler:innen wie Adele, Aimee Mann, Lady Gaga, Avril Lavigne und Carole King inspirieren, die über den Umgang mit Dingen sangen, die sie zurückhalten (Willman 2014). Das Lied entstand beim Nachdenken über den Charakter der Protagonistin Elsa, als das Songwriter-Ehepaar eines Tages im Park spazieren ging. Sie dachten darüber nach, wie es sich anfühlt, als eine perfekte, erhabene Person angesehen zu werden, weil man ein Geheimnis zurückgehalten hat. Robert Lopez fiel plötzlich der Ausdruck „Kingdom of Isolation“ ein (Toppman 2014). Zurück in ihrem Heimstudio komponierten sie den Rest des Songs und vollendeten ihn innerhalb eines einzigen Tages (Dziemianowicz 2013).

Die beiden Songwriter schrieben 25 Lieder für den Film. Nur acht Lieder und eine Reprise wurden letztendlich verwendet (Kit 2013). Viele ihrer Lieblingslieder wurden aufgrund von Änderungen in der Geschichte und Anpassungen der Heldin nicht übernommen. Darunter wurde ein Lied, das ihnen sehr gut gefiel und in dem Elsa als Bösewicht beschrieben wurde, schließlich durch LET IT GO ersetzt, weil sie nicht höhnisch singen sollte (ebd.). Jedes von Anderson-Lopez und Lopez komponierte Lied, einschließlich LET IT GO, wurde zunächst in ihrem Studio als Demo aufgenommen, dann per E-Mail an das Produktionsteam von Disney Animation in Burbank gesendet und in der nächsten Videokonferenz besprochen (ebd.). Nach der Genehmigung wurden alle ihre Arbeiten schließlich an den Arrangeur David Metzger in sein Homestudio in Salem, Oregon weitergeleitet, der ihre Arbeit zu einem üppigen Klang orchestrierte (Stabler 2013). Die Gesangsspur des Liedes wurde vor der Orchestrierung bei Sunset Sound in Hollywood separat aufgenommen, wobei die Klavierspur aus der Demo in Menzels Kopfhörer erklang (Tingen 2014). Der von Lopez selbst gespielte Piano-Track wurde nicht neu aufgenommen; es ist dieselbe Klavierspur, die in der endgültigen Fassung des Songs zu hören ist (ebd.). Der im Oktober 2012 bei Sunset Sound begonnene Aufnahmeprozess dauerte elf Monate (ebd.).

II. Kontext

Der Quellfilm des Liedes ist *Frozen*, ein amerikanischer computeranimierter Musikfilm aus dem Jahr 2013, der von Walt Disney Animation Studios produziert und von Walt Disney Pictures veröffentlicht wurde. Der 53. Disney-Animationsspielfilm wurde vom Kunstmärchen *Die Schneekönigin* des dänischen Dichters Hans Christian Andersen inspiriert. Der Film zeigt, wie Prinzessin Anna, die sich zusammen mit einem Eislieferanten und seinem Rentier sowie einem Schneemann auf den Weg macht, um ihre Schwester Elsa zu finden, deren eisige Kräfte ihr Königreich versehentlich im ewigen Winter gefangen haben.

Während seiner Kinolaufzeit war der Film ein bedeutender kommerzieller Erfolg und erwirtschaftete weltweit 1.280 Milliarden US-Dollar. Er überholte damit *Toy Story 3*, welcher vorher der umsatzstärkste Animationsfilm aller Zeiten war, und behauptete diese Position, bis er 2019 vom Remake von *The Lion King* überholt wurde. Er wurde der fünfterfolgreichste Film aller Zeiten und der umsatzstärkste Film des Jahres 2013. Im Januar 2015 wurde der Film zur meistverkauften Blu-ray-Disc in den USA, was dazu führte, dass er eine Reihe von Nebenproduktionen anregte. Darunter waren der animierte Kurzfilm *Frozen Fever* (2015), das animierte Featurette *Olaf's Frozen Adventure* (2017) und die Fortsetzung in Spielfilmlänge *Frozen II* (2019). *Frozen* gewann eine bedeutende Anzahl an Preisen, er wurde beispielsweise als bester Animationsfilm bei der Oscar-Verleihung 2014 ausgezeichnet, als bester Animationsfilm bei den Golden Globe Awards 2014 und als bester animierter Spielfilm bei den British Academy Film Awards 2014.

Als das bekannteste Lied im Film stellt LET IT GO Königin Elsa vor, die aus ihrem Königreich flieht, als sie öffentlich die Kontrolle über ihre Fähigkeit verliert, Eis zu erzeugen. Oben in den Bergen erkennt Elsa, dass sie ihre Fähigkeiten nicht länger verstecken muss und freut sich darüber, nicht nur ihre Macht frei nutzen zu können, sondern auch frei von den Erwartungen anderer zu sein, die sie als Königin haben möchten. Sie legt ihre königlichen Attribute ab, erschafft einen lebenden Schneemann und baut sich einen riesigen Eispalast. Wie der Film gewann auch der Song LET IT GO zahlreiche Auszeichnungen und wurde etwa zum besten Filmsong bei der Oscar-Verleihung 2014 gekürt, zum besten Lied bei den Critics' Choice Movie Awards 2014, zur besten Filmmusik bei den Annie Awards 2014 und zum besten für visuelle Medien geschriebenen Song bei den Grammy Awards 2015.

III. Analyse

LET IT GO ist 3:40 Minuten lang, es steht im 4/4-Takt und das Tempo beträgt circa 140 bpm. Das Lied steht anfangs in f-Moll, moduliert später jedoch nach Es-Mixolydisch und As-Dur.

Die Form von LET IT GO lässt sich in acht Teile gliedern: Intro (0:00–0:47), Verse 1 (0:48–1:05), Chorus 1 (1:06–1:32), Bridge (1:33–1:50), Verse 2 (1:51–2:05), Chorus 2 (2:06–2:31), Breakdown (2:31–3:07) und Chorus 3 (3:08–3:40). Jeder Chorus hat einen leicht anderen Liedtext.

Kurz vor dem Lied flieht Elsa aus dem Königreich in die Berge. Während der pfeifende Wind allmählich nachlässt, erklingt das Klaviervorspiel, begleitet von Glockenspieleinwürfen und einem Mark Tree. Diese nente und ihre Hervorhebung der hohen Frequenzen können als eine Widerspiegelung der klirrenden Kälte des derzeitigen Schauplatzes interpretiert werden. Das Lied beginnt mit der Tonika f-Moll

und besteht aus einer viertaktigen Phrase, welche sich wiederholt, zum Schluss jedoch statt auf b-Moll auf B-Dur endet. Die Stimmung, die erzeugt wird, ist weich und melancholisch. Zu diesem Zeitpunkt erscheint Elsa auf dem Bild klein und bescheiden und kämpft sich in einem weißen Schneefeld vorwärts.

Dieses Klaviermotiv wird, sobald der Gesang einsetzt, im tieferen Register weitergeführt. Der hohe Frequenzbereich wird von den neu hinzugekommenen Violinen ausgefüllt. Die sanfte, sich abwärts bewegende Gesangsmelodie spiegelt die melancholische Stimmung und das Zögern der Protagonistin Elsa wider. Ab der zweiten Hälfte des Abschnitts kommt der Rest der Streicher hinzu und die Melodie ändert sich – die Bewegung der Hauptmelodie wird leicht verstärkt und der Rhythmus ist zunächst synkopiert. Passend dazu kann die Phrase „the wind is howling like this swirling storm inside“ so interpretiert werden, dass Elsas Herz zu diesem Zeitpunkt zunächst wie ein heftiger Wind brüllt, bis sie mit einer stark abwärts gerichteten Bewegung zum Schluss des Abschnitts in eine hilflose Stimmung zurückkehrt. Elsa beschreibt zusammenfassend im Intro mit leicht heiserer Stimme und in Selbstmitleid schwelgend ihre Situation. Das Glockenspiel am Ende des Intros leitet in den ersten Verse über, welcher wieder nur von einem Klavier begleitet wird.

Elsas Emotionen werden bewegter, während das Lied über den B-Dur-Halbschluss in Es-Mixolydisch wechselt. Die Stimme gewinnt an Kraft und die Melodie wird allmählich höher. Während dieser Überleitung nimmt die Dynamik der Klavierbegleitung allmählich zu, wodurch gleichzeitig die Handlung im Bild zu einem Höhepunkt geführt wird: Auf dem Satzteil „Well, now they know“ wirft Elsa ihre metaphorischen Fesseln beiseite und die Klavierbegleitung stoppt plötzlich kurzzeitig, als ob das Lied vor dem Höhepunkt nochmal kurz einfriert.

Mit der Hook „Let it go!“ wird der Chorus eingeleitet und die Stimmung des Intros wird vollständig kontrastiert. Die Tonart wechselt zum hellen As-Dur, der parallelen Tonart von f-Moll. Während Elsa ihrer magischen Energie freien Lauf lässt und im Eis und Schnee wiedergeboren zu sein scheint, wechselt die gleichmäßig vorwärtstreibende Klavierbegleitung in das hohe Register. Ihre Stimme ist höher angesetzt und kraftvoll, was wiederum einen Kontrast zum zögerlichen Intro darstellt. Beginnend mit dem Liedtext „I don’t care what they’re going to say“ setzen die Streicher wieder ein, begleitet von einem schwellenden Becken. „Let the storm rage on. The cold never bothered me anyway“ – der leidenschaftliche Höhepunkt findet hier auf einem gehaltenen Des-Dur-Akkord ein plötzliches Ende. Die Bridge, eingeleitet von einem E-Piano, stellt mit Streichern, Klavier und E-Bass in Staccato-Vierteln sowie dem Schlagzeug einen rhythmischen Gegenpart zu den vorhergehenden Teilen dar. Die selbstbewusste Ausdrucksweise von Elsa wird mit diesem vorwärtstreibenden Rhythmus weiter verdeutlicht: „And the fears that once controlled me can’t get to me at all.“

Der zweite Verse ist klanglich ausgefüllter als der erste. Die Instrumente der Bridge wurden beibehalten, wobei die Streicher nun wieder legato statt staccato spielen. Die E-Gitarre, die am Ende der Bridge einsetzte, ist weiter mit langsamen Arpeggien zu hören. Auch Hörner spielen lang gehaltene Töne. Aufbauend zum zweiten Chorus nimmt das rhythmische Tempo in den letzten zwei Takten des Verses zu: Die lang gezogenen Akkorde werden von Staccato-Vierteln und dann -Achteln ersetzt, die von einer aufwärtssteigenden Streicherfigur vorangetrieben werden. Wenn Elsa wieder „Let it go“ singt, erklingen [illegible]uvor genannten Instrumente, begleitet von kraftvoller Percussion und einer neu hinzutretenden [illegible]ischen Gitarre. Die Intensität des Klaviers und der Streicher nimmt ebenfalls weiter zu. Dieser

Chorus ist im Vergleich zum ersten spannungsgeladener und von größerer instrumentaler Dichte.

Der Breakdown wird eingeleitet von einer kreisenden Staccato-Streichermelodie, die von einer äußerst schnellen Klaviermelodie abgelöst wird. Eine Marimba kommt als neues Begleitinstrument hinzu, das diesem Abschnitt eine neue Farbe verleiht. Auch Horn-Rips werden verwendet, um diesen Abschnitt noch spannungsgeladener zu gestalten. Die Harmonik verbleibt zunächst für eine lange Zeit auf Des-Dur mit dominantischem Anklang aufgrund des Ces in der Gesangsmelodie, sequenziert bald eine Sekunde aufwärts nach Es-Dur, ebenfalls mit dominantischem Anklang und erreicht seinen Höhepunkt im F-Dur-Akkord. Hier gibt es einen plötzlichen Spannungsabfall. Alle Instrumente bis auf Klavier und Streicher verklingen. Die prägnante Rhythmik wird von gehaltenen Akkorden ersetzt, bis, ähnlich der Überleitung zum zweiten Chorus, Staccato-Viertel und dann -Achtel in den nächsten Chorus überleiten. Elsas Stimme ist an diesem Punkt voller Kraft und Zuversicht. Das Lied erreicht mit den Worten „Let the storm rage on“ seinen Höhepunkt auf einem lang gehaltenen hohen Es, begleitet von einem spannungsgeladenen harmoniefremden Ces-Dur-Akkord. Elsa beendet das Lied mit einer entschlossenen und furchtlosen Stimme, ganz im Kontrast zum heiseren und zögerlichen Intro. Der Gesang stellt somit die emotionale Veränderung Elsas im Laufe des Liedes dar: vom verunsicherten und verlorenen Gefühl hin zu einem zuversichtlichen und gestärkten Ausdruck.

IV. Rezeption

LET IT GO wurde von der Filmkritik, der Musikkritik und dem Publikum weithin gelobt. Die Zeitung Rochester City Newspaper nannte ihn den besten Song des Filmsoundtracks (DeTurck 2013), Entertainment Weekly beschrieb das Lied als „eine unglaubliche Hymne der Befreiung“ (Sneitker 2013: „an incredible anthem of liberation“), während New York Daily News es „einen mitreißenden Beitrag für die Frauenpower und die Notwendigkeit, Angst und Scham loszulassen“ nannte (Dziemianowicz 2013: „A stirring tribute to girl power and the need to ‘let go’ of fear and shame“).

Einige Zuschauer:innen außerhalb der Filmindustrie haben ihre eigenen Interpretationen. Eine ist, dass das Lied und der Film die Selbstbestätigung von Menschen mit Behinderungen fördern, insbesondere für diejenigen im Autismus-Spektrum (Tager-Flusberg 2015). Kristen Andersen-Lopez hat erklärt, dass ihr jüngerer Bruder autistische Merkmale hat und dies das Lied insofern inspiriert habe, weil es sich um das Konzept eines „besonderen Geschwisters“ handelt (Hebert 2015: „special sibling“).

Eine andere Ansicht ist, dass dieser Film die Normalisierung der Homosexualität propagiert. Einige Zuschauer:innen glauben, dass Elsa eine Darstellung einer positiven LGBT-Jugend und das Lied eine Metapher für das Coming-Out ist (Petersen 2014).

Neben der englischen Originalversion wurde *Frozen* in 44 Sprachen und Dialekte weltweit offiziell synchronisiert. Am 23. Januar 2014 veröffentlichte Disney eine mehrsprachige Version von LET IT GO, die Gesangsdarbietungen von 25 verschiedenen Synchronsprecherinnen beinhaltete, die Elsa in ihren jeweiligen Synchronisationsversionen des Films porträtierten. Am 1. April 2014 wurde eine Behind-the-[illegible]ersion des mehrsprachigen Videos mit Aufnahmen der Sänger:innen im Studio veröffentlicht.

ZHIHUI LIN und TIM REICHERT

Credits

Vocals: Idina Menzel
Music/Lyrics: Kristen Anderson-Lopez, Robert Lopez
Published: Wonderland Music Company
Released: November 25, 2013 (album); January 2014 (single)
Recorded: 2012 (piano, vocals); 2013 (rhythm section, orchestra)
Length: 3:45
Label: Walt Disney
Producers: Kristen Anderson-Lopez; Robert Lopez; Christophe Beck; Chris Montan; Tom MacDougall

Recordings

- Idina Menzel. „Let It Go“. On: *Frozen*, 2013, Walt Disney Records, D001906102, US (CD/Album).

References

- DeTruck, Matt: CD Review: Disney’s ‚Frozen‘ Soundtrack. In: City Newspaper. URL: https://www.rochestercitynewspaper.com/rochester/cd-review-disneys-frozen-soundtrack/Content?oid=2302643 [05.09.2021].
- Dziemianowicz, Joe: Disney’s ‚Frozen‘ scores a show-stopping song with Idina Menzel’s ‚Let It Go‘. In: New York Daily News. URL: https://web.archive.org/web/20140114042532/http://www.nydailynews.com/entertainment/music-arts/grabbing-year-hot-show-tume-article-1.1538652 [05.09.2021].
- Hebert, James: ‚Frozen‘ songwriters unveil ‚Up Here,‘ the musical they couldn’t let go. In: Los Angeles Times. URL: https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-ca-cm-up-here-la-jolla-playhouse-20150802-story.html [07.09.2021].
- Kit, Zorianna: Awards Spotlight: Robert Lopez & Kristen Anderson-Lopez Make Beautiful Music Together for Disney’s ‚Frozen‘. In: Studio System News. URL: https://web.archive.org/web/20140129120217/http://www.studiosystemnews.com/awards-spotlight-robert-lopez-kristen-anderson-lopez-make-beautiful-music-together-for-disneys-frozen/ [05.09.2021].
- Petersen, Kierran: Disney’s Frozen and the ‚gay agenda‘. In: BBC News. URL: https://www.bbc.com/news/blogs-echochambers-26759342 [07.09.2021].
- Sneitker, Marc: CD Review: Disney’s ‚Frozen‘ soundtrack: Ranking all nine original songs. In: Entertainment Weekly. URL: https://ew.com/article/2013/11/30/disney-frozen-soundtrack-ranking/ 5.09.2021].
- Stabler, David: Disney’s ‚Frozen‘: A behind-the-scenes look at the movie’s music that gets its magic

from an Oregon man. In: Oregon Data Points. URL: https://www.oregonlive.com/movies/2013/11/disneys_frozen_gets_its_musica.html [05.09.2021].
- Tager-Flusberg, Helen: ‚Frozen' offers glimpse of autism in girls. In: Spectrum News. URL: https://www.spectrumnews.org/opinion/viewpoint/frozen-offers-glimpse-of-autism-in-girls/ [07.09.2021].
- Tingen, Paul: Inside Track: Disney's Frozen. In: Sound on Sound. URL: https://www.soundonsound.com/techniques/inside-track-disneys-frozen [18.07.2021].
- Toppman, Lawrence: Former Charlottean is front-runner for Oscar for ‚Let It Go'. In: The Charlotte Observer. URL: https://web.archive.org/web/20140301064001/http://www.charlotteobserver.com/2014/02/27/4728380/former-charlottean-is-front-runner.html [18.07.2021].
- Willman, Chris: How the ‚Frozen' Soundtrack Snowballed to No. 1. In: The Hollywood Reporter. URL: https://web.archive.org/web/20140119065144/http://www.hollywoodreporter.com/news/how-frozen-soundtrack-snowballed-no-670649 [18.07.2021].

Links

- Walt Disney Animation Studios. Disney's Frozen – „Let It Go" Multi-Language Full Sequence. In: YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OC83NA5tAGE&t=11s [21.07.2021].
- DisneyMusicVEVO. Let It Go – Behind The Mic Multi-Language Version (from „Frozen"). In: YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=BS0T8Cd4UhA [21.07.2021].

About the Authors

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Zhihui Lin

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Tim Reichert

Citation

Zhihui Lin; Tim Reichert: „Let It Go (Idina Menzel)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/let-it-go, 03/2025.

Print

Sido **2014**

Liebe

LIEBE ist die dritte Singleauskopplung aus dem fünften Studioalbum *30-11-80* des Deutsch-Rappers Sido (bürgerlich: Paul Würdig), erschienen im März 2014.

I. Entstehungsgeschichte

“Ich war wütend, frech und rebellisch. Das bin ich aber nicht mehr”, sagt Sido (Lütticke 2013). Der einstige Berliner Rap-Rüpel ist erwachsen geworden, hat mit 35 Jahren seine Ruhe in der Ehe mit der TV-Moderatorin Charlotte Engelhardt und der Geburt des gemeinsamen Sohnes gefunden. Der frühere Hip-Hop-Schreck hat seine Bad-Boy-Attitüde abgelegt und sich dem deutschen Entertainment-Mainstream angenähert, ohne seine Hip-Hop-Wurzeln zu negieren. Diesen Sinnes- und Imagewandel spiegelt das 2013 entstandene Album *30-11-80* wider.

Das Album wurde größtenteils innerhalb von drei Wochen aufgenommen, gemeinsam mit dem Produzenten-Team DJ Desue, Marek Pompetzki, Paul NZA und Cecil Remmler in den Black Rock Studios auf Santorin. Musikergäste, die an dem Album mitgewirkt haben, etwa Helge Schneider und Mark Forster, wurden eigens auf die griechische Insel eingeflogen. Mark Forster begleitete Sido sowohl bei der zweiten Singleauskopplung des Albums, “Einer dieser Steine”, als auch bei “Irgendwo wartet jemand”. Für den finalen Titeltrack “30-11-80” schart der Berliner achtzehn befreundete Rapper um sich, die ihre Vokalparts in Eigenregie eingespielt haben, ihre Auftritte zur raptypischen Selbstdarstellung nutzen und konkrete thematische Bezüge zu Sido-Titeln oder zur Deutsch-Rap-Szene herstellen. Im Einzelnen sind dies: Eko Fresh, Lakmann One, Laas Unltd., Nazar, Frauenarzt, Manny Marc, Bushido, Blut & Kasse, Olli Banjo, Tarek, Smudo, Erick Sermon, MoTrip, Moses Pelham, Bass Sultan Hengzt, Afrob, Dr. Renz und B-Tight.

II. Kontext

30-11-80 ist Sidos erstes Solo-Album seit *Aggro Berlin* (2009), dazwischen erschienen das Live-Album mit Bushido *MTV Unplugged Live aus’m MV* (2010), 2011 der Soundtrack zu seinem Film *Blutzbrüdaz* und 2012 das *Best-of*-Album. Mit dem Albumtitel *30-11-80* spielt Sido auf sein Geburtsdatum an und thematisiert seine aktuelle Lebenssituation, seine Rolle als Vater sowie die Liebe zu seiner Frau. Im Unterschied zu früheren Album- bzw. Singleveröffentlichungen geht es dem Rapper mehr um die Bildhaftigkeit der Texte, weshalb er reimtechnische Aspekte eher in den Hintergrund stellt. So rekapituliert Sido im Opening-Track des Albums “Hier bin ich wieder” die persönlichen und musikalischen Erlebnisse seit seiner letzten Albumveröffentlichung. In “Papa, was machst du da” reflektiert der Rapper seine V[illegible]ntwortung als Vorbild für seine eigenen Kinder, und in dem Song “Enrico”, der vom (Über-)Leben [illegible] Sinti-Straßenmusikers in Berlin-Marzahn handelt, gibt er stellenweise Einblicke in seine Herkunft

(als Sohn einer Sinti-Mutter). Darüber hinaus sind auf dem Album mit “Einer dieser Steine” und LIEBE zwei explizite Liebeslieder vertreten, wohingegen im Song “Maskerade” noch andeutungsweise Elemente des Subgenres Battle-Rap aus einer früheren Phase seiner Karriere offenbar werden.

III. Analyse

Der Song besteht formal aus einer insgesamt viermal wiederholten Hook (= Refrain), mit der der Track nach einem kurzen zweitaktigen E-Piano-Vorspiel auch beginnt. Dazwischen folgen die drei Strophen (Part I – Part III), deren achtzeilige Struktur in der zweiten Strophe auf zwölf Verse ausgeweitet wird. Auffällig ist auch, dass reine Paarreime in den Versen (“Kuss – muss”; “hast – hasst”; “runterfahren – hundert Jahren”) in der Unterzahl sind und unreine bzw. nicht reimende Versenden überwiegen. Die strukturelle Geschlossenheit des Songs bzw. zwischen Hook und Strophe wird sowohl durch textpoetische als auch durch musikalische Gestaltungsprinzipien hergestellt: etwa durch die 40-malige Repetition des titelgebenden Worts “Liebe”, das in beiden Songteilen niemals (mit Ausnahme von Part II: “sich beim Liebe machen nicht zu beeilen”) von Sido, sondern von einer gesampelten, grotesk verfremdeten Frauenstimme gesungen wird. Zur Geschlossenheit trägt weiterhin bei, dass sich in Hook und Strophe durchgängig dieselbe zweitaktige Akkordfolge wiederholt, mit der das Stück auch instrumental beginnt: Takt 1 Tonika (b-Moll), Takt 2 Tonika-Parallele (Ges-Dur), gefolgt – auf der synkopisch vorgezogenen Zählzeit 3 – vom Tonika-Gegenklang (Des-Dur). Ebenso wenig ändert sich die reduzierte Instrumentalbegleitung, die aus einem klanglich dominanten Achtel-Schlagzeug-Groove, Bass, E-Piano und Keyboard besteht. Da die Tonika-Parallele und der Tonika-Gegenklang kein besonderes harmonisches Spannungsverhältnis zur Grundtonart b-Moll erzeugen, sondern diese lediglich variieren, verharrt der Song – passend zur Textaussage – in der Stabilität der Tonika-Sphäre.

Musikalisch unterschiedlich ist in der Hook- und Strophengestaltung hingegen Sidos Einsatz seiner Stimme: Während er den Strophentext des Songs (Tempo: 80 bpm) im genretypischen Sprechgesang rezitiert, wechselt er in der Hook in einen melodischen Gesangsvortrag mit geringem Tonumfang, harmonisch unterstützt von einer dezenten weiblichen Background-Stimme (Celina Bostic). Im Verhältnis zum gesamten Soundbild des Songs wirkt die Stimme Sidos eher verhalten und kontrolliert, sie hat die Attitüde des provokanten Rap-Rebellen verloren und passt sich dynamisch stimmig dem Gesamtklang an (bzw. ist dergestalt abgemischt worden). Einzig störend – und das sicher beabsichtigt – ist die automatenhafte Wiederholung des weiblichen Stimm-Samples “Liebe”, die den rhythmischen Sprechfluss des Rappers mit einer Mickey-Mouse-artigen Stimmfärbung permanent unterbricht, den Song aber nie zu einem Liebesduett werden lässt. Dieser Sachverhalt lässt aus Sicht des Hörers verschiedene Lesarten zu, zumal der Rapper dadurch das zentrale Schlüsselwort des Songs quasi nie selbst formuliert.

Ein weiteres Gestaltungselement, das gleichermaßen formale Kohärenz erzeugt und eine gewisse Zäsur in der Songdramaturgie setzt, sind die beiden Schlusszeilen der Strophen: “Liebe, is’ mal leise mal laut, das weiß ich jetzt auch / Darum schrei ich es raus, dass ich dich (liebe).” Bei allen Glücksgefühlen, die das lyrische Ich bzw. der Rapper Sido erfährt, die ihm ein “Kribbeln im Bauch” verursachen und das Gefühl geben, “im siebten Himmel zu sein”, weiß der sichtlich gereifte Künstler von der Fragilität und Selbstverständlichkeit der Liebe. Deshalb wird dieses Liebesbekenntnis dreimal lautstark hinausgeschrien,

auch um sich selbst und anderen Mut zu machen. Demgegenüber folgt die musikalische Begleitung diesem Schrei, den Sido stimmlich dynamisch wenig abstuft, mit derselben Gleichförmigkeit, nur die kurzen Schlagzeugbreaks im Schlusstakt signalisieren eine Art Gedankenzäsur, bevor die vokale Zweistimmigkeit der Hook wieder in den emphatischen Lobgesang partnerschaftlicher Liebe einstimmt. Dieses Liebesgefühl dominiert atmosphärisch und hat Sido allem Anschein nach verändert: “Guck ma’, was sie mit mir gemacht hat.”

Die Figur des Songs und seine Frau sind offenbar betrunken vor Liebe zueinander und brauchen dafür “keinen Tropfen Alkohol”. Aber dieses berauschende Gefühl wie “nach dem ersten Kuss” kann auch überschattet, “mal laut, mal leise” sein. Es wird getragen von Gleichberechtigung (“wenn wir beide auf gleicher Stufe stehen”), Rücksicht (“der Schlüssel zu ‘nem glücklichen Leben”), der Bereitschaft, “alles zu teilen”, und Vertrauen. Bürgerliche Sehnsüchte sind erfüllt, das Leben wird dadurch scheinbar “schöner (…) als jeder Traum”. Das offizielle Video zum Song zeigt bildhaft, dass das Liebesbekenntnis textlich zwar Sidos Frau gilt (die er zum Schluss des Clips umarmt; beide sieht man am Ende mit Kinderwagen und Hund auf einem Waldweg spazieren), die Erfüllung der menschlichen Ursehnsucht nach Liebe, Nähe und Verständnis ist indes übertragbar: auf alle hetero- und homosexuellen Liebespaare, Geschwister, Eltern, Großeltern, Freunde, Schwangere, Mutter-Kind-Beziehungen, Narzissten …

IV. Rezeption

Der Release des Albums *30-11-80* erfolgte im November 2013; es stieg direkt auf der Spitzenposition ein (vordere Plätze erzielte es auch in der Schweiz [Platz 1] und in Österreich [Platz 2]). Die Single zu LIEBE stieg bis auf Platz 13 und konnte sich insgesamt 36 Wochen in den deutschen Charts halten. Anfang 2014 vergab der Bundesverband der Musikindustrie die Goldene Schallplatte für 100.000 registrierte Albumverkäufe. Ende desselben Jahres folgte die Platin-Auszeichnung für den Longplayer (200.000 Einheiten) in Deutschland und Österreich.

Die Reaktionen von Fachwelt und Fans waren geteilt. Manche Journalisten (und Fans) respektierten oder bewunderten den Reifungsprozess des einstigen ‘bad boys’, vermissten aber den echten, rebellischen Sido, der zwar vorgab, noch immer der “Krasseste” zu sein (“Hier bin ich wieder”), im Song “Es war einmal” aber selbstironisch eingesteht: “Viele hätten gern den alten Sido zurück / doch während sie das sagen, entfern’ ich mich wieder ein Stück”. Weiterhin groß ist – so der Tenor – die Wertschätzung für Sidos Fähigkeiten des präzisen Beobachtens von Alltagsbegebenheiten, seine Kunst des Storytelling, das von Offenheit und Direktheit gekennzeichnet ist, sein Gespür für Ohrwurm-Hooks sowie die Treffsicherheit, mit der der 33-jährige Familienvater Personen sprachlich pointiert skizziert. Manche Feuilletonisten ließen mehr oder minder offen durchklingen, dass es der Gut-Mensch-Attitüde (“Der gute Hirte”, Pilz 2013), die Sido nun propagiere, an Glaubwürdigkeit fehle, was jedoch generell dem Umstand geschuldet sei, dass Deutschrap längst im Pop-Mainstream angekommen sei und die früheren Spannungs- und Machtverhältnisse innerhalb der Szene durch die Bildung einer deutschen Hip-Hop-Großfamilie entkräftet worden seien.

SARAH BONK

Credits

Hauptgesang: Sido
Background-Gesang: Celina Bostic
Produzenten: Marek Pompetzki, Paul NZA & Cecil Remmler
Veröffentlichung: 29. November 2013
Label: Urban (Universal)
Studio: Black Rock Studios Santorin
Spieldauer: 3:15

Recordings

- Sido. “Liebe / Liebe (instrumental)”. 2014, Urban, 3777567, Germany (CD/Single).
- Sido. “Liebe / Bei mir läuft”. 2014, Urban, 3781238, Germany, Austria and Switzerland (Vinyl/Single).
- Sido. “Liebe”. On: *30-11-80*, 2013, Urban/Vertigo, 0602537531493, Germany (CD/Album).

References

- Friese, Julia (2015): “Sag mal Sido, ist das Christenpop oder was?” In: welt.de, 05.09.2015. URL: http://www.welt.de/146054287 [01.04.2016].
- Haas, Thomas (2013): “Arrogant, provokant bis aufs Blut … es war einmal”, laut.de-Kritik, 29.11.2013. URL: http://www.laut.de/Sido/Alben/30-11-80-91903 [01.04.2016].
- Lütticke, Florian (2013): “Der einstige Rüpel-Rapper Sido besingt die Liebe: Sein neues Album ’30-11-80′ kommt heute in den Handel”. In: neckar-chronik.de, 29.11.2013. URL: http://www.neckar-chronik.de/Nachrichten/Der-einstige-Ruepel-Rapper-Sido-besingt-die-Liebe-Sein-neues-Album-30-11-80-kommt-heute-in-den-100955.html [01.04.2016].
- Pilz, Michael (2013): “Sido ist die linke Antithese zu Bushido”. In: welt.de, 30.11.2013. URL: http://www.welt.de/122402008 [01.04.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Sarah Bonk

Citation

Sarah Bonk: “Liebe (Sido)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/liebe, 05/2018.

Print

Absolute Beginner **1998**

Liebes Lied

1998 veröffentlichte die Hamburger Hip-Hop-Band Absolute Beginner – mittlerweile als Beginner bekannt – den Track LIEBES LIED, der den kommerziellen Durchbruch der Formation einleitete.

I. Entstehungsgeschichte

Die Absoluten Beginner gründeten sich 1991 und waren Teil der wachsenden deutschen Hip-Hop-Szene, die im Laufe der 1990er-Jahre zunehmend den Blick der Öffentlichkeit auf sich zog. Die ersten Tonträger bis einschließlich zu dem Album *Flashnizm [Stylopath]* (1996) erhielten keine breite Resonanz. Zu dieser kam es erst mit dem 1998 veröffentlichten Album *Bambule*. Auf der DVD *Die derbste Band der Welt* erklärt Absolute Beginner-MC Denyo, das Album sei unter anderem mit der Intention produziert worden, der eigenen Musik und dem deutschem Hip-Hop durch ein Major-Label zu mehr öffentlicher Aufmerksamkeit zu verhelfen. Der auf der DVD ebenfalls zu Wort kommende Musikindustrielle Heinz Canibol merkt hierzu an, man habe die Band von der Notwendigkeit zu überzeugen versucht, den popmusikalischen Leitmedien hierfür einen massenwirksamen Song zur Verfügung zu stellen – beispielsweise ein Liebeslied. Vor diesem Hintergrund wurde LIEBES LIED im November 1998 als Single bei Universal Music veröffentlicht und bescherte der Band in den Folgemonaten ein reges Medieninteresse.

II. Kontext

In den frühen 1990er-Jahren gehörte Hamburg bereits zu den Städten, in denen szeneintern konstitutive Hip-Hop-Jams stattfanden. In Hamburg beheimatete Künstler machten durch erste Veröffentlichungen auf sich aufmerksam. Neben Berlin, Heidelberg, München und Stuttgart begann die Stadt eine wichtige Rolle für den deutschen Hip-Hop zu spielen. Bereits zu dieser Zeit lässt sich kein eindeutiges Zentrum der Szene mehr bestimmen (vgl. Hoyler/Mager 2007: 48 f.). Absolute Beginner-Mitglied Jan Phillipp Eißfeldt gründete 1997 in Hamburg das Label Eimsbush Entertainment, in dessen Umfeld zahlreiche aus der Stadt stammende oder zugezogene Hip-Hop-Künstler zu langfristig erfolgreichen Interpreten des Genres avancierten. Diese zeichneten sich durch deutschsprachigen Rap aus, der sich nicht primär auf sozialkritische Inhalte konzentrierte, wie im Fall von Advanced Chemistry, und sich auch nicht am Gangster-Rap nach dem Vorbild des Rödelheim Hartreim Projekts orientierte. Vielmehr wurde der aus Hamburg stammende Sprechgesang bisweilen durch humorvolle und auf Wortwitz bedachte Texte bekannt. Die Gruppe Fettes Brot feierte bereits Mitte der 1990er-Jahre Erfolge (*Außen Top Hits, innen Geschmack*, 1996), die Formationen Fünf Sterne Deluxe (*Sillium*, 1998) und Eins Zwo (*Gefährliches Halbwissen*, 1999) veröffentlichten ihre Debüt-Alben etwa zeitgleich mit *Bambule*. Anzeichen für eine zunehmende Etablierung des deutschsprachigen Hip-Hop im öffentlichen Bewusstsein und auch für eine szeneinterne Akzeptanz dieser Entwicklung ist auch der Erfolg der Stuttgarter Gruppe Freundeskreis (*Quadratur des Kreises*, 1997; *Esperanto*, 1999), während die Erfolge der Fantastischen Vier Anfang der r-Jahre noch mit Argwohn betrachtet wurden. LIEBES LIED wurde folglich zu einem Zeitpunkt

veröffentlicht, als Hip-Hop aus Deutschland im Allgemeinen und aus Hamburg im Speziellen an der Schwelle zur massenkompatibel wirksamen Popmusik stand. Der Song leistete dabei einen wesentlichen Beitrag zu dieser Entwicklung. Überdies weist LIEBES LIED hinsichtlich der klanglichen, textlichen und visuellen Umsetzung Gestaltungsweisen auf, anhand derer sich Differenzen und Innovationen gegenüber dem deutschen “Oldschool”-Hip-Hop aufzeigen lassen.

III. Analyse

Formal besteht der Track aus einem Intro, dem zweimal wiederholten Refrain, zwei Strophen, die von Denyo und Eißfeldt separat gerappt werden, und einem abschließenden Outro. Im Outro ist ein Sample des Fünf Sterne Deluxe-Interludes “Ich liebe dieses Lied” zu hören – Bandmitglied Marcnesium spricht hierbei die Sätze “Ich liebe dieses Lied. Lied, du hast mir gut gefallen. Ich liebe dich. Ich weiß nicht, wie ich sagen soll, aber Lied, du hast mir wahnsinnig gut gefallen”. Grundlegend für LIEBES LIED ist ein zweites Sample, das aus dem Song “Aht Uh Mi Hed” des US-amerikanischen Soul-Sängers Shuggie Otis übernommen wurde. Während des kompletten Tracks sind die Orgel-Akkorde der Vorlage zu hören, ebenso wurde die Akkordstruktur des Originals übernommen. Während in der Otis-Version die Akkordfolge C#m | G#m7 | F#m7 | B7 Einsatz findet, lautet sie in LIEBES LIED – um einen Ganzton abwärts transponiert – Bm | F#m7 | Em7 | A7. Auch wurde das Tempo von ursprünglich ca. 105 bpm auf etwa 95 bpm gesenkt. Zu diesen Elementen von “Aht Uh Mi Hed” treten ein programmierter Beat, im Intro, Refrain und Outro eine mit starkem Glissando gespielte Synthesizer-Melodie und im Outro verschiedene instrumentale Nuancen, beispielsweise Scratches und ein Glockenspiel. Auffällig ist in diesem Instrumental, dass die Akkordfolge beinahe durchgehend zu hören ist, lediglich in der von Eißfeldt bestrittenen Strophe verharrt die Begleitung für zwölf Takte auf dem Akkord Bm. Anders als in Hip-Hop-Tracks, in denen keine derartigen Akkordprogressionen zu hören sind, bietet LIEBES LIED eine geeignete Vorlage, um zusätzlich zum Rap Gesangspassagen einzubauen. Tatsächlich singt Eißfeldt im Refrain und gestaltet überdies die ersten acht Takte seines Rap-Parts sehr sanglich. Der Gesang ist jedoch sprechnah gestaltet, durch kleine Intervallsprünge gekennzeichnet und schreitet insgesamt den Ambitus einer Oktave ab. Bei dem verwendeten Tonmaterial handelt es sich beinahe ausschließlich um Bm-Akkordtöne. Der anschließende Rap weist hinsichtlich der Rhythmik und der Reimstruktur kein festes Schema auf; neben klassischen Endreimen finden sich auch komplexer gestaltete Abschnitte, beispielsweise kombinierte Binnen- und Endreimstrukturen über vier Zeilen: “Für Dich gibt’s nur noch eins und sonst keins / Und hält jemand nicht deins für Nummer eins / Siehst du rot wie Heinz und sperrst ihn ein / Quälst ihn mit Simple Minds, bis er weint”. Ähnlich lässt sich der Rap-Part von Denyo charakterisieren, der ebenfalls verschiedene Reimschemata anwendet und unter anderem auf die im neueren Hip-Hop häufig verwendeten Doppelreime zurückgreift – diese zeichnen sich durch zwei gereimte Wörter am Zeilenende aus: “Und sieht dein Leben manchmal doof aus / Mach’s wie ich, hol’ mein’ Philosoph raus / schreib ‘nen Text, komm’ dann groß raus”. Denyo verzichtet auf komplexe Binnenreimstrukturen, wie sie sich in anderen Songs der Absoluten Beginner nachweisen lassen (vgl. Kautny 2009: 154). Die beiden MCs zeigen in LIEBES LIED einen versierten Umgang mit verschiedenen Rap-Techniken und kurzen Gesangspassagen, die in solcher Form, zumindest im deutschen Hip-Hop, erst im Laufe der 1990er-Jahre gebräuchlich werden. Auffällig sind die häufigen Overdubs: An den Zeilenenden werden die Stimmen ɥedoppelt.

Nach Aussage der Band wurde der Song als bewusste Reaktion auf die Erwartungen der Musikindustrie

gestaltet – schließlich sei ein Liebeslied verlangt worden. Der Songtext zeigt jedoch, dass es sich nicht um ein Liebeslied im herkömmlichen Sinne handelt. In der Tat dreht sich der Text um Liebe, gemeint ist allerdings die Liebe gegenüber einem Lied, das die Hörer begeistern soll: LIEBES LIED. Beispielsweise soll dieses Trost spenden, wie aus einer Zeile von Denyo hervorgeht: “Und ist deine Freundin weg, das heißt, deine Ex / Ist der Griff zum Lied der Beginner dein Reflex”. Eingedenk solcher Aussagen ist die Wahl des Text-Samples von Fünf Sterne Deluxe naheliegend. Ein Verweis auf Liebeslieder im augenscheinlich herkömmlichen Sinne findet sich am Ende der Strophe von Eißfeldt: “Unser Beat hat Boom gemacht / Und es hat Zoom gemacht”. Als Vorlage dient hierbei der Song “1000 und 1 Nacht (Zoom!)” der Klaus Lage Band, der die Zeile “1000 und 1 Nacht, und es hat Zoom gemacht” beinhaltet. Der Songtext scheint die Intention zu reflektieren, der Industrie das verlangte Produkt zu liefern, deren Erwartungen aber gleichzeitig bewusst zu unterlaufen und auf diesem Wege die eigene Integrität zu betonen.

Der Videoclip zeigt die Band in Anzügen gekleidet und auf einer Erdkugel sitzend inmitten einer bunten Weltall-Szenerie, wo überwiegend die Aufführung des Songs inszeniert wird. Hierbei finden sich gelegentliche Text-Bild-Bezüge, etwa eine durch ein Fernrohr zu erkennende und fliegende goldene Schallplatte zu der Zeile “Du hast deinen Schatz gefunden” oder ein Außerirdischer mit Radioapparat zu den Worten “Dabei ein Radio, falls es nochmal wiederkommt”. Hinzu kommen Einstellungen auf einer sich drehenden überdimensionalen Schallplatte, die dem Artwork der LIEBES LIED-Single nachempfunden ist und auf der diverse Tänzerinnen in Kostümen zu sehen sind. Während der Strophe von Denyo ist überdies mehrmals ein junges Mädchen zu sehen, das in ihrem Zimmer unter einem Poster der Absoluten Beginner die LIEBES LIED-Schallplatte hört – passend zu den Textzeilen, in denen der MC die trostspendende Wirkung derselben thematisiert. Das Musikvideo lässt, abgesehen von den genannten selbstreferenziellen Bildelementen – Schallplatte und Poster –, keine für Hip-Hop typische visuelle Inszenierung erkennen. Besonders in optischer Hinsicht hebt sich LIEBES LIED von gängigen Konventionen älterer deutscher Hip-Hop-Produktionen ab und wirkt bewusst produziert für den Einsatz im Musikfernsehen.

IV. Rezeption

LIEBES LIED erreichte Platz 11 der deutschen Single-Charts und kann als verantwortlich für die Etablierung der Band im Pop-Mainstream betrachtet werden. Infolgedessen trat die Band mit dem Song in zahlreichen TV-Shows auf, unter anderem bei *Top of the Pops*, *The Dome* und in der von Kai Pflaume moderierten Sendung *Nur die Liebe zählt*. Zudem ist LIEBES LIED auf der Pop-Kompilation *Bravo Hits 24* vertreten. Die Band begann nach einiger Zeit, sich gegen die hohe Medienpräsenz zu wehren, die vor allem durch die Veröffentlichung von LIEBES LIED verursacht wurde. Kritik an den Mechanismen der Musikindustrie oder auch an den eigenen Fans äußerten die MCs Denyo und Eißfeldt beispielsweise in späteren Solo-Veröffentlichungen bzw. in den Songs “Single Sells” (Denyo, als Denyo 77) und “Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt” (Eißfeldt, als Jan Delay).

Als Reaktion auf Erfahrungen mit dem Magazin *Bravo* wurde zudem der Track “K2” als B-Seite der Single “Füchse” veröffentlicht, gemeinsam mit zahlreichen weiteren Hamburger Rappern. 2013 wurde der Song [illegible]ver-Version von Heino auf dessen umstrittenem Album *Mit freundlichen Grüßen* veröffentlicht, das [illegible] Stücke anderer deutscher Künstler beinhaltet, etwa von Rammstein, Die Ärzte und den

Fantastischen Vier.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Rap: Eißfeldt, Denyo
Music/writer/songwriting: Eißfeldt, Denyo
Producer: Absolute Beginner, Matthias Arfmann
Label: Universal
Recorded: 1998
Published: 1998
Length: 4:12

Recordings

- Absolute Beginner. “Füchse”. On: *Füchse*, 1999, Motor Music, 561 163-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Absolute Beginner. “K2”. On: *Füchse*, 1999, Motor Music, 561 163-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Absolute Beginner. “Liebes Lied”. On: *Bambule*, 1998, Universal, UMD 70095, Germany (CD/Album).
- Absolute Beginner. “Liebes Lied”. On: *Bravo Hits 24*, 1999, Warner Special Marketing, 9548-37295-2, Germany (2xCD/Compilation
- Absolute Beginner. “Liebes Lied”. On: *Liebes Lied*, 1998, Universal, UMD 70416, Germany (CD/Maxi-Single).
- Denyo 77. “Single Sells”. On: *Single Sells*, 2001, Motor Music, 561 813-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Fünf Sterne Deluxe. “Ich liebe dieses Lied”. On: *Sillium*, 1998, Yo Mama’s Recording, YPS 7003-2, Germany (CD/Album).
- Heino. “Liebes Lied”. On: *Mit freundlichen Grüßen*, 2013, Sony, 88725460672, Germany (CD/Album).
- Jan Delay. “Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt”. On: *Searching for the Jan Soul Rebels*, 2001, Buback, BTT 48-2, Germany (CD/Album).
- Klaus Lage Band. “1000 und 1 Nacht (Zoom!) / Mama’s Liebling (Das Pendel)”, 1984, Musikant, 1C 006 1469037, Germany (7”/Single).
- Shuggie Otis. “Aht Uh Mi Hed”. On: *Inspiration Information*, 1974, Epic, KE 33059, US (LP/Album).

References

- Hoyler, Michael/Mager, Christoph: HipHop als Hausmusik: Globale Sounds und (sub)urbane Kontexte. *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 35). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2007, 45–63.

- Kautny, Oliver: Ridin' the Beat. Annäherungen an das Phänomen Flow. In: *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens.* Ed. by Fernand Hörner and Oliver Kautny. Bielefeld: transcript 2009, 141–170.

Films

- *Beginner. Die Derbste Band Der Welt*, Regie: Schulz, Sebastian/Roth, Tillmann. Universal, 2004 (DVD SET 9869044).

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: "Liebes Lied (Absolute Beginner)". In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/liebeslied, 10/2018.

Print

Madonna **1989**

Like a Prayer

LIKE A PRAYER wurde als Vorab- und Lead-Single des gleichnamigen Albums im März 1989 veröffentlicht. Der Song war Madonnas siebter Nr.-1-Hit und wurde zahlreich gecovert. Besondere Bekanntheit erlangte er aufgrund seines äußerst kontrovers diskutierten Musikvideos.

I. Entstehungsgeschichte

Nachdem Madonna sich entschieden hatte, ihr viertes Studioalbum erneut zusammen mit Patrick Leonard zu produzieren und von ihm erste musikalische Vorschläge für den Titelsong erhalten hatte, entstand LIKE A PRAYER innerhalb von nur drei Stunden (vgl. Bronson 2003: 727) als erster Song des Albums im Jahr 1988. Die Aufnahmen fanden Ende 1988 im Johnny Yuma Recording Studio in Los Angeles statt. Der Gospel-Part mit dem Los Angeles Church of God Choir unter Andraé Crouch wurde als erstes eingesungen, jedoch erst am Ende der Produktion hinzugefügt. Die Aufnahmen der restlichen Teile des Songs gestalteten sich kompliziert und dauerten länger als üblich, denn Madonna war sehr daran gelegen, dass ihre zweite Arbeit als Produzentin ein großer Erfolg wurde. Schon der Beginn verzögerte sich, da ein Schlagzeuger, den der Bassist Guy Pratt angestellt hatte, am Tag der Aufnahmen nicht erschien. Madonna gab Pratt die Schuld daran, was die Zusammenarbeit zwischen den beiden im weiteren Verlauf der Aufnahmen sehr erschwerte. Leonard hatte außerdem britische Schlagzeuger und Gitarristen wie Chester Kamens, David Williams und Dann Huff dazugebeten, da ihm für LIKE A PRAYER, wie auch für die anderen Songs auf dem Album, ein ‚britischer' Rock-Stil vorschwebte. Madonna wiederum hatte ihrerseits genaue Vorstellungen vom Klang der Instrumente und der Produktion des Songs. So verlangte sie etwa nach der Aufnahme des mittleren Chorus zahlreiche Änderungen in Artikulation, Klangdichte und Rhythmus. Nachdem eine letzte Version mit Vocals und Streicherarrangements aufgenommen worden war, befand Madonna schließlich, dass der Song fertig sei. LIKE A PRAYER wurde am 3. März 1989 als Vorab-Singleauskopplung des gleichnamigen Albums veröffentlicht und im April 1990 im Rahmen von Madonnas *Blond Ambition World Tour* zum ersten Mal live aufgeführt.

Das dazugehörige Musikvideo wurde ebenfalls am 3. März 1989 auf MTV zum ersten Mal ausgestrahlt. Es war in den Raleigh Studios in Hollywood und in San Pedro Hills gedreht worden. Regie führte Mary Lambert, wie auch schon bei den Videos zu "Borderline" und "Like a Virgin". Madonna hatte jedoch schon im Januar 1989 einen Werbevertrag mit Pepsi unterschrieben, dem zufolge sowohl Madonna also auch LIKE A PRAYER in einem Fernsehspot der Firma vorkommen sollten. In diesem Zusammenhang erklang der Song schon am 2. März auf NBC in einer Werbepause während der *Cosby Show*.

LIKE A PRAYER gilt als Madonnas ambitioniertester Song. Als solcher markiert er einen Punkt in ihrer [illegible]e, an dem sie ein neues, erwachseneres Image anstrebte, was ihr durchaus gelungen ist. Denn mit diesem Song, wie auch mit dem gesamten Album *Like a Prayer*, wurde sie endgültig als

ernstzunehmende Künstlerin wahrgenommen.

II. Kontext

Das Album und die Lead-Single LIKE A PRAYER im Besonderen zeichnen sich durch ihre religiösen, insbesondere auf die katholische Glaubenslehre bezogenen Inhalte aus. Dies ist Ausdruck einer persönlichen Lebenskrise Madonnas am Ende der 1980er Jahre (vgl. Rooksby 2004: 30), die sich aus unterschiedlichen Aspekten speiste: der Misserfolg ihres Films *Who's That Girl* 1987, die Scheidung von Sean Penn im Januar 1987, ihr 30. Geburtstag im August desselben Jahres sowie die Erinnerung an den Tod ihrer Mutter, die in genau diesem Alter gestorben war – all dies kumulierte für Madonna eigenen Aussagen nach in einem allgegenwärtigen Schuldgefühl, was sie wiederum auf ihre katholische Erziehung zurückführte. Mit dem neuen Album wollte Madonna ihre persönlichen Gedanken, Ängste und Wünsche thematisieren und gleichzeitig deutlich machen, was in der (modernen) Welt von Bedeutung sein könnte (vgl. O'Brien 2007: 120).

LIKE A PRAYER spiegelte für Madonna die Gefühle einer jungen Frau wider, "so in love with God that it is almost as though He were the male figure in her life" (Greeley 1989). Dementsprechend verbinden die vielschichtigen Lyrics Religion und Sexualität mal mehr, mal weniger offensiv miteinander – eine Tatsache, die schon Leonard aufgefallen war und sein Missfallen erregt hatte (vgl. Taraborrelli 2002: 169).

Das Musikvideo zu LIKE A PRAYER verstärkte dieses Changieren zwischen Religion und Sexualität durch seine narrative und bildliche Konkretisierung und regte die intensive, kontroverse Rezeption des Songs im Besonderen an. Im Video wird Madonna Zeugin eines Überfalls weißer Männer auf eine Frau; ein dunkelhäutiger Mann, der dem Opfer zur Hilfe kommt, wird jedoch von der Polizei als Täter festgenommen. Madonna findet Zuflucht in einer Kirche, in der die Statue eines dunkelhäutigen Heiligen steht, zu der sie betet. Sie legt sich auf eine Kirchenbank, schläft ein, fliegt in die Arme einer dunkelhäutigen Gospelsängerin und träumt schließlich davon, dass die Statue des Heiligen lebendig wird, zu ihr spricht und sie küsst. Aus dem Traum erwacht geht Madonna zur Polizei und bezeugt die Unschuld des Gefangenen, der daraufhin frei gelassen wird.

Das Video spielt mit religiösen Symbolen (z.B. Stigmata) und sexueller Spannung, die durch Madonnas Kleidung und Bewegungen, aber auch durch ihre Interaktion mit dem Heiligen entsteht. Gleichzeitig jedoch bringt es auf einer weiteren narrativen Ebene das Element "Rassismus" mit hinein, auf das auch die brennenden Kreuze verweisen, die das Symbol für den Ku-Klux-Klan darstellen.

III. Analyse

Vor allem das Changieren zwischen Religion und Sexualität ist es, was den Text, die Musik sowie die visuellen Inszenierungen auf den Plattencovers und im Musikvideo miteinander verbindet. Was Madonna im Text durch Rückgriff auf liturgische Begriffe erreichte, die sie aus ihrem Zusammenhang riss und in sexuell aufgeladene Kontexte setzte, findet sich auf der musikalischen Ebene durch die Verbindung religiös konnotierter Klänge wie Orgel und insbesondere die vom Chor beigesteuerten Gospel-Anteile mit

Funk, Pop und Rockmusik. So beginnt der Song mit einem schnellen und harten Solo einer verzerrten E-Gitarre, das nach etwa zehn Sekunden von einem durch Orgel und sanfte Background-Vocals getragenen Intro der Singstimme abgelöst wird. Der Wechsel von rhythmischen Funk/Pop- (Chorus) und getragenen Anteilen (Verse) wechselt sich im Verlauf des Songs immer wieder ab, wobei der Gospel-Chor mehr und mehr das rhythmische Moment übernimmt, den Song schließlich gänzlich dominiert und in einer breit angelegten Coda abschließt.

Das Musikvideo, dem, wie es bei Madonna so oft der Fall ist, für die Analyse und Interpretation des Songs eine herausragende Rolle zukommt, dekliniert die im Song angelegte religiös-sexuelle Spannung narrativ und visuell in ekstatischen Bildern aus und verbindet sie zusätzlich mit dem Rassismus-Thema. Die Interaktion zwischen Text, Musik und Bildern ist dabei äußerst vielschichtig und hat zu zahlreichen Interpretationen geführt. So wurde vielfach betont, dass Madonna den Kirchenraum als “home” charakterisiert, da das letzte Wort des Intros, “and it feels like – home”, mit dem Schließen der Kirchentür und damit dem gefundenen Zufluchtsort zusammenfällt. Darüber hinaus ist die optische Ähnlichkeit von Madonna sowohl mit dem Überfallopfer als auch mit der dunkelhäutigen Gospelsängerin augenfällig, was zu unterschiedlichen Lesarten des Songtextes und seiner Aussage geführt hat. So kann diese Gospelsängerin etwa als Madonnas eigene, innere Gottheit angesehen werden, die ihr im Traum die Kraft dafür gibt, das Richtige zu tun und den falsch Verdächtigten zu entlasten. Überhaupt steht das Dunkelhäutige im Musikvideo für das Göttliche, Gute und auch Begehrenswerte. Dies betrifft erstens Männer, Frauen und Kinder des Gospelchores, die Madonna Kraft geben und mit ihr singen und tanzen, zweitens den Heiligen in der Kirche, der sowohl als göttlich-väterliche Figur (Kuss auf die Stirn) als auch als sexuell begehrenswerter Mann (Kuss auf den Mund) von ihr geliebt wird, und drittens den falsch Verdächtigten/Gefangenen, der letztlich mit dem Heiligen zu einer Person verschmilzt, da beide “hinter Gittern” stehen (in der Kirche, als Schutz der Heiligenstatue, und im Gefängnis, als Verwahrungsort des Verbrechers). Nicht umsonst wurden beide Figuren (inklusive der Heiligenstatue) von ein und demselben Schauspieler, Leon Robinson, gespielt. Unter diesem Gesichtspunkt erhält das Thema des Rassismus eine mindestens genauso große Bedeutung für LIKE A PRAYER wie das Religiös-Sexuelle.

IV. Rezeption

LIKE A PRAYER wurde schon vor seinem offiziellen Veröffentlichungstermin durch die Ausstrahlung des Pepsi-Werbespots einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es war jedoch das Musikvideo – das im Übrigen keinerlei Ähnlichkeit zum Werbespot aufweist –, welches weltweit Proteste hervorrief und dem Song unmittelbar zu einem großen Bekanntheitsgrad verhalf. Ihren ausdrücklichen Wunsch, das Video provokanter zu gestalten als alles, was sie zuvor gemacht hatte (vgl. Taraborrelli 2002: 173), vermochte Madonna in die Tat umzusetzen. An das Video wurde der Vorwurf gerichtet, selbst rassistisch zu sein und “Symbole des Bösen” (Klu-Klux-Klan) zu verwenden sowie Sex und Religion zu vermischen, um die Verkaufszahlen zu erhöhen (vgl. Khloer 1989). In den USA wurde das Video insbesondere aufgrund der brennenden Kreuze angegriffen und schließlich abgesetzt, was sich auch auf den Sponsor Pepsi auswirkte. Er setzte auf Druck der American Family Association, die zum Boykott von Pepsi aufgerufen (vgl. Bego 1992), seinen Werbespot ab und zog sich schließlich von Madonnas geplanter Welttournee zurück (obwohl er weiterhin zahlte). Auch in Europa wurde die Ausstrahlung des Videos bei

MTV auf die Nachtzeiten beschränkt. Hier wurde dem Video vor allem der Vorwurf der Blasphemie gemacht, unter anderem aufgrund der Darstellung der selbstzugefügten Stigmata. Der Vatikan veröffentlichte schließlich ein Schreiben des Papstes, das eine Ächtung von Madonna-Auftritten in Italien verlangte (vgl. ebd.).

Allen Protesten zum Trotz, oder sogar dadurch angespornt, wurde LIKE A PRAYER zu einem von Madonnas größten Erfolgen, sowohl künstlerisch als auch kommerziell. Er verkaufte sich weltweit über fünf Millionen Mal und ist darüber hinaus Madonnas meistgekaufter Digital Track (Stand: April 2010, vgl. Trust 2010). Das Video wiederum wurde bei den MTV Video Music Awards 1989 in den Kategorien “Video of the Year” und “Viewers Choice” (gewonnen) nominiert und findet sich bis heute in den Toplisten unterschiedlichster Videocharts.

LIKE A PRAYER wurde zahlreich gecovert, u. a. von Bigod 20 (1992), The Royal Philharmonic Orchestra (1998), Mad’House (2002), Rufio (2002) sowie für den äußerst erfolgreichen Soundtrack der Fernsehserie *Glee* (2010), die den Song in der Folge *The Power of Madonna* zitiert.

MARIE LOUISE HERZFELD-SCHILD

Credits

Songwriter: Madonna, Patrick Leonard
Producer: Madonna, Patrick Leonard
Arrangement: Patrick Leonard, Bill Meyers, Chuck Findley
Vocals: Madonna
Background vocals: Madonna, Andraé Chrouch, Donna De Lory, Niki Haris
Acoustic guitar: Bruce Gaitsch
Guitar: Chester Kamen, Dann Huff
Bass guitar: David Williams, Guy Pratt
Brass: Chuck Findley, Dick Hyde,
Clavinet: Geary Lanier
Choir: Andraé Crouch
Drum programming: Guy Pratt
Percussion: Paulinho da Costa
Mastering: Bob Ludwig
Mixing: Bill Botrell
Additional producer: Shep Pettibone, Bill Bottrell
Remix (single, maxi-single): Shep Pettibone
Remix engineering (single, maxi-single): Michael Hutchinson
Edited by (maxi-single): Shep Pettibone, Junior Vasquez
Assistant engineer (maxi-single): Dave Way

Programming (maxi-single): Fred McFarlane
Label: Sire, Warner Bros.
Recorded: September 1988, Johnny Yuma Studios
Published: 1989
Length: 5:41 (album version), 5:19 (single version)

Recordings

- Madonna. “Like a Prayer”, 1989, Sire/Sire, 7-27539, 9 27539-7, US (Vinyl/Single, Promo).
- Madonna. “Like a Prayer”, 1989, Sire/Sire, 0-21170, 9 21170-0, US (Vinyl/Maxi-Single).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *Like a Prayer*, 1989, Sire/Sire, W1-25844, 9 W1-25844, US (Vinyl/Album, Club).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *Like a Prayer*, 1989, Sire, 9 25844-2, US (CD/Album).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *The Immaculate Collection*, 1990, Sire/Warner Bros. Records, 7599-26440-2, Europe (CD/Compilation).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *The Immaculate Collection*, 1990, Sire/Sire, 1-26440, 9 26440-1, US (2xLP/Compilation).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *I’m Going to Tell You a Secret*, 2006, Warner Bros. Records, 49990-2, US (CD/Compilation + DVD).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *Celebration*, 2009, Warner Bros. Records, 9362-49729-6, Europe (2xCD/Compilation/RM).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *Celebration*, 2009, Warner Bros. Records, 520197-2, US (2xDVD-V/Compilation).
- Madonna. “Like a Prayer”. On: *Sticky & Sweet Tour*, 2010, Warner Bros. Records, 9362-49728-4, Europe (CD/Album + DVD-V).

Covers

- Royal Philharmonic Orchestra. “Like a Prayer”. On: *Material Girl. The Royal Philharmonic Orchestra Plays the Music of Madonna*, 1998, Music Club, 50083, US (CD/Album).
- Loleatta Holloway. “Like a Prayer”. On: *Virgin Voices. A Tribute to Madonna Vol. 1*, 1999, Cleopatra, CLP 0426-2, US (CD/Compilation).
- Bigod 20. “Like a Prayer”. On: *Virgin Voices 2000. A Tribute to Madonna*, 2000, Anagram Records, CDMGRAM 131, UK (CD/Compilation).
- Mad’House. “Like a Prayer”. On: *Absolutely Mad*, 2002, Bio Records, Universal, 018 487-2, France (CD/Album/Enh.).
- Rufio. “Like a Prayer”. On: *Punk Goes Pop*, 2002, Fearless Records, F053, US (CD/Compilation).
- Lavender Diamond. “Like a Prayer”. On: *Through the Wilderness. Tribute to Madonna*, 2007, Manimal Vinyl Records, mani-006, US (CD/Album).
- Glee Cast. “Like a Prayer”. On: *Glee: The Music, The Power of Madonna*, 2010, Columbia, 88697

67681, US (CD/EP).

References

- Bego, Mark: "'The Madonna/Pepsi Controversy' from Madonna: Blone Ambition (New York: Cooper Square Press, 1992)". In: The Eighties Club. URL: http://eightiesclub.tripod.com/id135.htm [18.04.2016].
- Bronson, Fred: *The Billboard Book of Number 1 Hits*. New York: Billboard Books 2003.
- Greeley, Andrew M.: "Madonna's Challenge to Her Church" (13. Mai 1989). In: *America*. URL: http://americamagazine.org/issue/100/madonnas-challenge-her-church [18.04.2016].
- Khloer, Phil: Madonna Crosses Line in "Like a Prayer" Video. In: *Record-Journal*, 10 March 1989, 34.
- O'Brien, Lucy: *Madonna: Like an Icon. The Definitive Biography*. Ealing: Bantam Press 2007.
- Rooksby, Rikky: *The Complete Guide to the Music of Madonna*. London u. a.: Omnibus Press 2004.
- Taraborrelli, Randy J.: *Madonna: An Intimate Biography*. New York: Simon & Schuster 2002.
- Trust, Gary: "Ask Billboard: 'Glee'-ful About Madonna". In: *Billboard*. URL: http://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/958389/ask-billboard-glee-ful-about-madonna [19.04.2016].

About the Author

Dr. Marie Louise Herzfeld-Schild is a musicologist and currently a research associate (PostDoc) of the junior research group "Transformations of Knowledge" of a.r.t.e.s. Graduate School for the Humanities at the University of Cologne.

All contributions by Marie Louise Herzfeld-Schild

Citation

Marie Louise Herzfeld-Schild: "Like a Prayer (Madonna)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/likeaprayer, 04/2017.

Print

Bob Dylan **1965**

Like a Rolling Stone

Der Song erschien am 20. Juli 1965 als erste Single des Albums *Highway 61 Revisited* und markiert einen Wendepunkt in Dylans Schaffen. Trotz einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen Klangästhetik ist der Song kommerziell erfolgreich und nimmt eine Sonderposition in der Pop-Musik nach 1960 ein.

I. Entstehungsgeschichte

Der Text zu LIKE A ROLLING STONE war ursprünglich nicht als Songtext gedacht, sondern entstand 1965 als gekürzte Fassung eines viele Seiten langen, emotionalen Entwurfs. Erst als Dylan den Text zufällig am Klavier mitsang, nahm er seine Form als Song an. Dylan war zu diesem Zeitpunkt klar: Er wollte keine Theaterstücke oder Bücher mehr schreiben, sondern Songs wie diesen. Er war überzeugt, damit eine neue Kategorie geschaffen und mit allem Vorherigen abgeschlossen zu haben.

Zu Beginn der Aufnahmen am 15. Juni 1965 spielte Dylan den Song am Klavier noch im ¾-Takt und suchte nach der richtigen Fassung. Mike Bloomfield war als Lead-Gitarrist engagiert und übernahm während der Aufnahmen die Rolle als Vermittler zwischen Dylan und der Band, indem er die Akkordfolge, Taktstruktur und Tempi aus Dylans Darbietungen las und der Band mitteilte. Nach fünf unvollständigen Takes, die eher der Suche nach dem richtigen Sound und dem Verständnis der Musiker für den Song gewidmet waren, wurden die Aufnahmen zu LIKE A ROLLING STONE am 16. Juni fortgesetzt (vgl. Marcus 2005: 204-210). Al Kooper war als weiterer Gitarrist zur Session hinzu gestoßen, überließ aber dem virtuosen Mike Bloomfield die Aufgabe, für die er selbst vorgesehen war. Nach zwei weiteren unvollständigen Takes, in denen die Musiker wieder ihre Rolle im Song suchten, mogelte sich Al Kooper an die an diesem Tag unbesetzte Orgel. Nachdem Dylan nichts dagegen zu haben schien, ließ ihn auch der Produzent Tom Wilson an das Instrument. Wilson sollte als Jazz-Produzent anstelle John Hammonds arbeiten; er produzierte nur diesen Song auf dem Album *Highway 61 Revisited*. Es folgten noch drei Takes, die wieder unvollständig und offenbar voller Unklarheiten teilweise nach wenigen Sekunden abbrechen. Im darauf folgenden vierten Take des Tages wird der Song ein einziges Mal gefunden, wie es Greil Marcus in seiner Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Songs beschreibt (vgl. ebd.: 215): Es ist die erste vollständige Aufnahme, und trotz der vergleichsweise chaotischen Rahmenbedingungen gelingt es den Musikern, einander zu unterstützen und den richtigen Sound im Niemandsland zwischen Folk, Rock und Blues zu finden, von dem auch Dylan vorher nur eine vage Vorstellung gehabt zu haben schien. Er ließ seinen Musikern den improvisatorischen Freiraum. Bloomfield erhielt von Dylan nur die Vorgabe, nicht dieses ‘B.B. King-Zeug’, also keine Oldschool-Bluesgitarre zu spielen. Al Kooper beschreibt in dem Film *No Direction Home,* wie die Orgel in der ersten Bridge hin und wieder später einsetzt, weil er sich der Akkordwechsel nicht ganz sicher war. Dennoch lässt Dylan die Lautstärke der [illegible] gleichwertig abmischen und besonders die kleinen Melodieeinwürfe in den Refrains werden zu [illegible] wichtigen Markenzeichen und formgebenden Element des Songs. Die Band hört den Text während

der Aufnahme zum ersten Mal in voller Länge. Trotz aller gebotenen Zurückhaltung, wenn Klavier, Orgel und Lead-Gitarre nebeneinander improvisieren, kreieren die Musiker einen differenzierten Klang, der Spielfreude signalisiert und somit ein Gegengewicht zu dem höchst ambivalenten Songtext darstellt.

LIKE A ROLLING STONE wurde Dylans größter kommerzieller Erfolg zu jenem Zeitpunkt und erreichte als höchste Position Platz 2 der Billboard Hot 100 am 4. September 1965, hinter “Help!” von den Beatles. Hauptsächlich aufgrund der Länge von über sechs Minuten und des rauen Sounds schien der Song als Single zunächst ungeeignet, doch nach einem sehr erfolgreichen Test des Songs durch einen DJ in einem New Yorker Club baten die führenden Radiostationen Columbia Records um Kopien. Die erste öffentliche Aufführung geschah den Setlists auf Dylans offizieller Homepage zufolge am 25. Juli 1965 auf dem Newport Folk Festival.

II. Kontext

LIKE A ROLLING STONE war gewissermaßen der Titelsong, die Hymne eines Wandels, in dem Dylan Folk und Rock, die beiden Ausdrucksformen Jugendlicher in den USA zu jener Zeit, zusammenführte. Dabei brachte er einen neuen lyrischen Anspruch in den Rock und musste sich dem Vorwurf einer Kommerzialisierung des Folk aussetzen. Beim Newport Folk Festival 1965 löste Dylan mit diesem Klang – doch auch mit diesen Worten – die alte Verbindung zur Protestbewegung, zur politischen Linken, zu Joan Baez (*1941) und Pete Seeger (*1919), die ihn jahrelang unterstützt und als legitimen Erben ihrer Position an der Spitze der musikalischen Friedens- und Bürgerrechtsbewegung gesehen hatten. Statt mit ‘Zeigefinger-Songs’, wie sie Dylan nannte, Missstände aufzudecken und gemäß “We Shall Overcome” eine hoffnungvolle Zukunft zu zeichnen, bleibt der Inhalt von LIKE A ROLLING STONE beim vermeintlich trivialen Schicksal einer einsamen, gesellschaftlich nunmehr bedeutungslosen Person ohne Zukunft, Vergangenheit oder Heimat und fragt diese: ‘Wie fühlt sich das an?’ Das war nicht die Art von Botschaft, die man beim Newport Folk Festival hören wollte. Die Ablehnung der Fans findet sich auch in einer legendären Begebenheit bei einem Konzert im Frühling 1966 in der Royal Albert Hall: Ein Fan der früheren Lieder ruft vor LIKE A ROLLING STONE, dem letzten Song des Abends “Judas”, woraufhin Gelächter und Beifall aus dem Publikum ertönt. Der vermeintliche Erz-Verräter antwortet: “I don’t believe you”, und etwas später: “You’re a liar”. Die als Bootleg erschienene Aufnahme gilt unter Fans als eine der besten Darbietungen von LIKE A ROLLING STONE, und es ist auch noch leise hörbar, was Dylan seiner Band (später: The Band) nach diesem Zwischenfall zuruft: “Play it fuckin’ loud!”

Anders als bei früheren Songs wie “The Times They Are a-Changin” oder “A Hard Rain’s a-Gonna Fall” erscheint eine Kontextualität nun nicht durch zeitgeschichtliche oder politische Bezüge, sondern versteckt, als Kontrast dazu. Den Glauben daran, dass Musik die Menschen zum Umdenken bewegen könnte, hatte Dylan längst aufgegeben oder nie gehabt. Die Umstände, die wie Versuche einer Instrumentalisierung auf Dylan wirkten, hatten ihn wohl in die Enge, in die Schublade getrieben und LIKE A ROLLING STONE war ein Befreiungsschlag für seine künstlerische Selbstbestimmtheit, die ihm bis heute wichtiger als alle an ihn gestellten Erwartungen ist. Es ist sein Protest gegen den etablierten Protest, wie er ihn bereits bei der ‘ ‘hung des Tom Paine Preises 1963 zeigte: Bei seiner Dankesrede gab er unter anderem an, etwas em, was den Mörder John F. Kennedys getrieben hatte, auch in sich selbst sehen zu können. Eine

brutalere Absage an die Linke der USA ist schwer vorstellbar. Dylan als Protestsänger, als *Topical Songwriter*, ist ein immer wieder bemühtes Klischee. Viele von Dylans Songs lassen sich politisch deuten, doch ein politischer Mensch, wie z. B. Joan Baez oder Pete Seeger, ist Bob Dylan nicht.

Einige Fans und Zeitgenossen meinten, Edie Sedgwick sei Dylans Inspiration für den Songtext gewesen (vgl. warholstars.org). Diese war für kurze Zeit ein Star der New Yorker High Society und lernte als Muse Andy Warhols Bob Dylan kennen. Nach ihrem kurzen, glamourösen Ruhm folgte ein langer von Drogenmissbrauch und psychischer Krankheit begleiteter Absturz. Spinnt man diese These weiter, ergeben sich vielfältige Theorien: der in Lumpen gekleidete Napoleon als ausbeutender Andy Warhol, der 'Mystery Tramp' als die verkörperte Heroinabhängigkeit und der Diplomat als Edie Sedgwicks wohlhabender Vater. Nach Äußerungen Dylans, er habe in früheren Texten wie diesen eigentlich nur über sich selbst geschrieben, wenn er über andere sprach, könnte man den Songtext auch autobiographisch interpretieren und Teile Dylans privater und musikalischer Odyssee darin finden. Diese Gedankenspiele und Ideen geben zumindest einen Ausblick darauf, wie vielschichtig die durch den Song evozierten Empfindungen zwischen Mitleid, Trauer, Triumph und Schadenfreude sind.

III. Analyse

LIKE A ROLLING STONE besticht textlich zunächst durch die vielen Binnenreime, die von einem großen Paarreimschema umrahmt werden. Tatsächlich ist der Text auch im ¾-Takt vorstellbar, wobei ein gewisser Plauderton und erhöhtes Sprechtempo sich anbieten, um die Form der gestellten Fragen fassbar und den frei assoziierenden, inhaltlichen Fluss natürlich zu halten. Eine klar definierte Melodielinie, die durch die Strophen hindurch aufrechterhalten wird, ist hier nur bedingt auszumachen. Zu unterschliedlich ist die Anzahl der Silben und der Text erfordert für jede Strophe neue Betonungen. Logisch ergibt sich eine Musik, die harmonischen Hintergrund und Spannungsbögen für einen im Detail frei interpretierbaren Sprechgesang liefert. Auch die Tradition des von Dylan einst meisterhaft paktizierten Talkin'-Blues findet hier ein neues Kleid.

Der formale Aufbau nach Funktionen ist:

Strophe	Bridge	Refrain
I:T Sp / T_3 S / D / D:I 2 x 4 = 8 Takte	S / D / S / D / S T_3 / Sp T / S T_3 / Sp T / Sp / S / D / D 2 + 2 + 2 +2 + 4 = 12 Takte	I:T S / D:I / D 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 1 = 13 Takte

Die Strophen sind von einem sich wiederholenden, in halbtaktigen Wechseln von der Tonika zur Dominante aufsteigenden Harmonieschema begleitet, wobei die lange Verweildauer auf der Dominante [illegible] Ende der Phrase auffällt und der Band Spielraum für Einwürfe bietet. Die Bridge entschleunigt zunächst mit einem ganztaktigen Subdominant-Dominant Wechsel, kehrt im zweiten Teil den Bogen der

Strophe um und fällt halbtaktig von der Subdominante zur Tonika, um erst am Ende die Spannung zur Hook-Line durch einen letzten langgezogenen Aufstieg zur Dominante zu führen. Der Refrain bietet nun durch ein zweitaktiges, also vergleichsweise kurzes Kadenzschema harmonische Erlösung und verleiht dem Text, der hier durchaus eher deprimierenden Inhalt hat, eine durchweg positive, unbeschwerte oder vielleicht sogar feierliche Simplizität. Als Überleitung zur nächsten Strophe wird am Ende des Refrains ein weiterer Takt mit der Dominante eingefügt und stört den bis dahin zumindest geradzahligen Aufbau. Formal wird dabei das gleiche Akkordschema für alle vier Strophen verwendet, es entspricht daher eher der Folk-Tradition eines Strophenliedes. Dylans Gesang ist in diesem Song nicht an einer klar definierten, formschönen Melodielinie, sondern improvisatorisch an Inhalten, Bedeutungen und Klangfarben orientiert. Er soll nicht schön, sondern wahr klingen. Die Feststellungen, dass Dylan oft auf dem gleichen Ton bleibt, hin und wieder schlecht oder gar nicht intoniert und nasale, röchelnde und heisere Stimmfärbungen fern von jedem früheren Klangideal verwendet, sind korrekt, gehen aber bereits von falschen ästhetischen Erwartungen bezüglich dieser Musik aus.

Der musikalische Imagewandel wird teilweise visuell begleitet. Dylan tritt nicht mehr mit Schiebermütze, Rollkragenpullover oder karriertem Hemd auf, sondern mit schwarzem Jackett und häufig, auch auf der Bühne, mit Sonnenbrille. Das Cover des Albums zeigt den sitzenden Dylan mit einer lila schimmernden, dunkel und bunt gemusterten Jacke, dunkelblauen Hosen und einem weißen T-Shirt, auf dem noch Teile eines Motorrads und des Wortes Motorcycle zu erkennen sind. Dylans Schritt ist durch die leicht gespreizten Beine sichtbar. Er hat einen ernsten, bestimmten Blick und hält seine Sonnenbrille in der Hand. Hinter ihm steht eine Person, von der nur die untere Körperhälfte im Bild zu sehen ist. Sie trägt eine Photokamera am Riemen in der Hand, die sie locker mit dem Daumen in der Hosentasche verankert. Der Hintergrund ist grau und weiß; er zeigt undeutlich den Eingang eines Hauses. Zwar wirkt Dylan durchaus lässiger, erwachsener und weniger als Folkmusiker wie auf früheren Plattencovern, doch von einer völligen Wandlung hin zum Rockimage kann nicht die Rede sein.

IV. Rezeption

Zunächst hatte der Song einen enormen Einfluss auf andere Musiker. Paul McCartney, Bruce Springsteen und sogar Frank Zappa äußerten sich bewundernd: “When I heard ‘Like a Rolling Stone’, I wanted to quit the music business, because I felt: ‘If this wins and it does what it’s supposed to do, I don’t need to do anything else’… But it didn’t do anything. It sold, but nobody responded to it the way that they should have.” (Frank Zappa zit. n. Marcus 2005: 146).

Jimi Hendrix fand erst durch diesen Song den Mut, auch ohne ausgebildete Stimme als Sänger aufzutreten (vgl. songfacts.com). Die Rolling Stones nahmen 1995 ihre eigene Version auf und beziehen sich auch mit ihrem Bandnamen auf den Song. Das *Rolling Stone*-Magazin setzte ihn auf Platz 1 ihrer 500 Greatest Songs of All Time und in Umfragen der Magazine *Mojo* und *Uncut* wählte man LIKE A ROLLING STONE jeweils auf Platz 1 der besten Dylan-Songs. Der handschriftliche, sechs Seiten lange Original-Songtext wurde 2014 von Sotheby’s für 2 Millionen Dollar verkauft. Unter vielen Coverversionen finden [illegible]uch deutschsprachige von Wolfgang Ambros und BAP.

JAN MEUSEL

Credits

Komposition/Text: Bob Dylan
Gesang, Rhythmusgitarre, Mundharmonika: Bob Dylan
Leadgitarre: Michael Bloomfield
Piano: Paul Griffin
Orgel: Al Kooper
Tambourin: Bruce Langhorne
Bass: Joe Macho, Jr.
Drums: Bobby Gregg
Label: Columbia Records
Toningenieure: Roy Halee und Pete Duryea
Produktion: Tom Wilson

Recordings

- Bob Dylan. “Like a Rolling Stone”. On: *Highway 61 Revisited*, 1965, Columbia, CL 2389, US (Vinyl/LP/Album).
- Bob Dylan. “Like a Rolling Stone”, 1965, Columbia, 4-43346, US (Vinyl/7″-Single).
- Bob Dylan. “Like A Rolling Stone”. On: *The Bootleg Series Volume 4 (Rare & Unreleased) Live 1966 (The “Royal Albert Hall” Concert)*, 1998, Columbia Records, C2K 65759, US (2xCD-Box).
- Bob Dylan. “Like A Rolling Stone”, On: *MTV Unplugged*, 1995, Columbia, COL 478374 2, Europe (CD/Album).

Covers

- BAP. “Wie ‘ne Stein”. On: *Vun Drinne Noh Drusse*, 1982, Musikant / EMI Electrola, 1C 064-46 639 / 1C 064-46 639, Germany (Vinyl/Album).
- Jimi Hendrix. “Like a Rolling Stone”. On: *Jimi Plays Monterey*, 1986, Reprise Records, 25358-1, US (Vinyl/LP/Album).
- The Rolling Stones. “Like a Rolling Stone”, 1995, Virgin,7243 8 93237 2 6, Europe (CD/Maxi-Single).
- Wolfgang Ambros. “Allan wia a Stan (Like a Rolling Stone)”. On: *Wie im Schlaf*, 1978, Bellaphon, BLPS 3333, Germany (Vinyl/Album).

ɐnces

- “Bob Dylan Songs”. In: Bob Dylan. URL: http://www.bobdylan.com/de/events [11.03.2015].
- Comenas, Gary: “Notes on Edie Sedgewick (1943-1971)”. In: warholstars.org, 2008/revised 2014. URL: http://www.warholstars.org/edie_sedgwick.html [11.05.2015].
- Detering, Heinrich: *Bob Dylan*. Stuttgart: Reclam 2009.
- Dowling, Tim: How does it feel – to own Bob Dylan’s original lyrics to Like a Rolling Stone? In: *The Guardian,* 25 June 2014. URL: http://www.theguardian.com/music/shortcuts/2014/jun/25/bob-dylans-original-lyrics-like-a-rolling-stone [11.03.2015].
- “500 Greatest Songs of All Time”. In: *Rolling Stone*, 7 April 2011. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/bob-dylan-like-a-rolling-stone-20110516 [11.03.2015].
- “Like a Rolling Stone”. In: Songfacts. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=2737 [11.03.2015].
- “Like a Rolling Stone”. In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Like_a_Rolling_Stone [11.03.2015].
- “Like a Rolling Stone by Bob Dylan”. In: who sampled. URL: http://www.whosampled.com/Bob-Dylan/Like-a-Rolling-Stone [11.03.2015].
- Marcus, Greil: *Like a Rolling Stone – Bob Dylan at the Crossroads*. London: Faber and Faber 2005.
- *No Direction Home: Bob Dylan*. *A Martin Scorsese Picture.* Paramount Picture 2005.
- “100 Greatest Singers of All Time”. In: Rolling Stone, 2 December 2010. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-singers-of-all-time-19691231/bob-dylan-20101202 [11.03.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Jan Meusel

Citation

Jan Meusel: “Like a Rolling Stone (Bob Dylan)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/likearollingstone, 06/2017.

Print

Madonna **1984**

Like a Virgin

Der Song LIKE A VIRGIN und das dazugehörige Musikvideo spiegeln Madonnas Image der Anfangszeit wider, indem sie die Gegensätzlichkeit der Rollen ‘Jungfrau’ und ‘Hure’ in einer Person zu vereinen und somit aufzulösen suchen. Die offensichtliche Sexualität und die subtil eingesetzte Ironie machen den Song zum Objekt von Debatten unter Musikliebhabern, aber auch Repräsentanten von Feminismus und Kirche.

I. Entstehungsgeschichte

Vier Jahre nachdem Madonna ihr Tanzstudium abgebrochen hatte, um in New York Karriere als Tänzerin zu machen, unterschrieb sie 1982 ihren ersten Plattenvertrag mit Sire Records und erzielte mit ihrem Debüt-Album *Madonna* gute Verkaufszahlen in der Dance-Sparte der US-Musikindustrie. Für ihr zweites Album wählte Madonna den Produzenten Nile Rodgers, der als aufstrebender “Schöpfer futuristischer Disco-Musik” (O’Brien 2007: 125) und als einer der wichtigsten Produzenten der späten 1970er Jahre galt. Er hatte nicht nur die Band Chic gegründet und u.a. erfolgreich David Bowie produziert, sondern mit seinen funkigen Grooves auch die Grundlage für einen der ersten erfolgreichen Rap-Hits, “Rapper’s Delight”, von der Sugarhill Gang (1979) geliefert. Als Rodgers Madonna zum ersten Mal bei einem Auftritt sah, war er begeistert: “Da sang und tanzte dieses weiße Mädchen gleichzeitig, zu einer Zeit, in der das sonst niemand tat. Das war das Reich der schwarzen Musik, und dieses weiße Mädchen eroberte es zurück” (Johnson 2003: 24).

LIKE A VIRGIN wurde von dem damals noch relativ unbekannten Songwriter-Duo Billy Steinberg (Text) und Tom Kelly (Musik) geschrieben. Der Text beschreibt das Gefühl eines männlichen Ichs, das sich nach einer schwierigen Scheidung wieder neu in jemanden verliebt.

Aufgrund des bewusst provokativ gestalteten Chorus wurde der Song zunächst von mehreren Künstlern abgelehnt, bis Madonna ihn hörte: “Krankes und Verdorbenes spricht mich immer an […]. Er enthielt so viele Anspielungen, dass ich dachte, einfach großartig. Das wird die Leute mächtig aufregen” (Zollo 2003: 622).

Im Gespräch über ihr zweites Album, das den Titel des Songs erhielt, betonte Madonna gegenüber Rodgers häufig, dass LIKE A VIRGIN das wichtigste Stück für sie sei. Sie begriff somit “instinktiv, dass es ihre individuelle Erkennungsmelodie werden würde” (O’Brien 2007: 126). Da Rodgers den Song zunächst als schwach ansah, verteidigte Madonna ihn: “Der Verlust der Jungfräulichkeit ist das wichtigste Ereignis für jedes Mädchen. Alle Mädchen sprechen darüber, und alle Mädchen werden damit etwas anfangen können” (Johnson 2003: 24). Der Song passte zu der “Jungfrau-Hure-Dichotomie” (O’Brien 2007: 128), `er Madonna ihr Image aufbauen wollte. Auf dem Cover des Albums präsentiert sie sich in ɹ .äulich weißem Hochzeitskleid auf einem Bett liegend, jedoch mit einem punkig-aufreizenden Gürtel

mit der Aufschrift “Boy Toy” um die Hüfte, der die vorgebliche Unschuld ironisiert.

Die Album-Aufnahmen fanden im Frühling 1984 in den Power Station Studios in Manhattan statt. Die Besetzung für LIKE A VIRGIN vereinte Musiker, die Nile Rodgers aus seiner Band Chic engagiert hatte. Er selbst spielte Gitarre, neben ihm Bassist Bernard Edwards und Drummer Tony Thompson. Für die Synthesizer wurde Rob Sabino engagiert. Wie wichtig Madonna der Song war, zeigt der ungewöhnliche Umstand, dass sie während der Aufnahmen die ganze Zeit im Studio blieb und sich aktiv einbrachte (vgl. ebd.: 132).

Erstmals öffentlich sang Madonna den Song bei den ersten *MTV Video Music Awards* im September 1984. Ihre Performance, die ins Fernsehen des ganzen Landes übertragen wurde, erregte großes Aufsehen, denn Madonna wälzte sich in einem weißen Hochzeitskleid lasziv auf dem Boden. Das Musikvideo zum Song wurde unter der Regie von Mary Lambert, mit der Madonna bereits zusammengearbeitet hatte, im Juli 1984 in Venedig und New York gedreht. Am 6. November 1984 erschien die Single *Like a Virgin*, sechs Tage vor der Veröffentlichung des gleichnamigen Albums.

II. Kontext

Beeinflusst von der Disco-Szene der späten 1970er Jahre sowie der seinerzeit aufstrebenden Rap-Musik gelang es Madonna, Tanz und Musik im Mainstream-Pop zu vereinen. Anfang der 1980er Jahre galten Frauenthemen in der Musikbranche als schlecht vermarktbar. Madonna hatte jedoch das Glück, dass im Jahr 1981 der Musiksender *MTV* auf Sendung ging. In der Blütezeit des Musikvideos hatte dieses Medium großen Einfluss auf den Verkaufserfolg eines Songs und Madonna wusste dies für sich zu nutzen. Nicht nur ihr Auftritt bei den *MTV Music Video Awards*, sondern u.a. auch das Video zu LIKE A VIRGIN wurden auf dem Sender ausgestrahlt und erreichten somit viele Fans und Kritiker. “Mit Blick auf die erhoffte Filmkarriere drehte Madonna […] Videos, die richtige kleine Geschichten erzählten und hohen Produktionswert besaßen. So hob sie die Maßstäbe für Frauen bei MTV” (ebd.: 139). Der Erfolg ihrer Musik und Videos öffnete den Mainstream-Pop für Frauenthemen. Madonna sprach die Bedürfnisse heranwachsender Frauen in der aufkommenden ‘Spaßgesellschaft’ an, deren Sehnsucht es war, sich selbst zu verwirklichen und “selbst das begehrte Objekt zu sein” (ebd.: 136).

Madonna wird häufig als postmodernes Phänomen bezeichnet, da sie die Selbstinszenierung in den Vordergrund ihrer Arbeit stellt und als Kunstfigur ständig Tabus bricht (vgl. Guilbert 2002). In LIKE A VIRGIN inszeniert Madonna sich als das ehemals gute katholische Mädchen, das vom rechten Weg abgekommen ist; im Video verkörpert sie “Jungfrau” und “Hure” zugleich. Der Song ist ein weiterer Schritt zur Medialisierung und Selbststilisierung der Kunstfigur Madonna, die weder authentisch zu sein vorgibt, noch vorhandene Stereotype erfüllt.

III. Analyse

ong LIKE A VIRGIN ist in hohem Maße zum Tanzen geeignet, wozu ein eingängig swingender Bass, po ierte Synthesizer-Einwürfe und ein treibendes Schlagzeug in einem moderaten Tanz-Tempo von 119

bpm einladen. Er folgt der großen AABA-Form und baut sich wie folgt auf: Intro – Verse 1 (ab) – Chorus – Verse 2 (ab) – Chorus – Bridge – Verse 3 (b) – Chorus – Open Chorus mit Fade Out. Der 10-taktige b-Teil eines jeden Verses endet mit einem Take-off zum Chorus. Der dritte Verse besteht nur aus diesem b-Teil, denn die Bridge hat formal gesehen den Platz des 8-taktigen a-Teils eingenommen.

Seine (für viele nachweislich anziehende) Wirkung verdankt der Song wohl in nicht zu unterschätzendem Maße dem auf textlicher wie auch auf musikalischer Ebene vorhandenen ironischen Kontrast von unschuldiger Verspieltheit und berechnender sexueller Direktheit, der im Musikvideo noch verstärkt dargestellt wird. Mal klingt Madonnas Singstimme süß und schmeichelhaft, wenn sie nicht ohne Ironie eine Erlaubnis zum Spielen erteilt – schließlich verhält sie sich ja nur wie (“like”) eine Jungfrau, ist aber keine. Mal klingt ihre Stimme fordernd und verlangend, wenn sie selbstbewusst und leidenschaftlich “von der erneuernden Kraft der Liebe” (O’Brien 2007: 130) singt.

Somit ist auch der Text des Songs vieldeutig und kann unterschiedlich interpretiert werden. In Verse 1 berichtet das lyrische Ich über die durchgestandenen Schrecken der Vergangenheit (“I made it through the wilderness”), welche jedoch nicht genau erläutert werden und entweder rein psychisch (vgl. Decker 2005: 266) oder physisch (vgl. Fenimore 2011: 30) interpretiert werden können. Durch ein direkt angesprochenes Gegenüber wurde das lyrische Ich gerettet und fühlt sich wie neu (“But you made me feel / Shiny and new”).

In Verse 2 beschreibt es das Verschwinden seiner Angst (“My fear is fading fast”) und den Gewinn an Selbstvertrauen und Wärme. Diese Transformation wurde durch einen “bereits erfolgten Sexualakt zwischen singendem ‘Ich’ und angesungenem ‘Du’” (Decker 2005: 267) ausgelöst, in dem sich das lyrische Ich wie eine Jungfrau gefühlt hat. Der ironische Satz “Been saving it all for you / Cause only love can last” bezieht sich demnach auf eine “emotionale Jungfräulichkeit” (ebd.: 267); die längst verlorene sexuelle ist nicht entscheidend.

Verse 3 ist eine leicht variierte Zusammenstellung von Phrasen aus Verse 1 und 2. Im Chorus deutet das ironisch gequietschte “Hey” kurz nach “Like a Virgin” aufgrund seiner Tonhöhe direkt auf die Unreife, die man mit Jungfräulichkeit verbindet, hin. Die melismatische Verlängerung vom zweiten “Virgin” im Chorus unterstreicht die Wichtigkeit dieses Wortes und deutet die Verführung des Gegenübers an, dem spielerisch “die Rolle des sexuell aktiven und entjungfernden Mannes” (ebd.: 268) zugewiesen wird.

Im Open Chorus kann die Aussage “Feels so good inside” sowohl auf das Selbstwertgefühl des lyrischen Ichs als auch auf den Sexualakt bezogen werden.

Obwohl der Songtext im Ganzen ein Gefühl von Sicherheit und Neubeginn einer romantischen Liebe vermittelt, sorgen Harmonik und Rhythmik für Unsicherheit und Verwirrung. Von Anfang an ist der Song von einem eintaktig swingenden Bass-Pattern (f-d-c-f-f-d-c-d) geprägt, welches in Achteln durchläuft, jedoch durch das frühzeitige Auftauchen des Tons f auf der vierten Achtel unruhig wird. Auf der eigentlich unbetonten Zählzeit 2+ entsteht dadurch eine Betonung, die von kurzen Akkord-Einwürfen des Synthesizers noch untermalt wird. In Kombination mit dem treibenden Schlagzeug lädt dieser synkopierte Rhythmus zum Tanzen ein, wird jedoch im Chorus modifiziert bzw. verunklart, da abwechselnd ein Takt [illegible]schoben wird, in dem die Akkord-Einwürfe auf der zweiten und fünften Achtel liegen. Die dadurch entstehende Leere auf der eigentlich schweren Eins, sorgt für Irritation und unterstreicht somit den

spielerisch-leichten Charakter des Songs.

Das Bass-Pattern und die dazugehörigen Akkord-Einwürfe bilden einen F6-Akkord (a,c,d,f: Töne der Akkord-Einwürfe von unten nach oben), der sowohl den Verse als auch den Chorus dominiert. Die hinzugefügte Sexte (Ton d) macht den Akkord jedoch mehrdeutig, denn es könnte sich auch um Dm7 handeln. Um die Ambivalenz zu unterstreichen, taucht der Ton d im Bass-Pattern sowie in der Melodiestimme häufig auf, allerdings nur auf unbetonten Zählzeiten (z.B. auf die Silbe "-gin" von "Virgin"). Wenn die Harmonie in der Mitte jedes Verses und Chorus kurz zu Gm7 wechselt, spielt der Bass schlichte Tonwiederholungen auf g, das charakteristische Pattern ist also dem dominanten F6-Akkord angehörig.

Eine eindeutige Kadenz und somit eine treibende Richtung entwickelt die Harmonik nur im Take-off, also am Ende eines jeden b-Teils der Verses. Nach einem zweimaligen Wechsel von Gm7 und Dm7 ("But you made me feel / Yeah, you made me feel"), erklingt der Vorhaltsakkord Csus4 ("Shiny and new"), der sich zur klaren Dominante C-Dur auflöst und somit den Chorus eindeutig in F-Dur stehen lässt. Diese erwartete Sicherheit wird jedoch sofort wieder durch den uneindeutigen F6-Akkord mit dem stolpernden Bass-Pattern und den synkopierten Keyboard-Einwürfen erschüttert. Die Bridge besteht nur aus gesungenen 'ooohs' und bringt harmonisch keine neue Klarheit, da sie nur einen viermaligen Wechsel von G und Dm7 beinhaltet.

Der Schlagzeug-Sound von LIKE A VIRGIN ist das Ergebnis einer innovativen Aufnahmetechnik. Bis dahin war es in der Dance-Musik üblich, die Schlagzeugsignale möglichst direkt aufzunehmen. Doch in diesem Fall kombinierte der leitende Tontechniker Jason Corsaro diese direkten Signale mit einer zusätzlichen, in der Rock-Musik üblichen, räumlichen Aufnahme des Schlagzeugs. Corsaro schwärmt: "There was only guitar and a bass around it, there was so much space for the drums to fill […] you could hear what Tony was doing so clearly" (Simons 2004: 158).

Das Video zu LIKE A VIRGIN bebildert die Vereinigung gegensätzlicher Charaktere: Während sich Madonna im schwarzen hüftfreien Kleid auf einer venezianischen Gondel lasziv räkelt und durch die Straßen tanzt ('Huren'-Persona), bereitet sich Madonna als 'Jungfrau' im weißen Brautkleid auf ihre besondere Nacht vor und wartet auf den Bräutigam. Ein Löwe "als Inbegriff männlicher Sexualität" (Prexl 2007: 12) streift durch die Straßen und wird mit einem Mann mit Löwenmaske in Verbindung gebracht, der die 'schwarze' Madonna auf einer Gondel ausführt. Ein Bräutigam trägt die Braut ins Bett. Madonna präsentiert sich "sowohl als passives Objekt männlichen Begehrens als auch als aktives Subjekt weiblicher Verführungskunst" (ebd.). Sie durchbricht damit die in den 1980er Jahren übliche eindimensionale Darstellung von Frauen als Sexobjekt in Musikvideos durch eine komplexe und starke Frauendarstellung (vgl. Kruse 1999: 92), die mit der Straße auch eine typische "boy zone" (Lewis 1990: 122) erobert, also einen Bereich, der bisher in Videos dem männlichen Geschlecht vorbehalten war.

Der Anfang des Videos, in dem Madonna an einem Pier in New York zu sehen ist, deutet an, dass die Szenen in Venedig nur eine Vorstellung, eine Traumwelt sind. Demnach träumt die 'New Yorker' Madonna davon, beide Charaktere in sich zu vereinen, was ihr aber in der Realität nicht möglich ist. Die traditionelle Vorstellung von weiblicher Sexualität einer unverheirateten Frau oszilliert zwischen 'Hure' oder 'Jungfrau'. D[illegible]ch die Vereinigung beider Pole in einer Person stellt Madonna diese Vorstellung als ein soziales [illegible]ukt in Frage (vgl. Grigat 1995: 2). Die Auflösung der Grenzen zwischen den zwei Extremen wird

u.a. durch die religiösen Rosenkränze als Halsketten der ‘Huren’-Persona und die verführerischen Blicke der Braut visualisiert (vgl. Prexl 2007: 12).

IV. Rezeption

Vor ihrem zweiten Album war Madonna nur im Bereich Dance Music in den USA bekannt, dann gelang ihr der weltweite Durchbruch im Mainstream-Pop. Der harte Backbeat der Snare des Schlagzeugers Tony Thompson sorgte außerdem dafür, dass Rock-Radio-Stationen und somit Rock-Fans auf sie aufmerksam wurden (vgl. Simons 2004: 158). Am 22. Dezember 1984 erreichte die Single LIKE A VIRGIN die Nummer-Eins-Position in den US Billboard Hot 100 Charts, wo sie sich sechs Wochen hielt. Erste Positionen erreichte sie auch in Australien, Kanada und Japan, sowie Top-Ten-Platzierungen in zahlreichen anderen Ländern. Das gleichnamige Album verkaufte sich weltweit 21 Millionen mal und machte Madonna zur Popikone der 1980er Jahre. Im Jahr 2001 erschien ein Remix des Albums mit einem zusätzlichen Extended Dance Remix von LIKE A VIRGIN. Der Song ist außerdem auf den Kompilationen *The Immaculate Collection* (1990) und *Celebration* (2009) erschienen.

Seit ihrer ersten *The Virgin Tour* im Jahr 1985 sang Madonna den Song auf insgesamt sechs ihrer zehn Tourneen. Sie präsentiert ihn dabei als die Hymne, zu der er geworden ist, verändert ihn aber stets und covert sich sozusagen selbst. Ganz im Sinne der postmodernen Kunstfigur fertigt sie Kopien von Kopien an und weitet das Spiel mit den Bildern Hure und Jungfrau auf vielfältige Rolleninszenierungen aus.

Angesichts des skandalösen Auftritts bei den *MTV Video Music Awards* im Jahr 1984 und des sexuell geprägten Musikvideos befürchteten Feministinnen einen Rückschlag für ihre Errungenschaften. Die pornographische Darstellung der Frau als unterwürfiges Geschöpf, das nur zum Vergnügen der Männer existiert, warf die Frage auf, ob Madonna außer dieser Rolle noch anderes verkörpern könne. Vertreter der Kirchen sahen in dem Song eine provokative Aufforderung zum Sex vor der Ehe und fürchteten einen negativen Einfluss auf junge Mädchen (vgl. Greeley 1988). Schon bald zeigte sich jedoch, dass Madonna jungen Mädchen Stärke vermittelte. Obwohl “die Sexualität in ihren Videos auf Männer gerichtet zu sein scheint, schwang da ein verschmitzter Unterton mit, den [die weiblichen Fans] heraushören konnten” (O’Brien 2007: 150) Madonna selbst sah ihre Arbeit zwar nicht als feministisch an, gab aber zu, dass die Weitergabe von Hoffnung, Stärke und Selbstvertrauen an junge Frauen feministische Züge habe (vgl. Gilmore 1987). Nachdem sie in dem Film *Susan…verzweifelt gesucht* (1985) eine Frau dargestellt hatte, die selbstbestimmt nach ihren eigenen Prinzipien lebt, begann in den USA das Madonna-Phänomen aufzukeimen. Überall kleideten sich Mädchen wie Madonna und bei der *Virgin Tour* sang sie hauptsächlich vor weiblichem Publikum, das von ihrer Stärke und Energie angezogen wurde. Madonna wurde ihr eigenes Markenzeichen und gründete das Modelabel *Boy Toy* im punkig-erotischen Stil (vgl. O’Brien 2007: 149).

Die erste Cover-Version von LIKE A VIRGIN wurde im Jahr 1985 vom Musiker und Parodist “Weird Al” Yankovic geschrieben und trägt den Titel “Like a Surgeon”. Im Video zum parodistischen Song räkelt sich Yankovic übertrieben sexy auf einem Krankenhaus-Bett, während ebenfalls ein Löwe durch die Gänge rt. Seitdem entstanden weitere 35 Covers, von House- über Jazz- bis zu A-Capella-Versionen. Auch in Filmen wurde das Lied aufgegriffen. Am Anfang von *Reservoir Dogs* entpuppt sich Mr. Brown (eine von

Regisseur Quentin Tarantino selbst gespielte Nebenfigur) durch seine Analyse von LIKE A VIRGIN als oberflächlicher und sexistischer Charakter. Außerdem wird der Song in den Filmen *Moulin Rouge* (2001) und *Bridget Jones: Am Rande des Wahnsinns* (2004) verwendet.

Durch ihren provokativen Auftritt bei den ersten *MTV Video Music Awards* begründete Madonna eine Skandal-Tradition, der besonders Britney Spears, aber auch viele andere Künstler wie Lady Gaga, Nirvana, Kanye West und Miley Cyrus bei den Awards folgten (vgl. Hare 2013). Madonna selbst trat in ihre eigenen Fußstapfen als sie bei den Awards im Jahr 2003, diesmal als Bräutigam verkleidet, ihre zwei 'Bräute' Britney Spears und Christina Aguilera, die zuvor zu LIKE A VIRGIN gesungen hatten, küsste und so die Öffentlichkeit erneut schockierte.

LEA WOLPERT

Credits

Vocals: Madonna
Guitar: Nile Rodgers
Bass: Bernard Edwards
Drums: Tony Thompson
Synthesizer: Rob Sabino
Songwriting: Billy Steinberg (Lyrics) & Tom Kelly (Music)
Producer: Nile Rodgers
Main Audio Engineer: Jason Corsaro
Label: Sire Records (Warner Bros. Records)
Recorded: April 1984, Power Station Studios, New York
Published: 6. November 1984
Length: 3:39

Recordings

- Madonna. "Like a Virgin", *Like a Virgin,* 1984, Sire Records/Warner Bros. Records, 9 25157-2, US (CD/Album).
- Madonna. "Like a Virgin", *The Immaculate Collection*, 1990, Sire Records/Warner Bros. Records, 9 26440-2, US (CD/Compilation).
- Madonna. "Like a Virgin", *Like a Virgin*, 2001, Warner Bros. Records, 9-47901-1, US (CD/ Album,Remix).
- Madonna. "Like a Virgin", *Celebration*, 2009, Warner Bros. Records, 521096-2, US (CD/ Compilation, ɐmix)

- *Like a Virgin*. Regie: Mary Lambert. Darsteller: Madonna. Warner Music Video, 1984. (VHS/7599 38101-3).

Covers

(Auswahl)

- “Weird Al” Yankovic. “Like a Surgeon”, *Dare To Be Stupid*, 1985, Rock’n’Roll Records, ZK 40033, US (CD/Album).
- Jim Broadbent. et. al.. “Like a Virgin (Original Film Version)”, *Moulin Rouge 2 – Music From Baz Luhrmann’s Film*, 2002, Interscope Records, 493 228-2, Europe. (CD/Various).
- Mad’house. “Like a Virgin”, *Absolutely Mad*, 2002, Universal Licensing Music, 018 487 2, France (CD/Album).
- Jeanette Biedermann. “Like a Virgin”, *Come Together – A Tribute To BRAVO*, 2006, Polydor, 984 354-6, Germany (CD/Compilation).
- Richard Cheese. “Like a Virgin”, *Silent Nightclub*, 2006, Surfdog Records, 44111-2, US (CD/Album).
- Glee Cast. “Like a Virgin”, *Glee: The Music, The Power of Madonna*, 2010, Columbia, 88687 67681 2, US (CD/EP).

References

- Decker, Jan-Oliver: *Madonna: Where’s That Girl. Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel: Ludwig 2005.
- Fenimore, Ross Joseph: *Madonna’s Confession: Sound, Self, and Survival in a Love Song*. Diss. University of California, Los Angeles 2011.
- Gilmore, Mikal: Madonna on Being a Star/The Madonna Mystique. In: *Rolling Stone* 10 (1987). Retrieved from Allaboutmadonna.com. URL: http://allaboutmadonna.com/madonna-interviews-articles/rolling-stone-september-1987 [10.07.2013].
- Greeley, Andrew: *God in Popular Culture*. Chicago: Thomas More Press 1988.
- Grigat, Nicoläa: *Madonnabilder: dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas. Studien zum Theater, Film und Fernsehen*. 21. Ed. by Renate Möhrmann. Frankfurt a.M.: Lang 1995.
- Guilbert, Georges-Claude: *Madonna as Postmodern Myth*. Jefferson: McFarland & Co. 2002.
- Hare, Breeanna: “Miley Cyrus upholds MTV VMAs tradition”. In: *CNN* (27 August 2013). URL: http://edition.cnn.com/2013/08/26/showbiz/celebrity-news-gossip/miley-cyrus-mtv-vmas [02.09.2013].
- Johnson, Howard: Do You Remember The First Time?. In: *Q Special Edition* (2003), 24.
- Kruse, Holly: “Gender”. In: *Key Terms in Popular Music and Culture*. Ed. by Bruce Horner & Thomas Swiss. Oxford: Blackwell 1999, 85-100.
- Lewis, Lisa: *Gender Politics and MTV: Voicing the Difference*. Philadelphia: Temple University Press 1990.
- etz, Allen & Benson, Carol: *The Madonna Companion: Two Decades of Commentary*. New York: Schirmer Books 1999.

- O'Brien, Lucy: *Madonna. Like an Icon*. London: Transworld Publishers 2007.
- Prexl, Lydia. *Hure oder Heilige? Die Überwindung der binären Opposition am Beispiel von Madonnas Musikvideoclip 'Like a Virgin'*. München: Grin 2007.
- Simons, David: *Studio Stories. How the great New York records were made*. Balafon: Backbeat Book 2004.
- Zollo, Paul: *Songwriters on Songwriting*. Cincinnati: Da Capo Press 2003.

Films

- *Reservoir Dogs*. Regie: Quentin Tarantino. Drehbuch: Quentin Tarantino. Universum Film, 2003 (DVD).
- *Bridget Jones: Am Rande des Wahnsinns*. Regie: Beeban Kidron. Drehbuch: Richard Curtis et al. Universal, 2004 (DVD).

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiss at the Hanover University of Music, Drama and Media.
All contributions by Lea Wolpert

Citation

Lea Wolpert: "Like a Virgin (Madonna)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/likeavirgin, 07/2013 [revised 05/2014].

Print

Lale Andersen **1939**

Lili Marleen

LILI MARLEEN ist das bekannteste deutschsprachige Lied der Gegenwart. Vom Kabarett-Chanson der 1920er Jahre über den Weltkriegsschlager, der an allen Fronten gehört wurde, bis in die Diskotheken der Gegenwart hat es eine beispiellose Karriere gemacht.

I. Entstehungsgeschichte

LILI MARLEEN geht auf eine Anregung des Sängers Jan Behrens (1895-1965) zurück, der sich in den 1930er Jahren mit Seemannsliedern einen Namen machte und am Deutschland-Sender der damaligen Reichs-Rundfunk-Gesellschaft eine monatliche Shanty-Sendung moderierte. Auf der Suche nach neuem Material für seine Sendung bat er den damals bereits recht erfolgreichen Komponisten Norbert Schultze (1911-2002) um Kompositionen. Als Textgrundlage gab er ihm die Gedichtsammlung *Die kleine Hafenorgel* (1937) des Hamburger Schriftstellers Hans Leip (1893-1983) in die Hand. Darin befand sich auch das 1915 unter dem Titel “Lied eines jungen Wachpostens” entstandene, für die Veröffentlichung um zwei Strophen ergänzte LILI MARLEEN. Leip hatte den Text kurz vor der Verschickung an die Front verfasst und ihn wie viele seiner Gedichte auch mit Musik versehen, die jedoch nie einen Verleger fand. Es gibt von dieser Fassung eine Aufnahme mit Hans Leip selbst, die vermutlich 1974 in Hamburg entstand (Bear Family Records BCD 16022 GL, CD 4).

Schultze stieß mit dem elegischen Grundton, den er für die Vertonung gewählt hatte, sowohl beim Auftraggeber wie bei Verlagen und Plattenfirmen auf Ablehnung. Lediglich Lieselotte Wilke (1905-1972), die damals unter dem Namen “Lale Andersen” als Sängerin im Kölner Varieté “Kaiserhof” auftrat, nahm das Lied in ihr Programm. 1925 hatte ihr der Münchener Komponist Rudolf Zink (1910-1983) den Text für ihre Auftritte im Schwabinger Kabarett “Simpl” nämlich schon einmal vertont. Der musikalisch interessanteren, aber wenig eingängigen Fassung des Hindemith-Schülers war wenig Erfolg beschieden – erst 2005 hat die Schauspielerin und Sängerin Angelika Thomas diese Fassung erstmalig aufgenommen (Bear Family Records BCD 16022 GL, CD 2). Von der Neuvertonung des Gedichtes durch Norbert Schultze versprach sich die Sängerin größere Resonanz und ging im August 1939 damit für die Electrola ins Studio. Aber die im September 1939 buchstäblich zu Kriegsausbruch erschienene Platte mit einer weiteren Leip-Vertonung von Norbert Schultze und Lili Marleen unter dem Titel *Lied eines jungen Wachpostens* (*Lili Marleen* verschwand schon nach kurzer Zeit wieder in der Vergessenheit ohne Spuren zu hinterlassen). Angaben des Komponisten zufolge, sollen von dieser Platte gerade einmal 700 Exemplare verkauft worden sein.

Die Erfolgsgeschichte des Liedes beginnt erst zwei Jahre spätere, als die Aufnahme 1941 mit einer Kiste voller Schallplatten aus dem Funkhaus Wien an den nach der deutschen Besatzung in Jugoslawien erten Wehrmachtssender Belgrad geriet und dort ab August 1941 täglich zum Sendeschluss als eine Art Erkennungsmelodie des Senders ausgestrahlt wurde.

II. Kontext

Die Wiederentdeckung von LILI MARLEEN im Zweiten Weltkrieg fällt mit einem Wendepunkt im Kriegsgeschehen zusammen, der durch das Ende der Blitzkriegsstrategie gekennzeichnet ist. Der Angriff der Sowjetunion am 22. Juni 1941, der Eintritt der USA ins Kriegsgeschehen Ende 1941 und die bis Ende 1941 überall festgefahrenen Fronten, die inzwischen von Nordafrika bis zum Nordmeer reichten, hatten inzwischen zu Bewusstsein gebracht, dass dieser Krieg noch lange dauern würde. Das Gefühl des Zusammenhalts, das ein Lied vermitteln kann, spielte angesichts der weit auseinandergezogenen Fronten und der nicht absehbaren Dauer dieses Krieges für die plötzliche Popularität von LILI MARLEEN eine ebenso große Rolle wie die Tatsache, dass das imaginäre Geschöpf “Lili Marleen” eine ideale Projektionsfläche abgab, um sich den Angehörigen zuhause nahe zu fühlen. Da der Wehrmachtssender Belgrad wohl wegen des einleitenden Zapfenstreichsignals mit dem Lied die allabendliche zu Programmschluss ausgestrahlte Sendung “Brücke zwischen Front und Heimat” beendete, die der Verlesung von Grüßen an die Soldaten vorbehalten war, geriet das Lied selbst in eine solche Vermittlungsfunktion zwischen Front und Heimat. Auch das musikalische Umfeld dürfte eine alles andere als sekundäre Rolle gespielt haben, hob es sich mit der elegisch-melancholischen Stimmung doch drastisch ab von dem, was als fronttauglich galt – schmissige Schlager, die gute Laune verbreiteten sollten und zackige Marschmusik. Gerade da ein solches Repertoire keineswegs spezifisch für die Soldatensender der Wehrmacht war, ist es nicht überraschend, dass sich das Lied seinen Weg auf alle Seiten der Fronten bahnte. Inmitten der grausamen Realität des Krieges stand LILI MARLEEN, dieses unsoldatischste aller Soldatenlieder, für ein Stück Menschlichkeit.

III. Analyse

LILI MARLEEN folgt mit seinem fünf Strophen der klassischen Strophenliedform mit einer markanten Besonderheit: Der normalerweise sechzehntaktige Aufbau der Strophen ist hier auf zwölf Takte verkürzt. Der Refrain ist auf vier Takte beschränkt, die aus zwei fast identischen Zweitaktphrasen mit jeweils wiederholtem Text (“… wie einst Lili Marleen”) bestehen. Der Unterschied beider Zweitaktphrasen ist minimal und doch entscheidend. Die sich im Fünftonraum der Grundtonart bewegende Melodie springt in der ersten Zweitaktphrase des Refrains einmalig in ein höheres Register und zudem auch noch in eine melodische Dissonanz, auf die Septime der Grundtonart. Obwohl das durch Harmonisierung mit der Dominante musikalisch aufgefangen ist, setzt sich diese Passage dadurch aber trotzdem wie ein Widerhaken im Ohr des Hörers fest. In der Aufnahme mit Lale Anderson, für die der Leiter des Begleitorchesters, Bruno Seidler-Winkler (1880-1960), das Arrangement geschrieben hat, ist den Zweitaktphrasen des Refrains jeweils ein zweitaktiger Nachhall mit soldatischem Männerchor angefügt, der den Text des Refrains (“*… wie einst Lili Marleen*“) noch einmal aufgreift. Nach der ersten Zweitaktphrase wird er vom Beginn der zweiten Zweitaktphrase überlagert, nach der zweiten verlängert er die Formteile des Liedes auf insgesamt vierzehn Takte, obwohl die Strophen nur zwölf Takte lang sind. Dieser Aufbau trägt wesentlich zu der fast zwingenden Wirkung bei, die von dem Lied ausgeht und seinen “Ohrwurmcharakter” ausmacht. Die beiden Versionen der Zweitaktphrase des Refrains sind in jeder [illegible]e je zweimal, in den drei Minuten des Liedes damit insgesamt zwanzig Mal untergebracht. Auch die schlichte Melodie der Strophen ist nicht ohne Raffinesse. In ihrem Charakter erinnert sie einerseits an

eine leiernde Drehorgelmelodie – ein Eindruck, den das Arrangement mit dem ungewöhnlichen Akkordeon in der Begleitung unterstützt. Durch die rhythmische Punktierung wird sie aber zugleich mit soldatischer Zackigkeit ausgestattet. Das ergibt jene unnachahmliche Mischung aus Melancholie und Marschmusik, die im Refrain durch den Trommelschlag auf jeder ersten Zählzeit der Takte effektvoll unterstützt wird. Auch das Trompetensignal aus dem preußischen Zapfenstreich, mit dem das Lied in der Aufnahme mit Lale Andersen beginnt und endet, unterstreicht den soldatischen Kontext. Der Text – eigentlich ein Liebeslied, dem Moment des Abschieds von der Liebsten kurz vor dem Zapfenstreich an der Laterne vor dem Kasernentor gewidmet – wird musikalisch so mit einfachen, aber wirksamen Mitteln in ein Soldatenlied verwandelt. Gesungen von einer Frau verliert es zugleich jedoch wieder alles Soldatische. Aus dieser Ambivalenz resultiert die bis heute ungebrochene Anziehungskraft von LILI MARLEEN.

IV. Rezeption

LILI MARLEEN, das zunächst kaum Beachtung fand, verkörpert eine phänomenale Erfolgsstory in der Geschichte der populären Musik. Zunächst provozierte seine Popularität allerdings das Regime, da es paradoxerweise von einer Frau gesungen wurde. So forderte Ministerialdirektor Hans Hinkel, der für das Rundfunkwesen in der Reichskulturkammer zuständige Abteilungsleiter, am 17. November 1941 laut Protokoll über die Rundfunkbesprechung, dass das Lied im Großdeutschen Rundfunk nur noch von einem Mann gesungen abzuspielen sei. Aufnahmen mit männlichen Interpreten gab es inzwischen mehrere. So nahm im Sommer 1941 der Opernsänger Wilhelm Lang (1910-1971) eine Fassung für die Imperial auf. Die kurz danach für Telefunken entstandene Version mit Horst Winter (1914-2001) erschien sogar in einer Sonderausgabe für die Wehrmacht als Spende der N.S. Gemeinschaft “Kraft durch Freude” aus Anlass der “Kriegsweihnacht 1941”. Eine weitere Aufnahme erschien im Oktober 1941 mit dem schwedischen Sänger und Schauspieler Sven-Olof Sandberg (1905-1974). Die eher marschartigen Versionen der männlichen Interpreten fanden bei den Soldaten an der Front jedoch keinen Anklang. Mit wöchentlich über 10.000 Briefen aus den unterschiedlichsten Teilen der Welt verlangten sie nach Lale Andersen (Bergmeier/Lotz/Kühn 2006: 19) und so blieb das Lied, das inzwischen auch eine Reihe anderer Sängerinnen aufgenommen hatten, in der ursprünglichen Fassung im Programm (eine Übersicht über alle Versionen von LILI MARLEEN liefert die bereits zitierte, sieben CDs umfassende Sammlung, erschienen 2006 bei Bear Family Records).

Zum Mythos wurde LILI MARLEEN schließlich als Ende 1941 Berichte von der Afrika-Front eintrafen, wonach die Ausstrahlung des Liedes allabendlich die Waffen zum Schweigen gebracht haben soll, weil auf beiden Seiten der Front die Soldaten mit Andacht LILI MARLEEN hörten. Anfang 1942 veranlasste daraufhin das Auswärtige Amt eine englischsprachige Aufnahme mit Charlie (Karl) Schwedler (1902-1973) und dem Orchester Lutz Templin als “Charlie and his Orchestra” für den ausschließlichen Gebrauch durch die Deutschen Europasender, die Deutschen Überseesender sowie die Sender in den von der Wehrmacht besetzten Gebieten. Auch Lale Andersen nahm das Lied in zwei verschiedenen englischsprachigen Versionen auf. Damit begann eine beispiellose Propagandaschlacht um und mit dem Lied, zumal die Sängerin im September 1942 wegen regimekritischer Äußerungen in abgefangenen [illegible] in Ungnade viel, sogar von ihrem Tod in einem deutschen Konzentrationslager war die Rede. Als [illegible] bekannt wurde, begann der britische Soldatensender Calais das Lied als Propaganda-Aktion

regelmäßig auszustrahlen. Inzwischen hatte es sich auch in den Programmen der Alliierten zur Truppenbetreuung behauptet und war bei der Bevölkerung in den besetzten Gebieten überaus beliebt. In rascher Folge erschienen damit ab Ende 1942 Aufnahmen in englischer, französischer, spanischer, italienischer und einer Vielzahl weiterer Sprachen. Selbst eine hebräische Version tauchte 1944 in Jerusalem auf, ging aber unmittelbar danach verloren und wurde 2004 für die von Bear Family Records herausgegebene Sammlung nachproduziert (CD 3). Insgesamt ist das Lied in über 48 verschiedenen Sprachen aufgenommen worden. Zur englischen Lili Marleen wurde die seit 1942 in der Truppenbetreuung aktive Anne Sheldon (1923-1994), im besetzten Frankreich erschienen 1942 gleich drei französischsprachige Versionen, die erfolgreichste mit Suzy Solidor (1900-1983). Zu den bekanntesten Versionen aber gehört die, 1945 mit Marlene Dietrich (1901-1992) und einem eigenen Text von ihr in New York aufgenommene, englische Fassung.

Die rasante Verbreitung war von zahllosen regimekritischen Textparodien begleitet, die naturgemäß nicht publiziert und damit bis heute nur äußerst lückenhaft dokumentiert sind (vgl. für eine Auswahl Bergmeier/ Lotz/Kühn 2006: 163-177). Mit verändertem Text wurde LILI MARLEEN auch ganz offiziell zu Propagandazwecken eingesetzt. Im April 1943 strahlte die BBC eine Propaganda-Version aus, die von der 1933 nach Großbritannien emigrierten deutschen Schauspielern Lucie Mannheim (1899-1976) aufgenommen worden war. Weitere Versionen für propagandistische Zwecke kursierten als Notendrucke.

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg blieb die Popularität von LILI MARLEEN ungebrochen. Es erschienen Dutzende von Versionen, darunter eine weitverbreitete Pop-Version mit Conny Francis, eine Country-Version von Hank Snow, Nina Hagens Punk-Version, die Latin-Version von Kid Creole and the Coconuts. Die 1966 von der britischen New Vaudeville Band eingespielte Rock-Version spielte im Vietnamkrieg eine große Rolle, so wie das Lied auf allen Kriegsschauplätzen seit dem Zweiten Weltkrieg präsent war.

PETER WICKE

Credits

Vocals: Lale Andersen
Text: Hans Leip
Musik: Norbert Schultze
Veröffentlichung: August 1939
Länge: 3:07 (Single version)

Recordings

- Lale Andersen. “Lili Marleen”, *Lied eines jungen Wachpostens (Lili Marleen)/ Drei Rote Rosen (Gedenken)*, 1939, Electrola, EG 6993, Deutschland (10″/Schellack/Single).

- Lale Andersen & Charlie and his Orchestra (= hier: Orchester Lutz Templin). “Lilly Marlene”, *Lilly Marlene/ Blue Moon*, 1942, Dt. Grammophon, 163, Deutschland.
- Lale Andersen (mit Rhythmusgruppe u. Männerchor). “Lili Marleen”, *Lili Marleen (engl.)*, 1942, Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, 0163, Deutschland.
- Hans Leip. “Lili Marleen”, *Lili Marleen an allen Fronten – Ein Lied geht um die Welt* (=CD 4), 2005, Bear Family Records, BCD 16022 GL, Deutschland (7CD Box/Sampler).

Covers

- Wilhelm Lang. “Lili Marleen”, *Lied eines jungen Wachtposten*, 1941, Imperial, 19181, Deutschland.
- Horst Winter. “Lili Marleen”, *Lili Marleen/ Drei Rote Rosen*, 1941, Telefunken, A 10370, Deutschland.
- Horst Winter. “Lili Marleen”, *Kriegsweihnacht (Sonderausgabe)*, 1941, Telefunken, L1941, Deutschland.
- Sven-Olof Sandberg. “Lili Marleen (Vor der Kaserne vor dem großen Tor”, *Lili Marleen/Ich schreibe meiner Mutter einen Brief …*, 1941, Odeon, O 26489, Deutschland (10″/Schellack).
- Charlie Schwedler. “Lili Marleen” (engl.), *Lili Marleen*, 1942, Reichs-Rundfunk-Gesellschaft/Klarinette und Mandoline, 9310 GR9, Deutschland.
- Ann Sheldon. “Lilly Marlene”, *Lily Marlene*, 1944, Decca, F 8434, UK.
- Suzy Solidor. “Lily Marlene”, *Lily Marlene/ Dans Un Port*, 1942, Pathé, PA 2052, Frankreich (10″/ Schellack).
- Marlene Dietrich. “Lili Marlene”, *Marlene Dietrich (Souvenir Album)*, 1948, Decca, A-675, USA (10″/4xSchellack).
- Connie Francis. “Lili Marleen”, *Lili Marleen/ Mond von Mexiko*, 1962, MGM, 61 053, Deutschland (7″/ Single/Mono).
- Hank Snow. “Lili Marlene”, *I’ve Been Everywhere*, 1963, RCA Victor, LPM2625, USA (Vinyl/LP).
- New Vaudeville Band. “Lili Marlene”, *Winchester Cathedral*, 1966, Fontana, SRF 67560, US (LP/ Album).
- Kid Creole and the Coconuts. “Lilli Marlene”, *Off The Coast of Me*, 1980, Island Records, 202903, Deutschland (LP/Album).
- Amanda Lear. “Lily Marlene”, *Gold/Lily Marlene*, 1978, Eurodisc, 911 200, Frankreich (7″/Single).
- Nina Hagen. “Zarah (Ich Weiss, Es Wird Einmal Ein Wunder Geschen)”, *Zarah (Ich Weiss, Es Wird Einmal Ein Wunder Geschehen)/ Frühling in Paris*, 1983, CBS, CBSA 3687, Niederlande (7″/Single).
- Ariella & Norah Hirshfeldt. “Lili” (hebräisch), *Lili Marleen an allen Fronten – Ein Lied geht um die Welt* (=CD 3), 2005, Bear Family Records, BCD 16022 GL, Deutschland (7CD Box/Sampler).
- Angelika Thomas. “Lili Marleen”, *Lili Marleen an allen Fronten – Ein Lied geht um die Welt* (=CD 4), 2005, Bear Family Records, BCD 16022 GL, Deutschland (7CD Box/Sampler).

References

ndersen, Lale: *Der Himmel hat viele Farben. Leben mit einem Lied.* Stuttgart: Deutsche

Verlagsanstalt 1972.

- Andersen, Litta Magnus: *Lale Andersen – die Lili Marleen*. München: Universitas 1981.
- Bergemeier, Horst/Lotz, Rainer E./Kühn, Volker: *Lili Marleen an allen Fronten, Booklet zu Verschiedene Interpreten*. (Zu: *Lili Marleen an allen Fronten – Ein Lied geht um die Welt*, 2005, Bear Family Records, BCD 16022 GL, Deutschland (7CD Box/Sampler)), 19.
- Holzem, Johann: *Lili Marleen und Belgrad 1941. Der lange Weg zum Ruhm*. Mekenheim: Wahrlich ^{3}1997.
- Leip, Hans: *Die kleine Hafenorgel*. Hamburg: Verlag Christian Wegener 1937.
- Peters, Christian: *Lili Marleen. Ein Schlager macht Geschichte*. Bonn: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 2001.
- Protte, Katja: Mythos 'Lili Marleen' – ein Lied im Zeitalter der Weltkriege. In: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 63 (2004), 355-400.
- Schneider, Kurt/ Steigner, Georg: *Lili Marlen. Die Geschichte eines Liedes und eines Senders*. Zweibrücken: Zweibrücken Druckerei u. Verlag GmbH 1954.
- Schultze, Norbert: *Mit Dir, Lili Marleen. Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze*. Zürich, Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag 1995.
- Sala, Rosa: *Lili Marleen – Canción de amor y muerte*. Barcelona: Global Rhythm 2008; dtsch. als: *Lili Marleen. Dier Geschichte eines Liedes von der Liebe und vom Tod*. München: dtv premium Deutscher Taschenbuch Verlag 2010.
- *Protokoll über die Rundfunkbesprechung vom 17.11.1941*, Bundesarchiv A R55 /695, 24.

Links

- Artist homepage: http://ingeb.org/garb/lmarleen.html [01.12.2011].
- Leip, Hans: *Die Kleine Hafenorgel.* Abb. URL: http://www.hans-leip.de/image_13_1.htm [01.12.2011].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "Lili Marleen (Lale Andersen)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lilimarleen, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Rammstein **2001**

Links 2 3 4

LINKS 2 3 4 ist ein Song der Neue-Deutsche-Härte-Band Rammstein von ihrem dritten Studioalbum *Mutter* (2001).

I. Entstehungsgeschichte

LINKS 2 3 4 basiert wie fast alle Rammstein-Songs auf einem Text des Sängers Till Lindemann (*1963), während die Musik von der Band kollektiv entwickelt wurde. Der Song entstand im Rahmen der Vorproduktion des Albums *Mutter* zwischen September und Dezember 1999 im Ostseebad Heiligensee, wobei Rohfassungen der Songs als Ausgangsmaterial für die eigentliche Studioproduktion provisorisch aufgenommen werden. Die Produktion fand dann von Mai bis Juni 2000 in dem 1977 entstandenen südfranzösischen Studio Miraval in Correns nahe der französischen Riviera statt, das sich angesichts seiner vorzüglichen Ausstattung und einer attraktiven Residenz mit vielen großen Namen der Rock- und Popmusik schmücken kann. Eine erste Mischung erfolgte im Juni 2000 in den belgischen Galaxy Studios in Mol durch die Band selbst, unterstützt durch den dort tätigen niederländischen Toningenieur Ronald Prent (*1962), der schon für die Mischung ihrer ersten beiden Alben verantwortlich zeichnete. Da das Ergebnis jedoch nicht zufriedenstellend ausfiel, bat der schwedische Produzent des Albums, Jacob Hellner (*1961), seinen Kollegen Stefan Glaumann (*1955), die Aufnahmen in den Stockholmer MVG Studios erneut abzumischen, diesmal zur Zufriedenheit aller Beteiligten. Das Mastering übernahm der mit über 2.000 Mastering Credits seit 1977 legendär gewordene Howie Weinberg von der New Yorker Firma Masterdisk.

LINKS 2 3 4 erschien als zweiter Track des Albums *Mutter* am 2. April 2001 auf Motor Music, einem bei Universal Music beheimateten Label. Vorab war eine 5-Track-Promo-CD mit dem Song plus der B-Seite der Single und drei Mix-Versionen, die sich später auf der CD-Maxi-Single wiederfanden, an die Medien gegangen. Eine Demo-Version des Songs hatte die Band schon zu Weihnachten 2000 zum Download auf ihrer Webseite eingestellt. Am 14. Mai 2001 wurde LINKS 2 3 4 dann als zweite Single aus dem Album zusammen mit dem bis dahin unveröffentlichten „Halleluja“ ausgekoppelt. Die Veröffentlichung erfolgte in drei Formaten: als 2-Track- CD-Single, als CD-Maxi-Single mit drei zusätzlichen Mixen, die separat auch auf Vinyl veröffentlicht wurden – „Geradeaus Mix“ von der schwedischen Heavy Metal Band Clawfinger, „TechnoLectro Mix“ und „Hard Rock Café Bonus Mix“ vom deutschen Techno-DJ Westbam – und auf DVD. Die am 28. Mai 2001 veröffentlichte DVD enthielt neben den Tracks der Maxi-Single das von Zoran Bihać (*1965) mittels aufwendigen Computeranimationen gedrehte Video zum Song, ergänzt mit einem „Making of“ des Videos und einer Foto-Galerie. Das vom Frankfurter Künstler-Ehepaar Daniel & Geo Fuchs gestaltete Cover aller Formate zeigt das angeschnittene Gesicht von Schlagzeuger Christoph Schneider (*1966) auf grünem Grund.

LINKS 2 3 4 findet sich auch auf der 2011 in mehreren Editionen erschienen Best-of-Kompilation *Made in*

Germany 1995–2011.

II. Kontext

LINKS 2 3 4 entstand als Antwort auf die nicht abreißenden Behauptungen in der deutschen Medienöffentlichkeit, die Band sei rechtsradikal oder sympathisiere zumindest mit rechtem Gedankengut. Zwar können diese Vorwürfe einer seriösen Betrachtung des Rammstein-Œuvres in keinerlei Hinsicht standhalten, doch hat die Band solche Reaktionen durchaus gezielt provoziert. Insbesondere das rollende „R“ von Sänger Till Lindemann, die martialischen Bühnenshows der Band, die 1930er-Jahre-Bildsprache und -ästhetik in vielen ihrer Videos und das ambivalente Verhältnis zu Gewalt und Gewaltfantasien haben zu solchen Deutungen Anlass gegeben, auch wenn es dabei eigentlich darum ging, das heutige Deutschland mit dem Fortwirken seiner unheilvollen Vergangenheit zu konfrontieren. Eben deshalb sah sich die Band veranlasst, sich mit einem Song dieses Themas direkt anzunehmen. Lindemann erklärte dazu der Musikzeitschrift *Rolling Stone*: „Wir kommen aus dem Osten und sind als Sozialisten aufgewachsen. Wir waren früher entweder Punks oder Gruftis – wir hassen Nazis! Und dann kommt auf einmal so ein an den Haaren herbeigezogener Vorwurf. Wir machen heute noch genau das Gleiche, und niemand in Amerika oder Mexiko würde auf die Idee kommen, uns so ein Zeug anzudichten. Das passiert nur hier in Deutschland. Unsere Antwort auf diese Anfeindungen war ‚Links 2 3 4‘, damit haben wir klargestellt, wo wir politisch einzuordnen sind“ (Rolling Stone 2025).

III. Analyse

Auch wenn Rammstein mit LINKS 2 3 4 ihre politische Haltung mit Nachdruck als „links“ verorten wollten, erfolgte diese als Klarstellung gemeinte Positionierung mit der für Rammstein so typischen virtuosen Uneindeutigkeit. So heißt es im Text zwar zunächst unmissverständlich: „Sie wollen mein Herz am rechten Fleck / Doch sehe ich dann nach unten weg / Da schlägt es links“ – eine Anspielung auf Oskar Lafontaines Autobiographie *Das Herz schlägt links* (Lafontaine 1999). Aus dem mehrfach wiederholten „Links“ wird im Stahlgewitter des Rammstein-Sounds zum zackigem Marsch-Rhythmus des Refrains dann aber ein „Links zwo, drei, vier“, das ganz andere Assoziationen weckt. Der den Song einleitende militante Klang einer Marschkolonne tut das Seine, um Bilder heraufzubeschwören, die eher an die militanten Aufmärsche der Rechten denken lassen. Die Position, die der Song ungeachtet der Ambivalenzen erkennbar werden lässt, ist mithin weder „Rechts“ noch „Links“, so oft das „Links“ auch wiederholt wird, insgesamt 42 Mal. Eher schon passt dazu die Sprachprovokation des österreichischen Dichters Ernst Jandl, der daraus ein „lechts und rinks“ gemacht hat (Jandl 1966). Musik, Text, aber auch Live-Performance und visuelle Umsetzung im Musikvideo verbinden sich zu einer Inszenierung von Widersprüchen und Uneindeutigkeiten, die eines aber auf keinen Fall zulassen: der Band eine rechte Gesinnung zu unterstellen.

Der musikalische Aufbau folgt einer dreiteiligen AAA-Form. In den zweigeteilten A-Abschnitten, die auf zwölftaktige Einleitung folgen, sind die drei Textstrophen (1. „Kann man Herzen fragen …“, 2. en Herzen singen …“, 3. „Kann man Herzen fragen …“) mit ihren Refrains („Sie wollen mein Herz

am rechten Fleck …“) untergebracht, die sich musikalisch als Verse und Chorus darstellen. Die Einleitung beginnt mit dem Klang einer Marschkolonne, die in Takt vier in das von Schlagzeug und E-Gitarren beherrschte eintaktige Hauptmotiv des Songs übergeht. Dieses besteht aus einer von Tonrepetitionen verbundenen viertönigen aufsteigenden Figur, die auf dem dritten, fünften, sechsten und achten Achtel des Viervierteltaktes auf einem Terzschritt jeweils zwei Sekundschritte folgen lässt. Im Hintergrund scheint dabei eine fahle Synthesizerlinie durch. Die drei Strophen sind jeweils achttaktig und nahezu geflüstert gesungen. Im Kontrast dazu steht der Refrain, der aber nun abweichend vom Formschema in unterschiedlicher Länge gehalten ist, sodass sich die drei Teile des Liedes nur bedingt entsprechen. Er ist selbst wieder zweigeteilt. Die ersten vier Takte enthalten die drei einleitenden Textzeilen („Sie wollen mein Herz am rechten Fleck / Doch seh’ ich dann nach unten weg / Dann schlägt es“), die musikalisch als Prechorus angelegt sind. Danach beginnt der eigentliche Chorus zu den Worten „Links, zwo, drei, vier“, nach der ersten Strophe jedoch nur bis zum wiederholten „Links“, dann bricht der Refrain ab und der Chorus wird instrumental weitergeführt. Nach der zweiten Strophe wird das „Links, zwo, drei, vier“ zunächst bis zum „zwo“, danach zu Ende buchstabiert und unterstrichen von flächigen Background-Vocals so oft wiederholt, bis der sechzehntaktige Chorus zu Ende gebracht ist. Nach der dritten Strophe ist der Prechorus mit den einleitenden Textzeilen auf acht Takte erweitert und der Chorus geht in ein achttaktiges Gitarrensolo über, bevor er zum Abschluss des Songs noch einmal in voller Länge wiederholt wird. Dass im Verlauf des Songs die ihn konstituierenden Strukturteile mit jeder Wiederholung durch Dehnung von Refrain, Prechorus und Chorus länger werden, gibt dem Song trotz des insistierenden Marschrhythmus eine spannungsreiche Dynamik. Die eingesetzten künstlerischen Mittel sind einfach, aber ungemein wirkungsvoll zur Anwendung gebracht.

Auch das von dem in Deutschland lebenden serbischen Videoregisseur Zoran Bihać aufwendig realisierte Video zu LINKS 2 3 4 greift die Ambivalenz des Songs auf, transformiert sie aber auf eine weitere Ebene. Der Reiz des Videos besteht in der Übertragung der Bilder, die Text und Musik assoziieren: ins Tierreich, auf eine Ameisenkolonie, real und computeranimiert. Die Militanz wird mit einer an Kinderfilme erinnernden Animation aufgefangen. Dabei waltet ein spielerischer Witz, wenn in der Eingangssequenz krabbelnde Tierchen Fußball spielen – hier sind es reale Ameisen – oder aber als computeranimierte Wesen in ein Rammstein-Konzert strömen. Die Band steht im Video dann vor einem eifrig mitzappelnden Ameisenpublikum. Als Reminiszenz an das „Links“ formt sich das Logo der Band aus einer Überblendung des sozialistischen Hammer-und-Sichel-Symbols. Auch hier sind die Bilder mehrfach gebrochen. Die spielerische Idylle erhält mit den Beklemmung auslösenden Tunnelröhren des Ameisenbaus und der Düsternis der Bilder etwas Bedrohliches. Erst das gegen die feindlichen Eindringlinge in Form großer schwarzer Käfer in Formation marschierende Ameisenheer ist dann in gleißend helles Licht getaucht. Wenn die Eindringlinge schließlich vernichtend geschlagen sind, sich die siegreichen Ameisen-Formationen in den Umrissen eine Blume auflösen und ein versöhnliches Ende erreicht scheint, bricht in einer weiteren Drehung die Realität in Form einer von Ameisen übersäten Leichenhand am unteren Rand ins abschließende Bild.

Dass Rammstein-Songs als Skripte ihrer Inszenierung fungieren, gilt auch für die Bühnenperformanz, die mit dem Song verbunden ist. Live stolzieren die Musiker dabei im chaplinesken Stechschritt auf der Stelle, ›ssen in ihrem Aufzug das militante Getöse des LINKS 2 3 4 zur Groteske werden.

IV. Rezeption

LINKS 2 3 4 positionierte sich kurz nach der Single-Veröffentlichung am 28. Mai 2001 auf Platz 26 der deutschen Single-Charts und hielt sich dort neun Wochen bis zum 30. Juli, zuletzt auf Platz 100. Das Album *Mutter* allerdings, als dessen Auskopplung der Song erschien, erreichte mit Chart-Eintritt am 16. April 2001 sofort die Spitzenposition der Album-Charts, auf der es sich vier Wochen lang hielt und, nach mehreren Unterbrechungen, erst am 14. Januar 2022 endgültig mit Platz 64 aus den Charts ausschied. In Österreich, Schweiz und in Finnland fand die Single ebenfalls ihren Weg in die Charts, allerdings nur für jeweils einen guten Monat und nicht auf einen der vorderen Plätze. Dennoch war die Rezeption bemerkenswert, was vor allem dem spektakulären Video von Zoran Bihać geschuldet war, das allein auf YouTube bis Ende 2021 über 85 Millionen Aufrufe verzeichnete. Wie bei Rammstein immer, gehört zur Rezeption ihrer Musik ein ungemein professionell inszeniertes Medienecho. So hat auch LINKS 2 3 4 von allen größeren Zeitungen in Deutschland eine entsprechende Würdigung erfahren.

PETER WICKE

Credits

Music: Rammstein
Text: Till Lindemann
Vocals: Till Lindemann
Lead guitar, vocals: Richard Z. Kruspe-Bernstein
Rhythm guitar, vocals: Paul Landers
Bass guitar, vocals: Oliver Riedel
Keyboards: Christian Lorenz
Drums: Christoph Schneider
Production: Jacob Hellner, Rammstein
Mixing: Stefan Glaumann
Engineer: Ulf Kruckenberg
Mastering: Howie Weinberg
Published: 2001
Lable: Motor Music
Length: 3:36

Recordings

- „Links 2 3 4“. On: *Mutter*, 2001, Motor Music, 549 639-2, Germany (CD/Album).
  inks 2 3 4/Halleluja“, 2001, Motor Music, 587 118-2, Germany (CD/Single).
  _inks 2 3 4/Halleluja/Links 2 3 4 (Clawfinger Geradeaus Remix)/Links 2 3 4 (WestBam Technolectro

Mix)“, 2001, Motor Music, 587 095-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- „Links 2 3 4“*,* 2001, Motor Music, 587 095-9, Germany (DVD).
- „Links 2 3 4“. On: *Made in Germany 1995–2011*, Universal Music, 0602527864259, Germany (CD/Compilation).
- Rammstein vs. WestBam. „Links 2 3 4“, 2001, Motor Music, [withoutcatalogue number], Germany (12’’/Single).

References

- Jandl, Ernst: Lichtung. In: Ders.: *Laut und Luise*. Olten: Walter 1966.
- Lafontaine, Oskar: *Das Herz schlägt links*. Berlin: Econ 1999.
- Rolling Stone: Rammstein: Exklusives Interview mit Till Lindemann und Flake. In: Ders., 09.02.2025. URL: https://www.rollingstone.de/rammstein-exklusives-interview-mit-till-lindemann-und-flake-lorenz-343190/ [20.03.2025]
- Wicke, Peter: *100 Seiten Rammstein.* Stuttgart: Reclam 2019.

Links

- Rammstein – Links 2 3 4. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Ph-CA_tu5KA [06.03.2022].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: „Links 2 3 4 (Rammstein)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/links-2-3-4, 04/2025.

Print

Paul McCartney & Wings **1973**

Live and Let Die

LIVE AND LET DIE ist der Titelsong des gleichnamigen achten James-Bond-Films aus dem Jahr 1973 (deutsche Übersetzung: Leben und sterben lassen). Der Song entwickelte sich zu einem der ersten veritablen Hits von Paul McCartney nach Auflösung der Beatles.

I. Entstehungsgeschichte

Im Juni 1973 kam der Film *Live and Let Die* in die US-amerikanischen Kinos. Geschrieben wurde dessen Titelsong von Paul und Linda McCartney. Die Produktion übernahm George Martin, ehemals Beatles-Produzent. Die Aufnahme des Songs erfolgte während der Arbeit am zweiten Wings-Album *Red Rose Speedway*. Ursprünglich wurde von den verantwortlichen Filmproduzenten angedacht, Paul McCartney lediglich die Komposition beisteuern und diese dann – gemäß dem Sujet des Films (s.u.) – von einer afroamerikanischen Band interpretieren zu lassen. Doch willigte Paul McCartney in den Kontrakt nur unter der Bedingung ein, dass seine neue Band Wings den Song darbieten und eine entsprechende Nennung im Vorspann erfolgen würde – was letztlich auch geschah. Die offizielle Sprachregelung erwies sich jedoch als uneinheitlich und mag aus heutiger Perspektive als Zeichen für die zwischenzeitliche Unentschlossenheit gewertet werden, die Paul McCartney mit seiner Rolle als Ex-Beatle verband. Während Vorspann und Soundtrack “Paul McCartney & Wings” als Interpreten nennen, firmiert die Single-Auskopplung unter der Kurzform “Wings”.

II. Kontext

Obschon der Song als Single veröffentlicht wurde und somit in der öffentlichen Wahrnehmung als für sich stehendes Medienprodukt existierte, lässt sich seine Bedeutung als popkulturelles Artefakt nur unter Bezugnahme auf seine Funktionalität als Bond-Titelsong hinreichend ermessen. Diese Funktionalität ist dem Song nicht zuletzt durch seinen Titel (der dem englischsprachigen Originalfilmtitel entspricht) eingeschrieben. Gleichzeitig bedingt die funktionale Einbindung eine exponierte Stellung im dramaturgischen Gesamtgefüge des Films. Der Song fungiert als Prolog, der primär atmosphärisch, d.h. in klanglich-assoziativer Weise und mit Hilfe von Sprachbildern in die filmische Erzählwelt einführt. Unterstützt wird seine atmosphärische Wirkung durch die über Jahrzehnte hinweg zu einem eigenständigen ästhetischen Konzept geronnene Bildsprache der Vorspannsequenzen. Im vorliegenden Fall meint dies die Montage diverser Überblenden von unbekleideten attraktiven jungen Frauen (zum Teil mit Körperbemalung und in tänzerischer Pose) mit Nahaufnahmen von lodernden Fackeln sowie einer Glasfaserlampe. Der Plot dreht sich um die Figur des Dr. Kananga alias Mr. Big, Drogenbaron und [illegible]or einer Karibikinsel, der in industriellem Ausmaß Heroin herstellen lässt, um sich damit das M[illegible]opol auf dem nordamerikanischen Drogenmarkt zu sichern. James Bond (erstmalig gespielt von

Roger Moore) versucht, diesem Treiben ein Ende zu setzen, was schließlich mit Hilfe von Solitaire, der vormaligen Gehilfin des schurkischen Dr. Kananga, gelingt. Doch zuvor muss Bond eine Vielzahl von gefährlichen Situationen (u.a. die Flucht aus einer Krokodilfarm und eine rasante Bootsjagd) durchleben. Für Paul McCartney erwies sich die Kooperation mit den Bond-Produzenten als wichtiger Schritt im Hinblick auf seine künstlerische Emanzipation von den Beatles. So avancierte der Song zu einer der kommerziell erfolgreichsten Single-Veröffentlichung seines Folgeprojekts mit den Wings.

III. Analyse

Der Song hat eine Dauer von 3:12 Minuten. Zu hören sind die in Paul McCartneys Band vertretenen Stimmen und Instrumente (Haupt- und Nebengesang, Gitarre(n), Keyboard/Piano, Bass und Schlagzeug) sowie ein Orchester. Den Hauptgesang steuert Paul McCartney bei. Der Songverlauf wird durch den klanglich-stilistischen Kontrast zwischen den einzelnen Formteilen bestimmt. Dabei reicht das Spektrum von der intimen Besetzung Gesang – Klavier über die ‚klassische' Rockband bis hin zum simultanen Einsatz von Band und Orchester. Insgesamt können neun Abschnitte unterschieden werden, konkret in der Abfolge A B C D E C A' B C. Es zeigt sich, dass der Song auf fünf verschiedenen Formteilen aufbaut, folglich wird das für Pop-Songs typische Strophe-Refrain-Prinzip gesprengt. Dies hat zur Folge, dass bis zu Minute 2:04 neues musikalisches Material eingeführt wird. Abschnitt A gründet auf der zweitaktigen Akkordfolge G Hm7 | Cmaj7 D7 Db9, welche zweimal wiederholt wird. Dem schließt sich ein einzelner Takt in Dm an, der in den nachfolgenden Abschnitt überleitet. Der Ausdruckscharakter ist insgesamt balladenhaft. Ausschlaggebend hierfür sind die fast schon lyrische Melodieführung im Gesang, das langsame Tempo von ca. 62 bpm sowie die intime Besetzung Gesang – Klavier. Diese kontemplative Klangwelt wird jäh durch die Tutti-Schläge von Orchester und Band zu Beginn des B-Teils durchbrochen. Das Tempo wird leicht auf 70 bpm erhöht, auf dem Liegeton G entspinnt sich die Akkordfolge G C/G | G0 G7 (2x). Jeder zweite Tutti-Schlag wird durch eine Synkope vorgezogen, wodurch das Ebenmaß des halbtaktigen harmonischen Rhythmus in Abschnitt A konterkariert wird. Durch die Schläge der Snare-Drum auf die Zählzeiten 2 und 4 wird die klassische Backbeat-Struktur in Rocksongs angedeutet. Insgesamt mutet dieser Abschnitt fanfarenartig an, allerdings werden durch den verminderten Dreiklang und dessen ‚Auflösung' in einen Durseptakkord hinreichend harmonische Spannungen aufgebaut, so dass sich die Grandiosität dieser Passage weniger zeremoniell als bedrohlich und martialisch ausnimmt. Diese Wirkung wird durch die im Haupt- und Nebengesang vorgetragene Hookline "Live and let die" entsprechend unterstützt. Als Übergang zu Abschnitt C dient ein verkürzter Takt (3/8). Es liegt nun ein Double-Time-Beat vor, in dem das Tempo (150 bpm) abermals erhöht wird (bei einer ‚reinen' Verdopplung hätte das Tempo 140 bpm betragen müssen). Wie im vorangegangenen Abschnitt, bestimmt der Bordun auf dem Grundton G das Klangbild. Darüber entfaltet sich eine von E-Gitarre, Streichern und Marimba unisono gespielte Melodielinie, die in drei- bzw. zweitönigen Kurzmotiven organisiert ist. Die Melodielinie beginnt jeweils mit den aufsteigenden Tonfolgen g, a, b und d, e, f, die sich aufgrund ihrer Intervallstruktur als zitierende Anspielung auf das E-Gitarren-Motiv des Bond-Themas von John Barry deuten lassen. Zwischen den Kurzmotiven erklingen kurze aufsteigende Flöten-Figurationen und Grundton-Bordune der P[illegible]unen. Dies führt insgesamt dazu, dass der wenige Sekunden zuvor noch balladenhaft, dann [illegible]tisch anmutende Song nun in eine wild pulsierende ‚Wall of Sound' übergegangen ist. In Abschnitt

D bleiben Tempo und rhythmische Ordnung bestehen. Zunächst ist keinerlei melodische Kontur festzustellen, wodurch der Song temporär einem dumpfen Treiben gleichkommt. Nach vier Takten setzen schließlich die Flöten sowie das Marimba mit einer weiteren melodischen Figur ein. Deren tonale Grundlage ist ein Ganztoncluster bestehend aus den Tönen e, fis, gis und ais. Die Töne werden in versetzten Terzsprüngen (und synkopischem Rhythmus) abwärts gespielt. Gegen Ende des Abschnitts setzen zusätzlich die Blechbläser ein. Die Melodie verändert ihren dissonant-repetitiven Charakter in Richtung einer sich diatonisch auftürmenden Hinführung zum nächsten Abschnitt. Das Moment des Auftürmens mündet jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, in einem furiosen Finale, sondern endet abrupt im Spiel der Band. Auf der Akkordfolge C | G | D7 | Em F5 | entspinnt sich, basierend auf Achtel-Offbeats im mäßigen Tempo (ca. 80 bpm), ein typischer Reggae-Groove. Als Übergang zum nächsten Abschnitt dient ein um die Terz bereinigter F-Klang. In ihm kommen der von Paul McCartney herausgeschriene Spitzenton c” und der abrupt einsetzende Orchesterapparat zusammen. Die folgenden Abschnitte stellen, wie oben erwähnt, eine Wiederholung der Abschnitte C, A, B und C dar. Der Song endet in einem ausklingenden Esm-Akkord.

In textlicher Hinsicht dominiert die gedankliche Auseinandersetzung des Sängers mit einer anderen, nicht weiter explizierten Person (“You”). Dabei wird sowohl eine erzählende Perspektive (“When you were young and your heart was an open book”) als auch eine informell-adressierende (“What does it matter to ya”) eingenommen. In dieser Konstellation nimmt der Sänger (bzw. die durch ihn verkörperte Song-Persona) die Rolle des Beraters ein. Die andere Person solle danach das versöhnliche Lebensmotto “Leben und leben lassen” durch das ungleich unerbittlichere und aggressivere “Leben und sterben lassen” ersetzen (“Say live and let die”).

IV. Rezeption

LIVE AND LET DIE entwickelte sich sowohl dies- als auch jenseits des Atlantiks zu einer veritablen Hitsingle. In den USA stieg der Song bis auf Position 2 der Charts, in Großbritannien bis auf Position 9. Somit erwies er sich für McCartney als wichtiger Schritt im Hinblick auf die künstlerische Emanzipation von den Beatles. Nur kurze Zeit später konnten McCartney und seine Band Wings diesen Erfolg mit dem Album *Band on the Run* (1973) bekräftigen. Das Album, die daraus ausgekoppelten Songs “Jet” und “Band on the Run” sowie der in Rede stehende Bond-Titelsong markieren noch heute neben der Hitsingle “Mull of Kintyre” aus dem Jahr 1977 die in kommerzieller und künstlerischer Hinsicht erfolgreichste Periode im gemeinsamen Wirken des Ex-Beatle mit seinem Bandprojekt. Die Rezeption von LIVE AND LET DIE innerhalb der Popkultur wird zudem durch eine Fülle an Coverversionen bestimmt. Zu den prominentesten Interpreten zählen Hank Marvin (ehemals The Shadows), Geri Halliwell (ehemals Spice Girls) und die Hardrocker von Guns N’ Roses. Letztgenannte Band koppelte den Song als zweite Single ihres Albums *Use Your Illusion I* (1991) aus. Die Veröffentlichung erwies sich als kommerzieller Erfolg (Top 20 und Top 10 in den USA bzw. in Großbritannien) und ist die gegenwärtig populärste Coverversion dieses Bond-Songs.

CHRISTOFER JOST

Credits

Gesang, Bass: Paul McCartney
Gesang, Keyboard: Linda McCartney
Nebengesang, Gitarre: Denny Lane
Gitarre: Henry McCullogh
Schlagzeug: Denny Seiwell
Autoren: Paul und Linda McCartney
Produzent: George Martin
Label: Apple
Spieldauer: 3:12

Recordings

- Wings. “Live and Let Die”, *Live and Let Die*, 1973, Apple Records, R 5987, UK (Vinyl/Single).
- Wings. “Live and Let Die”, *Live and Let Die*, 1973, Apple Records, 1863, USA (Vinyl/Single).

- Wings. *Red Rose Speedway*, 1973, Apple Records, SMAL-3409, US (Vinyl/LP/Album).
- Wings. *Band on the Run*, 1973, Apple Records, SO-3415, US (Vinyl/LP/Album).

Covers

- Guns N’ Roses. “Live and Let Die”, *Live and Let Die*, Geffen records, GED 21692, Europa (CD/Single).
- Hank Marvin. “Live and Let Die”, *Heartbeat*, 1993, PolyGram TV, 521 232-2, UK (CD/Album).
- Geri Halliwell. “Live and Let Die”, *Lift Me Up*, 1999, EMI, 7243 8 87945 0 3, UK (CD/Single).

References

- Burlingname, John: *The Music of James Bond*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- Cherry, John: *Paul McCartney’s Solo Music Career 1970-2010. Life, Love, and a Sense of Child-like Wonder: An In-Depth Examination of the Best (and Worst) Songs from the World’s Most Successful Singer/Songwriter*. Sarasota: The Peppertree Press 2010.
- Duncan, Paul: *The James Bond Archives*. Köln: Taschen 2012.

Links

- www.paulmccartney.com/albums/songs/ [07.01.2013]

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Live and Let Die (Paul McCartney & Wings). In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/liveandletdie, 08/2013 [revised 03/2014].

Print

Oasis **1994**

Live Forever

LIVE FOREVER is one of the earliest song of Oasis and marked the beginning of their immense success.

I. Origin

LIVE FOREVER was released on 8 August 1994 as the third single from Oasis, just a month before the arrival of the band's debut album, *Definitely Maybe*. LIVE FOREVER made Number 10 in the UK singles charts making it the biggest success for the band at the time and becoming one of their most enduring songs in the future.

It is considered that the idea of LIVE FOREVER was born at the time when the main songwriter, Noel Gallagher, was not even a member of his younger brother's band and was working for a building company contracted to British Gas. After a minor accident, his foot had been injured, so Noel Gallagher was put in charge of the storeroom, which turned out to be a less strenuous job and therefore allowed him to devote more time to song writing. Apart from a couple of odd jobs, he had worked as a roadie and technician for the Manchester band Inspiral Carpets before he accepted the offer to join his brother's band and did so on the condition that he would become its sole songwriter.

According to Noel Gallagher, back then in 1991 he got inspired by the song *"*Shine A Light*"* from the Rolling Stones album *Exile on Main Street*, 1972 (Milner 2007). Without any certain reason he just started playing some Mick Jagger's vocals over and over against his own guitar pattern. It was the chorus line "May the good lord shine a light on you" which was then replaced by Gallagher with "Maybe I don't really want to know" and grew eventually into a completely different song.

Moreover, Noel's lyrics appeared in some way as a response to the whole downbeat and negative attitude developed and transmitted by grunge music, particularly that of Kurt Cobain. Though Noel generally appreciated what Nirvana was doing, he could not take the pessimistic message sent by "I Hate Myself and Want to Die"*,* the track released by Nirvana in 1993. He was struck by the idea of a recognised artist having fame and fortune but feeling deeply miserable at the same while himself being poor but aspiring to life, and this ironic antithesis underpinned the song.

"It struck me that this […] extremely talented guy, had everything I wanted," Noel Gallagher explained. "He was rich, he was famous, he was in the greatest rock and roll band of its time — and he's writing songs saying he hates himself and wants to die! My way of thinking was, Well, I […] love myself, and I'm gonna live forever, man!" (ibid.).

Noel played the song during one of the band's rehearsal in 1993 and it made a great impression, ding to Tony McCarroll, the drummer of the band from 1991 to 1995: "You know if a song has a dial the first time you hear it. LIVE FOREVER was a simple piece of brilliance and the best offering to

date from Noel, in my opinion" (McCarroll 2011). During the early years, the frontman Liam Gallagher would personally sing the falsetto part ("You and I, we're gonna live forever"), but eventually Noel Gallagher picked up the role of singing the falsetto.

Oasis recorded LIVE FOREVER at Clear Studios at Manchester, England. The song itself was actually one of the reasons why the label boss Alan McGee decided to sign Oasis to Creation Records. He was impressed by the four-song set played by the band at King Tut's Wah Wah Hut in Glasgow on 31 May 1993.

This Oasis classic officially has two different music videos. One of the videos was designed by Carlos Grasso for the British public on 24 July 1994 and the other for American audience directed by Nick Egan. Both videos are included on the 2004 *Definitely Maybe* DVD.

Over the years, LIVE FOREVER has become some sort of crowd favourite to play at concerts. Sometimes, as it was done at the Manchester concert in 1996, the performance of the song would be accompanied by a slideshow of famous deceased musicians Oasis admired — such as Elvis Presley, Bob Marley, and Sid Vicious — which would be displayed behind the band, with a picture of John Lennon always at the end of the slideshow.

II. Context

Any kind of political and social discontent most likely leads to cultural explosions, which can be illustrated with the appearance of Brit-pop or grunge movement that took place in the US. Just prior to the birth of Oasis, the grunge era began coming to an end, with the tragic death of Kurt Cobain in 1994 as its climax. The world was witnessing grunge transforming into post-grunge maintaining the same depressing spirit of self-destruction when the new wave of uplifting power came unexpectedly through a simple statement: "You and I are gonna live forever." The societal-economic crisis caused by the neo-liberal policies of the Thatcher era paved the way to the emergence of a critical attitude in culture through punk, most famously represented by the Sex Pistols. Oasis, on the contrary, have chosen to get over the situation and introduce a new narrative. This positive attitude transmitted by a young Manchester band hit the public like a breath of fresh air, thus symbolising the split between American grunge and Britpop of the 90s. Confident lyrics and upbeat energy turned into an empowering movement which defined a decade.

The climate that burst Oasis might be as well defined as specific. Answering to one of the questions on Reddit AMA Noel Gallagher said that in the given circumstances the song turned out to be life-changing for him: "Where I came from, and the times that I grew up in, it was best not to have any ambitions. It was quite a bleak time. I never had a life goal until I wrote LIVE FOREVER. And then when I wrote LIVE FOREVER, I wanted to be in the biggest band in the world" (Genius). The Gallaghers came from a poor family in working-class Manchester, born to Irish immigrants and were the sons of an abusive, alcoholic father.

Matt Deverson, managing editor of Radio X, highly appreciated Oasis' work and commented on the news VE FOREVER was voted the best British song as follows: "The release of LIVE FOREVER in 1994 heralded the arrival of an era-defining debut album from one of the country's greatest bands – it was a

hugely exciting moment for British music. It's a very special song and within the past year we have seen it resonate with even more poignancy as a much-loved Manchester anthem" (Britton 2018).

Throughout the years LIVE FOREVER not only managed to find its admirers but also acquired a new meaning. That can be illustrated by one of the most powerful live performances of LIVE FOREVER which followed the terror attack on Manchester in May 2017. Liam Gallagher performed it at the One Love Manchester concert along with Chris Martin and Jonny Buckland of Coldplay. After that and another performance at the Brit Awards 2018 in honour of all the victims of the bombing in Manchester, LIVE FOREVER became a part of Liam's solo setlist. Consequently, the song took on a new connotation, a message of hope and strength.

III. Analysis

The song starts with the drums making it recognizable right from the start. Then comes the line: "Maybe I don't really want to know / How your garden grows / Cause I just want to fly." Liam said more than once that the song was dedicated to their mother, Peggy Gallagher, and it was exactly her garden mentioned in the lyrics. The allusion seems to draw a parallel to the state of being stuck in the boring reality as an inevitable adulting experience, being bound to the same old place and dreaming about a great getaway.

Though both brothers have a deep affection to their mother, the protagonist (or song persona) expresses his frustration about the ordinary life as it contradicts his worldview. Thus, the all-day "gardening" may be considered a metaphor for the daily routine, for the disappointing waste of lifetime. Home is a good and safe place to stay, nevertheless the protagonist has no intention to bury himself, figuratively and literally, in the same ground where he grew up. He just cannot bear spending each day of his life in the same predictable way and get a boring low-paid job like the rest of his working-class friends as he aspires to bigger things: he wants to see the world, to fly, to succeed and gain recognition. And what is most remarkable, he does not even consider a possibility of giving everything up or being ruled by the unfavourable fate in the end.

The rain appears as a sign of change causing the feeling of mental pain, which strikes the protagonist as he is getting soaked to the bone. It might be the moment of bitter realization that time flies and there is no point in living someone else's life and suffering from it. The rain may be as well associated with anxiety of having to cope with the circumstances, to postpone the actions, to hide and wait inside.

The anaphora "maybe" in the chorus reveals some kind of uncertainty in what the protagonist wants to make of his life. He seems to be tangled in his aspirations but as he is determined to shoot for the stars, nothing can stop him from moving on any more: "Maybe I just wanna fly / Wanna live, I don't wanna die / Maybe I just wanna breathe / Maybe I just don't believe / Maybe you're the same as me / We see things they'll never see / You and I are gonna live forever."

First thing that comes to his mind is that of flying, which shows the desire to abandon the place where he grew up and where he does not possess any opportunity to make his dreams come true. The protagonist is like a desperate romantic, eager to grasp fresh air, live every moment to its fullest, see people and discover, feel his blood run through his veins. Sceptic about the accustomed lifestyle ("Maybe I just don't

believe"), he finds or imagines himself a soulmate, who feels exactly the same way, believes and supports him. Noel Gallagher mentioned that the lines are references to how closest friends share their inside jokes and stories that nobody else understands.

The second chorus sends another powerful message: life is not fair and easy, even for those who do their best to achieve the goals. It is not that bad to look back, to let yourself doubt or fear as long as you keep your dream alive. Those who have the courage to follow their heart and intuition and to move on in spite of any trouble develop their personality and make something decent of themselves. It might not be the desired effect in the end, but it is something that gives life a purpose: "Maybe I will never be / All the things that I wanna be / Now is not the time to cry / Now's the time to find out why." Someone who lives life in the right and meaningful way cannot be forgotten and therefore lives forever.

All that is summarized in the outro: the repetition of "We're gonna live forever". This line against dramatic vocals of Liam Gallagher creates an overwhelming spirit, inspiring hope and confidence, but also heart-breaking emotions.

The single cover is a reference to The Beatles, the idols for the whole band, as it is a picture 251 Menlove Avenue in Liverpool, England, the childhood home of John Lennon. The picture was taken in black and white by the same photographer who made the cover sleeve. Thus, the line of a dear home left to the memories for the bigger future spreads to the cover image.

The album sleeve, for its part, was supposed to be an allusion to the Beatles as well. Though the photographer Michael Spencer was not quite impressed with the idea suggested by the band members, he developed it with the help of his own vision and managed to turn the cover shot into an enduring artwork. It was a great pleasure for him to cooperate with the band: "I'd heard the album and knew it was going to be massive. So, I was totally focused – you have to treat some album shoots like the singles final at Wimbledon. Once I'd got everyone positioned and the globe was spinning, I looked through the camera and I was buzzing. I knew I'd got it" (Spencer 2019). Since then he has taken quite a lot of pictures of Oasis.

As mentioned earlier, two different music videos were made for the song. As noticed by Philip Auslander, "both the line between real person and performance persona and the line between persona and character may be blurry and indistinct, especially in the case of pop music performers whose work is heavily autobiographical" (Auslander 2004: 7) The issue perfectly suits the case, though it might be considered that the performance personae of the artists as rock and roll stars slightly differ from the characters of the British video version portrayed as a group of carefree Manchester fellows. As to the real persons, the autobiographical aspect of the song does not seem to overlap the band's scenic image.

The original British video presents a surreal imagery such as a neon-coloured garden, Liam Gallagher sitting on a chair glued to a wall and the members of the band burying their drummer Tony McCarroll alive. The man lies in the ground just a few seconds and comes back as soon as he gets his drumsticks. The passion for music makes him rise from the dead and struggle to "live forever".

' ` American video the band is playing in a house with numerous pictures of John Lennon, Kurt Cobain, ،cious, Jim Morrison, Jimi Hendrix, and Bobby Moore on the wall, like a flashback reminder of all

legendary artists who made their mark in this world.

IV. Reception

LIVE FOREVER is one of the first yet most significant singles by Oasis, recognised as an indie “anthem” (Britton 2018) and “the best British song ever” (Milner 2007) according to different polls. This life affirming song marked the beginning of the band’s rise to fame and embedded the band’s name in the British music history. Even after the band split, the song features in Liam Gallagher’s live sets, thus replacing the most popular Oasis song in the set-list, *“*Wonderwall*”*.

UK radio station *Radio X* held a poll in 2018, in which LIVE FOREVER was voted as “the best British song ever”, leaving Queen’s 1975 classic “Bohemian Rhapsody” behind. Matt Deverson, managing editor of Radio X, stated: “The release of LIVE FOREVER in 1994 heralded the arrival of an era-defining debut album from one of the country’s greatest bands – it was a hugely exciting moment for British music. It’s a very special song and within the past year we have seen it resonate with even more poignancy as a much-loved Manchester anthem” (Britton 2018).

There are a lot of opinions on the positive impact of the song throughout the history. “It’s about young outsiders chasing immortality, and it’s Britpop’s national anthem” (Billboard 2014).

Liam Gallagher told Q magazine October 2008 that this is his favourite Oasis song: “I think the words still mean something powerful. You talk about Oasis capturing a spirit, and I think that song is how a lot of people feel when they’re down on their luck. I think I first heard it in the Boardwalk in Manchester when our kid (Noel Gallagher) was trying it out. Even when we’re starting it now, I always feel like we’re going to perform our best version of it. It makes me think of my Mom. And it’s the song that makes me feel I have the best job in the band. I may not have written it but I get to sing it. It’s weird cause it’s outlasted other tunes” (Taylor 2025).

That is also the view of Tony McCarroll: “Our third single (LIVE FOREVER) was a stormer and my personal favourite. Our first Top Ten hit. I suppose if anything reminded me of the fantastic time we had in Liverpool, it was this song” (Tony McCarroll 2011).

Noel Gallagher seems to be pretty proud of this tune. He told Q magazine in 2011: “With every song that I write, I compare it to The Beatles. I’ve got semi-close once or twice, with LIVE FOREVER, for example… the solo on that is one of the greatest things in rock music” (Taylor 2025).

SOFYA TARABIAN

Credits

[illegible] Guitar, backing vocals: Noel Gallagher

Rhythm Guitar: Paul Arthur
Bass: Paul McGuigan
Drums: Tony McCarroll
Lead vocals, tambourine: Liam Gallagher
Music/writer/songwriting: Noel Gallagher
Producer: Oasis, Mark Coyle, Owen Morris
Label: Creation
Recorded:1994
Published: 8 August 1994
Length: 4:36

Recordings

- Oasis. “Live Forever”, 1994, Creation Records, CRESCD 185, UK (Single/CD).

References

- Auslander, Philip: Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. In: Contemporary Theatre Review 14/1 (2004), 1–13.
- Britton, Luke Morgan: Noel Gallagher responds to Oasis’ ‘Live Forever’ being voted the best British song ever. In: NME, 02.04.2018, https://www.nme.com/news/music/noel-gallagher-responds-oasis-live-forever-voted-best-british-song-ever-2278917 [24.04.2025].
- Genius: Noel Gallagher Reddit AMA, https://genius.com/Noel-gallaghers-high-flying-birds-noel-gallagher-reddit-ama-lyrics [24.04.2025].
- McCarrol, Tony: *Oasis: The Truth*. London: Kings Road Publishing 2011.
- Milner, Greg: The Greatest Songs Ever! Live Forever. In: Blender, Jan/Feb 2007, https://web.archive.org/web/20070927194952/http://www.blender.com/guide/articles.aspx?id=2415[24.04.2025].
- Partridge, Kenneth: Oasis’ ‘Definitely Maybe’ at 20: Classic Track-by-Track Album Review. In: Billboard, 29.08.2014, https://www.billboard.com/articles/review/album-review/6236457/oasis-definitely-maybe-at-20-classic-track-by-track-album [24.04.2025].
- Spencer, Michael Spencer: Michael Spencer Jones’s best photo: Oasis’s Definitely Maybe album cover. In: The Guardian, 06.02.2019, https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/feb/06/michael-spencer-jones-oasis-definitely-maybe-album-cover [24.04.2025].Taylor, Tom: “It belongs to us”: The classic song Bono wishes he wrote. In: Far Out, 31.03.2025, https://faroutmagazine.co.uk/song-bono-wishes-he-wrote/ [24.04.2025].

t the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Sofya Tarabian

Citation

Sofya Tarabian: “Live Forever (Oasis)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/live-forever, 06/2025.

Print

Jethro Tull **1971**

Locomotive Breath

LOCOMOTIVE BREATH ist das wohl bekannteste Stück der britischen (Progressive-)Rockband Jethro Tull und bildet den obligatorischen Abschluss eines jeden Livekonzertes der Band. Mittlerweile gehört das Stück zum Standardrepertoire zahlloser, auf die populäre Musik der 1960er und 1970er Jahre spezialisierter Radiostationen und wird innerhalb musikjournalistischer Kanonisierungsdiskurse regelmäßig als “Rockklassiker” bezeichnet.

I. Entstehungsgeschichte

LOCOMOTIVE BREATH ist das vorletzte Stück auf Jethro Tulls vierten Album *Aqualung*, dass in zwei aufeinanderfolgenden Sessions im Dezember 1970 und Februar 1971 in den Londoner Island Studios aufgenommen wird. Als Produzenten fungieren Bandmanager Terri Ellis und Frontmann Ian Anderson, der in seiner Funktion als Hauptkomponist, Sänger, Querflötist und zweiter Gitarrist bis zum heutigen Tage alle musikalisch-konzeptuellen Belange kontrolliert und zudem als Mittelpunkt des medialen Interesses Image und Rezeption der Band entscheidend prägt. Das Booklet zu *Aqualung* nennt Anderson als alleinigen Komponisten von LOCOMOTIVE BREATH. Allerdings stammt lediglich der ab 1:22 einsetzende Hauptteil komplett von ihm selbst. Das Klavier-Intro wird von Keyboarder John Evan während der Aufnahmen “spontan” im Studio erarbeitet, da es der Band sinnvoll erscheint, den Riff-basierten Hauptteil durch einen “ruhigeren” Abschnitt zu kontrastieren. Weitaus schwieriger gestaltete sich hingegen die Aufnahme des Hauptteils, war es den anderen Musikern doch unmöglich, Andersons Vorstellungen einer “adäquaten”, rhythmischen Umsetzungen nachzukommen. Letztendlich spielt er die Basisspuren (Hi-Hat, Bassdrum, Akustik- und E-Gitarre) selbst ein und lässt diese später durch Overdubs von den anderen Musiker ergänzen (Russo 2000: 60). LOCOMOTIVE BREATH wird in der Folge in mehreren europäischen Länder als Single veröffentlicht (u.a. Deutschland, Frankreich, Österreich, allerdings nicht in England), ohne höhere Chartplatzierungen erzielen zu können. Für den US Markt erscheint es 1971 lediglich als B-Seite zu Single “Hymn 43”. Erst als das Stück 1976 als erste Auskopplung der Compilation *M.U.: The Best Of Jethro Tull* ein zweites Mal in den USA veröffentlicht wird, erreicht es Platz 62 der Billboard Charts. Von LOCOMOTIVE BREATH existieren eine Vielzahl offizieller Livemitschnitte in Ton und Bild, ein offizielles Musikvideo wurde dagegen nie produziert.

II. Kontext

Jethro Tull gründen sich Anfang 1968 im nördlich von London gelegenen Lutton. Sie beginnen als “klassische” Bluesband britischer Prägung, dessen eigenes Repertoire durch gängige Coverversionen [illegible]-Bone Walkers “Call It Stormy Monday”) ergänzt wird. Andersons durch Roland Kirk geprägtes [illegible]lötenspiel und seine expressive Bühnenperformance distinguieren Jethro Tull schnell innerhalb der

Londoner Szene und bescheren der Gruppe erste regionale Erfolge. Allerdings zwingt die “zurück schwappende” British Invasion, respektive die durch den Erfolg britischer R´n´B Bands in den USA eröffnete Möglichkeit für afroamerikanische Bluesmusiker ihrerseits in England auf Tour zu gehen, britische Musiker zum umdenken. Auch Anderson meint, dass er im Angesicht der “Originale”, den Blues nicht mehr “authentisch” interpretieren kann (Anderson 1982) und sucht nach neuen musikalischen Ausdrucksformen. Bereits auf Stand Up (1969) etabliert sich mit Hilfe erweiterter Instrumentation (u.a. Mandoline, Balalaika, Congas) ein eklektizistischer Stilmix, im dem neben Elementen aus Blues, Pop, Jazz, Folk und westeuropäischer Kunstmusik (“Bourree”, die “verswingte” Version der Bach‘schen “Bourée”), auch vereinzelte Allusionen an außereuropäischen Musiken verarbeitet werden. Das Album erreicht Platz 1 der britischen Charts und verhilft der Band zu größerer Popularität in den USA. Auf *Benefit* (1970) entfernt sich die Band zusehends vom Blues und ersetzt dessen Schemata durch kontemporäre Hardrockidiome. Gleichzeitig wächst Andersons Interesse am Gitarrenspiel. Inspiriert durch Electric Folk-Gitarristen wie Bert Jansch und Roy Harper entwickelt er eine charakteristische Technik, die sich vor allem durch den Verzicht auf Fingerpicking auszeichnet (vgl. Strauf 2011 und Anderson, R. 1988) und auf *Aqualung* erstmalig voll entwickelt zu hören ist. Die Gegenüberstellung “akustischer” Passagen oder kurzer Solostücke mit verzerrten, Riff-basierten Abschnitten gerät im Laufe der 1970er Jahre zum wichtigen Stilmittel innerhalb der Musik Jethro Tulls (vgl. Moore 2003: 160) und kann als generelles Charakteristikum britischen Progressive Rocks angesehen werden (Macan,1997: 31). Anderseits erreichen die Stücke auf Aqualung noch nicht den Komplexitätsgrad (Rhythmik, Metrik, Harmonik, Form) der beiden, jeweils über 40 minütigen Kompositionen “Thick As A Brick” (1972) und “A Passion Play” (1973), mit denen Jethro Tull eindeutig die Sphäre des Progressive Rocks betreten, sondern rangieren “a comfortable and convenient step or two behind the cutting edge of progressive rock” (Anderson zitiert nach Moore 2004: 2). Die Platte erscheint zu einem Zeitpunkt in der die “gegen-kulturelle” Euphorie der späten 1960er Jahre zusehends ins Gegenteil zu kippen beginnt. Die chaotischen Zustände und gewaltsamen Ausschreitungen während des Isle Of White Festivals 1970 stehen zumindest symbolisch für das scheinbare Scheitern der Love, Peace and Happiness-Ideologie der Hippiekultur. Zu einer Zeit in der die britischen Arbeitslosenzahlen stetig steigen und die Gewalt in Nordirland zusehends eskaliert, gewinnt die Conservative Party mit Unterstützung der nationalistischen “Hetzparolen” eines Enoch Powell die britischen Unterhauswahlen (vgl. Moore 2004: 4). Komplementär zu diesen Ereignissen entwirft Anderson die Figur des Aqualung, einem “urbanen Outlaw”, der am Rande der Gesellschaft steht. Die frappierende Ähnlichkeit der auf dem Cover abgebildeten Gestalt mit Anderson selbst, sowie sein scheinbar unkontrolliert-manisches Verhalten auf der Bühne, führen schnell zu einer Vermischung der realen und fiktiven Figur Anderson/Aqualung und helfen bei der Gestaltung eines medialen Images. Charakteristisch sind der vergleichsweise raue Ton, die durch Hardrock beeinflussten Arrangements und die unterschwellige Aggressivität mit der Andersons nasale Stimme mehr oder weniger explizit Sozialkritik (“Aqualung”, “Cross-Eyed Mary”) und Kirchenkritik (“My God”,”Wind Up”) äußert. Dieser Bezug auf die britische Lebenswelt kann als post-psychedelische Auslegung einer bereits in früheren Stücken von The Beatles (“A Day in the Life“) und The Kinks (“Waterloo Sunset “) entwickelten “Englishness” gewertet werden. Andersons Sozialisierung im politisch-sozialen Wertesystem der Gegenkultur ist weiterhin spürbar, trägt jedoch deutlich fatalistische Züge, die sich besonders im Text von LOCOMOTIVE BREATH [illegible]baren.

III. Analyse

Wie bereits erwähnt, lässt sich die Struktur von LOCOMOTIVE BREATH in drei Abschnitte einteilen: Intro A (00.00 – 00.44), Intro B (00.45 – 01.21), und Hauptteil (01.21 – 4.22). Das Intro bildet eine von John Evans gespielte Klavierpassage in 4/4, wobei das Tempo, aufgrund verlängerter Pausen zwischen den Motiven als frei bezeichnet werden kann. Evans beginnt mit einem drei Takte umspannenden Motiv in E-Moll, dass in der Folge in variierter Form vier Mal wiederholt wird. Der kontrastierend wirkende Ambitus (H1 bis h1), der Einsatz von Halbton-Vorhalten und der Wechsel zwischen langen und kurzen, synkopischen Notenwerten wecken Assoziationen mit Klavierwerken des 19. Jahrhunderts. Besonders die ersten Takte Beethovens Klaviersonate Nr.8 Op.13 (Pathétique) könnte hier als Inspiration gedient haben. Diese Vermutung wird vor allem dadurch bestärkt, dass Evans diese häufig bei Liveauftritten zitierte (vgl. sein Solo in “With You There To Help” beim Isle Of White Festival 1970). Doch bereits in der zweiten Variation leitet ein in diesem Kontext “unpassender”, verkürzter E-Moll-Nonenakkord zur Dominaten H-Dur über, der in der dritten Variation durch einen verminderten Septakkord substituiert wird. Die vierte Variation endet auf einer chromatischen Cmaj7-Bbmaj7-H7sus4 Abfolge und zeigt deutlicher in Richtung Jazzharmonik. Das gilt auch für die folgenden, in Triolen und Sextolen gespielten Skalenläufe, die sich anschließend über verschiedene Voicings, die durch den Gebrauch verminderter Quinten Blues-Charakter tragen, zurück nach H bewegen. Ab 0.45 beginnt der zweite Teil des Intros, in dem Evans die Akkorde des im Hauptteil auftretenden Gitarrenriffs (e-G-D-e) mit einem Achtel-Orgelpunkt in E unterlegt. Gitarrist Martin beginnt hier mit leicht verzerrten Licks und Bendings, die wiederum mit Call and Response-artiger Figuration Evans verbunden werden. Der B-Teil des Intros endet mit einem stehenden, stärker verzerrten E-Powerchord, dessen Feedback sich in einer für die Zeit typischen Ausnutzung des Stereofeldes von Rechts nach Links bewegt und dann abrupt anschwellt. Der ab 1.22 einsetzenden Hauptteil ist durch die bereits bekannte, in E-Aeolisch stehende, Akkordprogression bestimmt (3x: i-III-VII-i, dann Wechsel auf V-VII). Insgesamt wird das Tempo jedoch leicht verringert (von 150 auf 120 bpm). Die Progression unterlegt die drei Strophen und ein nach der zweiten folgendes Querflötensolo, wobei das Arrangement durch eine “texturverdichtende” Akustikgitarre und kurze, das Hauptriff umspielende Licks Martin Barres ergänzt wird. Die einzige Variation des Schemas besteht in einem vier Takte langen, an jede Strophe anschließenden Refrainteil (III-IV-V), in dem die Band in Half-time übergeht. Drummer Clive Bunker benutzt hier eine im Hardrock/Heavy Metal und späteren Genres des Alternative Rocks gängige Technik: Während Ridebecken und Bassdrum in durchgehenden Achtelschlägen laufen, betont die Snare lediglich die schwere, dritte Zählzeit. Ansonsten laufen Bass und Schlagzeug (Hi-Hat/Bassdrum) in Viertelschlägen auf dem Puls und betonen die Gitarrenanschläge – durch variierende Fills auf Snare und Toms – mit. Von einer für spätere Stücke prägend werdenden rhythmischen und metrischen Komplexität, die sich durch häufige Taktwechsel, additive Rhythmen, Offbeatbetonungen und Rhythm Displacements auszeichnet, ist hier wenig zu spüren. Auch deshalb liegt die Vermutung nahe, Anderson habe mit dieser, für Jethro Tull ungewöhnlichen, fast mechanisch wirkenden, rhythmischen “Stringenz”, die “nicht mehr zu stoppende” Maschinerie einer Dampflok imitieren wollen. Ferner scheinen die abgedämpften Anschläge der Gitarre (Dead Notes), die im jeweils zweiten Takt des zweiteiligen Riffschemas erklingen, den Dampfausstoß der Lok ikonisch nach zu stellen. Der Text beschreibt die Szenerie innerhalb eines in voller Fahrt befindlichen Zuges. Der Protagonist des Stücks ist ein “all time looser”, der sich, von seinen Kindern verlassen (“sees ildren jumping off at the stations”) und von Frau und Freunden betrogen (” his women and his bestfriend, in bed and having fun”), “headlong to his death” befindet. Anderson selbst hat das Bild des

Zuges als Analogie auf das Leben, dass unweigerlich mit dem Tod endet, bestätigt: “Locomotive Breath’ is another song about dying […]. It’s an analogy of the unending train journey of life; you can’t stop, you’ve got to stagger on.” (Anderson 1971). Verdeutlicht wird dies in der Refrainzeile “Old Charlie stole the handle and the train won´t stop going, no way to slow down”. Ob es sich bei “Old Charlie” um eine Anspielung auf Charles Darwin handelt, bleibt offen. Die Erwähnung des den Protagonisten traktierenden “all-time winner” und der Verweis auf die Schöpfungsgeschichte (“picks up Gideons bible, open at page one”) vermögen jedoch in eine Richtung deuten, in dem ein auf Gottvertrauen ausgerichteter Lebensentwurf dem deterministischen “Survival of the fittest”- Konzept Darwins entgegensetzt wird. In diesem Zusammenhang scheint Moores Hinweis (Moore 2004: 89) auf die letzten Zeilen von Bedeutung. Anderson singt hier: “God he stole the handle and the train […]”. Wobei das Wort “God” wie ein flehender Ausruf des Protagonisten wirkt, der im Angesichts des Todes erkennt, dass ihm auch die Zuwendung zum Glauben, symbolisiert durch den Bibelverweis eine Zeile zuvor, nicht helfen wird. Andersons die 1970er Jahre bestimmende Hauptsujet, der Konflikt des Menschen mit der Moderne und ihren wirtschaftlichen, sozialen und gesellschaftlichen Auswirkungen (vgl. dazu auch Moore 2003), scheint auch hier thematisiert. Ein weiter führender Interpretationsansatz könnte den “stampfenden”, durch normative (Hard)-Rockidiome geprägten Hauptteil als Symbol des industriellen Zeitalters verstehen, dass über eine – zumindest in den Augen Andersons -, “unschuldigere”, naturalistisch-orientierte Lebenswelt hinein bricht, die durch freier gestaltete Rhythmik und Verweise auf die Musik der Romantik dargestellt wird. Solche Auslegungen stehen allerdings Aussagen der Bandmitglieder entgegen, die die Entstehung des Stücks unter rein kompositorisch-strukturellen Gesichtspunkten fasst: “To start the song into that heavy riff seemed just a bit abrupt.[…]. I was trying to do the same kind of trick, to have a completely different intro and the smash into the heavy riff. It seemed to work on “Dharma for one”, so we thought we tried it with a slightly different slant on LOCOMOTIVE BREATH” (Evans in Brewer 2009).

IV. Rezeption

Trotz des durchaus geteilten Medienechos (vgl. Reviews in *Sounds* und *Rolling Stone* 1971), besetzt Aqualung in mehreren Länder die Top Ten der Charts (Uk #4, US #7). Mit zahlreichen Gold- und Platinauszeichnungen (Russo 2000: 194) bleibt sie eine der bis heute erfolgreichsten Veröffentlichungen der Band und taucht oftmals in musikjournalistischen “Bestenlisten” (u.a. *Rolling Stone* Platz 337 der “500 Greatest Albums Of All Time”) auf. LOCOMOTIVE BREATH entwickelt sich trotz vergleichsweise geringem Charterfolg zum Lieblingsstück vieler Jethro Tull-Fans und beendet traditionell jede Liveshow der Band. Deshalb befindet sich das Stück auf jeder Best-Of Compilation und auf allen offiziell veröffentlichten Konzertmitschnitten. Darüber hinaus existieren eine Vielzahl unautorisierter Bootlegs und Bildaufnahmen. Besonders im amerikanischen AOR-Radio generiert das Stück noch heute regelmäßig Airplay und wurde zudem für zahlreiche Sampler (u.a. *Die geilsten Rockhits*, *EMI 2003* oder *Classic Rock Essentials*, *ZYX*, *2006*) lizenziert. Erstmalig gecovert wurde LOCOMOTIVE BREATH 1975 von der Südafrikanischen Rockband Rabbitt, später nahmen vor allem Gruppen aus dem Hardrock/Heavy Metal-Bereich wie W.A.S.P (1998), Halloween (1999) und Styx (2005) neue Versionen des Stücks auf. Generell s[illegible]inen Jethro Tull zumindest mit der konzeptuellen Figur des Aqualung und Andersons Bühnenidentität gewissen Eindruck auf die folgenden Generationen von Punk und Heavy Metal-Musiker ausgeübt

zu haben: “[…] die Ramones, Iron Maiden oder manche Heavy Metal Typen […], die Punk- oder Trash Metal-Fans, die sagen sie mögen Jethro Tull. Ich denke was ihnen […] gefällt, ist die etwas manische Seite, die Aggression, das unbeschreibliche Etwas, das sie anmacht” (Anderson zitiert nach Schramm 1993: 17). Der musikalische Einfluss Jethro Tulls auf die folgende populäre Musik ist, wohl auch aufgrund der im gesamten Oeuvre auftretenden stilistischen Bandbreite, die sich im Laufe der Jahre auch immer an aktuellen Strömungen und Trends orientierte, deutlich schwerer einzuschätzen. Somit finden sich nur wenige, zumeist aus dem Bereich des Neo-Prog, Hardrock oder Folkrock stammende Gruppen, die direkt von Stilmitteln Jethro Tulls beeinflusst scheinen. Ein aktuelles Beispiel bildet die kanadische Hardrock-Formation Blood Ceremony, dessen 2011 veröffentlichtes Album *Living with the Ancients* (Rise Above Records, RISECD129) deutlichen Bezug auf die Frühphase Jethro Tulls nimmt.

TILL STRAUF

Credits

Stimme, Querflöte, Akustikgitarre, E-Gitarre, Hi-Hat/Bassdrum: Ian Anderson
E-Gitarre: Martin Barre
Klavier: John Evan
Bass: Jeffrey Hammond
Schlagzeug und Percussions: Clive Bunker
Musik: Ian Anderson (und John Evan, in den Credits nicht genannt)
Text: Ian Anderson
Produzent: Ian Anderson und Terri Ellis
Engineer: John Burns
Label: Chrysalis Records, Island Records (Distribution)
Aufnahme: Dezember 1970
Veröffentlichung: 19.03.1971
Länge: 4:23

Recordings

- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *Aqualung* , 1971,Island Records, 6339 035, Germany (LP).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *Aqualung – 25th Anniversary Special Edition*, 1996, Chrysalis, 7243 8 52213 2 3, Europe (CD, Remastered).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *Aqualung – 40th Anniversary Special Edition*, Chrysalis, 2011, 509990879920, Europe (CD, Remastered).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *M.U. – The Best Of Jethro Tull*,1976, Chrysalis, 6307 566, Germany ompilation LP).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *Live – Bursting Out*, 1978, Chrysalis, 301 275-420, Germany

(Livemitschnitt, 2xLP).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *Living With The Past*, 2002, Eagle Vision, 1968129, Europe (Livemitschnitt DVD).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *A + Slipstream*, 2004, Chrysalis, 7243 594773 0 5, Europe (Studioalbum CD + Livemitschnitt DVD).
- Jethro Tull. “Locomotive Breath”, *Jack In The Green – Live In Germany 1970-1993*, 2008, Aviator Entertainment, 801213025091, Germany (Livemitschnitt DVD).

Covers

- Rabbitt. “Locomotive Breath”, *Boys Will Be Boys!*, 1976, Capricorn Records, CP 0175, US (LP).
- W.A.S.P. “Locomotive Breath”, *The Headless Children (Reissue)*, 1998, Original Masters, 155092, US (CD, Remastered).
- Helloween. “Locomotive Breath”, *Metal Jukebox*, 1999, Raw Power, RAW DP 143, UK (CD).
- Styx. “Locomotive Breath”, *Big Band Theory*, 2005, New Door Records, 000441402, US (CD).

References

- Anderson, Roger L.: Ian Anderson’s acoustic guitar style in the early recordings of Jethro Tull. In: *Tracking: Popular Music Studies* Volume1. Ed. by Steve Jones. University of Wisconsin 1988.
- Booth, Addi/LaFleur, Bill/Maziarz,Ryan/Moore, Andrew: *Jethro Tull Guitar Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation 2008.
- Macan, Edward: *Rocking the classics. English Progressive Rock and the counterculture*. New York: Oxford University Press 1997.
- Moore, Allan F.: Jethro Tull and the case for modernism in mass culture. In: *Analyzing Popular Music*. Hg. von Allan F. Moore. Cambrigde: Cambridge University Press 2003, 158-172.
- Moore, Allan F.: *Jethro Tull’s Aqualung (33 1/3)*. New York: Contiuum 2004.
- Russo, Greg: Flying Colours: *The Jethro Tull Reference Manual.* New York: Crossfire Publications 2000.
- Schramm, Karl: *Jethro Tull 25th Songbook*. Heidelberg: Palmyra Verlag 1993.
- Strauf, Till: “You don’t see the stitching” – Some comments on Stylistic Diversity in Rock Using The Example of Jethro Tull. In: *Systematic Musicology: Empirical and Theoretical Studies*. Ed. by Albrecht Schneider und Arne Ruschowski. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2011, 211-232.

- *Jethro Tull – Their Fully Authorised Story*, Regie: John Brewer, Black Hill Pictures, 2009 (DVD/0189139BHP).

Reviews

- Anderson, Ian: In: *Disc & Music Echo*, März 1971. URL: http://www.tullpress.com/d20mar71.htm [15.05.2012].
- Aqualung in *Rolling Stone*, Juli 1971. URL: http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/aqualung-19710722 [15.05.2012].
- Aqualung in *Sounds*, April 1971. URL: http://www.tullpress.com/s10apr71.htm [15.05.2012].

Interviews

- Anderson, Ian: In: *Trouser Press*, Oktober 1982. URL: http://www.tullpress.com/tpoct82.htm [15.05.2012].
- Anderson, Ian: In: *The Sun*, November 2008. URL: http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/showbiz/sftw/1954597/I-saw-Sir-Cliff-in-his-underpants.html [15.05.2012].

- Offizielle Homepage: http://www.j-tull.com.com/ [15.05.2012].
- Jethro Tull in den Billboard Charts: http://www.billboard.com/artist/jethro-tull/chart-history/4934#/artist/jethro-tull/chart-history/4934 [15.05.2012].

About the Author

Till Strauf is editor of the online maganzine www.auftouren.de.
All contributions by Till Strauf

Citation

Till Strauf: “Locomotive Breath (Jethro Tull)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/locomotivebreath, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

The Clash **1979**

London Calling

LONDON CALLING ist einer der größten Hits der britischen Rockband The Clash und zählt heute zu den Meilensteinen der Popkultur. Obwohl er ein düsteres Bild vom London der späten 1970er-Jahre zeichnet, wird der Song häufig in medialen Angeboten verwendet, in denen er auf die Funktion des “klanglichen” Erkennungszeichen der britischen Metropole reduziert wird.

I. Entstehungsgeschichte

LONDON CALLING ist der ersten Track auf dem dritten gleichnamigen Studioalbum von The Clash (erschienen am 14.12.1979). Der Song wurde außerdem als Single ausgekoppelt (mit der B-Side “Armagideon Time”, Release: 7.12.1979). Für Musik und Text zeichneten die Gitarristen und Sänger der Band, Joe Strummer und Mick Jones, verantwortlich. Die Begleitumstände der Albumproduktion schienen zunächst ungünstig, denn die Band war seinerzeit hoch verschuldet und ohne Management. Des Weiteren gestaltete sich anfänglich die Suche nach einem Tonstudio und einem geeigneten Produzenten schwierig. Letztgenannte Engpässe konnten alsbald überwunden werden und eine gleichermaßen produktive und kurze Aufnahmephase von wenigen Wochen begann. Das Songwriting wurde inspiriert durch einen Störfall im US-amerikanischen Kernkraftwerk Three Mile Island zu Beginn des Jahres 1979. Besagtes Ereignis veranlasste das Autorenduo, sich in die textliche Darstellung einer düsteren Weltsicht zu vertiefen – die Zeile “A nuclear error, but I have no fear” nimmt direkten Bezug auf die Beinah-Katastrophe.

II. Kontext

The Clash begannen ihre Karriere in der Hochphase des britischen Punk in den Jahren 1976/77 und galten bereits zu jener Zeit als Apologeten dieser musikalischen Bewegung. In den 1970er Jahren repräsentierte Punk eine Jugend- und Musikkultur, die gleichermaßen mit geltenden bürgerlichen und popkulturellen Normen brach. Ein Hauptanliegen des Punk bestand in der Rückbesinnung auf die Urkraft des Rock ‘n’ Roll – geradezu versinnbildlicht in musikalischen Merkmalen wie harmonische Simplizität, geradliniger Beat, prägnante Hooklines sowie in der Besetzung Gesang, Gitarre, Bass und Schlagzeug. In diversen Bands wurde ein musikalischer Dilettantismus zur Schau getragen, der nicht selten in aggressiven musikalischen Ausdruck umgemünzt wurde. Im Schnittfeld von Musikern, Journalisten und Fans wurden die “klassischen” Rock-Codes der “Rebellion, Echtheit und Wildheit” (Büsser 2002: 47) wiederbelebt. Es galt zudem, den Rock für neue Themenfelder und Formen der Weltwahrnehmung zu öffnen – ein Ansinnen, das in seiner ganzen Tragweite erst im Anschluss an den Punk-Hype im Jahr 1977 ar wurde, beispielsweise in den Genres des New Wave und der New Romantics, in denen der (c, achliche) Modus der Introspektion sowie die kritische Auseinandersetzung mit den

Entfremdungseffekten der modernen Industriegesellschaft wichtige künstlerische Ansätze darstellten. Musikalisch bedeutete das Einleiten der “Post”-Punk-Ärä eine Öffnung in Richtung “kalter” elektronischer Klangwelten (siehe New Order und Depeche Mode). Ebenso charakteristisch für die Spielarten des Post-Punk war der flexible Umgang mit Geschlechteridentitäten (siehe Boy George und Eurythmics). In diesem sich zunehmend öffnenden und diversifizierenden kulturellen Umfeld blieben The Clash mit LONDON CALLING den ursprünglichen Genre-Codes der “Rebellion, Echtheit und Wildheit” treu.

III. Analyse

Der Song dauert sowohl in der Album- als auch in der Singleversion 3:18 Minuten. In ihm kommen Hauptgesang, Nebengesang, E-Gitarre (I und II), E-Bass und Schlagzeug zum Einsatz. Er ist im Viervierteltakt komponiert; sein tonales Zentrum ist Em. In Bezug auf den letztgenannten Punkt fällt auf, dass Moll-Tonalitäten nur vereinzelt im Schaffen der Band vorkommen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die harmonische Struktur, die sich aus der Moll-Tonalität heraus entspinnt. Denn es ist eine Abkehr von den “klassischen” Rock-Kadenzen im Tonika-Dominant-Subdominant-Gefüge zu verzeichnen, die charakteristisch für die Mehrzahl der The-Clash-Songs sind. In den Strophen handelt es sich konkret um die viertaktige Akkordfolge Em | F/E | Em/G | G, die dreimal wiederholt wird. Im Refrain wird in eine dreimalige Pendelbewegung zwischen Em und G (zweitaktig) gewechselt, die am Ende in einen D-Dur-Akkord aufgelöst wird. Der Formverlauf bewegt sich in einem für Pop- und Rocksongs typischen Spektrum. Er konstituiert sich konkret in der Anordnung: Intro, 1. Strophe, Refrain, 2. Strophe, Refrain, Zwischenspiel, Refrain und Outro. Bestimmend für das Instrumental-Arrangement des Songs ist die Akzentuierung der Viertelimpulse. So beginnt die Gitarre bereits im Intro mit Staccato-artigen Akkordanschlägen auf allen vier Zählzeiten (jeweils in Barré-Lage gespielt). Die Snare-Drum bewegt sich ebenso innerhalb dieser rhythmischen Struktur, folglich wird das für Pop- und Rocksongs typische Off-Beat-Gefüge zwischen Bass- und Snare-Drum ausgespart (es bestimmt einzig den Drumpart im Refrain). In der Folge entsteht eine rhythmisches Figur, die an die frühen Soul-Aufnahmen des *Motown*– oder des *Stax*-Labels erinnert. Durch die Viertel-Akzentuierung erhält der Song insgesamt einen aufpeitschend-aggressiven Ausdruckscharakter, welcher zusätzlich über die sprachliche Ebene transportiert wird. Der Songtext entwirft ein Endzeitszenario, dessen Ursachen in der (nicht weiter explizierten) Koinzidenz von Krieg (“Now war has declared”), Hungersnot (“Wheat is growing thin”), Nuklearunfall (siehe oben) und Naturkatastrophen (“The ice age is coming”, “London is drowning”) liegen. Der Songtitel rahmt diese düstere Grundstimmung im Sinne einer historischen Bezugnahme. Mit den Worten “This is London calling” eröffnete die BBC eine Vielzahl ihre Radioübertragungen während des Zweiten Weltkriegs. Die Worte sind noch heute Teil des kulturellen Gedächtnisses im anglophonen Sprachraum. Im Songtext finden sich außerdem mehrere Gegenwartsbezüge, wenn etwa gesungen wird “Phoney Beatlemania has bitten the dust”. Gemeint ist die allgemeine Punk-Euphorie, die an die einst von den Beatles ausgelösten Begeisterungsstürme erinnerte und im Jahr 1977 jäh zu einem Ende kam. Gegenwartsbezogen sind ferner die Zeilen “London calling, see we ain’t got no swing. Except for the ring of that truncheon thing”, mit denen auf die Schlagstöcke angespielt wird, die zu jener Zeit zur Standardausrüstung der Londoner Polizei gehörten. Geschildert werden die unterschiedlichen Ereignisse und Zustände aus der Perspektive des Ich-Erzählers, der sich im Outro in informeller Weise an ein fiktives Gegenüber richtet (“London

calling, yes, I was there, too. And you know what they said? Well, some of it was true") und sich damit als in irgendeiner Form involviert in das beschriebene Geschehen zu erkennen gibt. Über die Ich-Schilderungen (vor allem in der Outro) wird letztlich das für die Punk-Bewegung typische Oszillieren zwischen Ironie, Sarkasmus und Nihilismus zum Ausdruck gebracht ("After all this, won't you give me a smile", "I never felt so much alike"). Die Gegenwart scheint aus der Sicht des Ich-Erzählers einer Ansammlung beängstigend irrsinniger Ereignisse gleichzukommen. Sänger Joe Strummer unterstützt das Bild einer aus den Fugen geratenen Welt zusätzlich dadurch, dass er im Zwischenspiel nach dem dritten Refrain in ein animalisches Jaulen und Heulen einstimmt. Das rückwärts abgespielte Kurz-Solo der Gitarre (ebenfalls Zwischenspiel) trägt seinerseits zur Erzeugung dieses Bildes bei.

IV. Rezeption

LONDON CALLING kann insgesamt als kommerzieller Erfolg für die Band verbucht werden, wenn auch sich der Erfolg im Wesentlichen auf Großbritannien – dort stieg die Single bis auf Platz 11 – beschränkte. Einzig die drei Jahre später erschienene Single "Should I Stay or Should I Go" erzielte höhere Verkaufszahlen. Seinerzeit von der Musikpresse wohlwollend besprochen, wird der Song heutzutage als Meilenstein der Rockmusik gehandelt. Seine Geltung lässt sich nicht zuletzt daran belegen, dass der Ausdruck "London Calling" – London kann wahlweise durch einen anderen Städtenamen ersetzt werden – zu einem geflügelten Wort geworden ist (siehe hierzu den Falco-Hit "Vienna Calling" aus dem Jahr 1985). Die anhaltende Popularität des Songs drückt sich u.a. in Form von hohen Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den "500 Greatest Songs of All Time" (*Rolling Stone Magazine*, Platz 15) aus. Nicht minder groß ist die Anerkennung für das gleichnamige Album (Platz 8 unter den "500 Greatest Albums of All Time", herausgegeben durch das *Rolling Stone Magazine*). Der Song fand Verwendung in diversen Film- und Fernsehproduktionen, so z.B. in *Friends* (4/23) (1998), *Billy Elliot* (2000) und *James Bond: Die Another Day* (2002).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang, E-Gitarre: Joe Strummer
Hauptgesang, E-Gitarre: Mick Jones
E-Bass, Nebengesang: Paul Simonon
Schlagzeug: Nicky Headon
Autor: Joe Strummer, Mick Jones
Produzent: Guy Stevens
Aufnahme: August bis November 1979
Veröffentlichung: 14. Dezember 1979
Länge: 3:18

Recordings

- The Clash. “London Calling”, *London Calling*, 1979, CBS, S CBS 8087, CBS 8087, Europa (Vinyl/Single).
- The Clash. “London Calling”, *London Calling*, 1999, Epic/Legacy, ES7 56935, USA (Vinyl/Single).
- The Clash. “London Calling”, *London Calling*, 1979, CBS, CBS CLASH 3, S CBS CLASH 3, UK (Vinyl/Doppelalbum).
- The Clash. “London Calling”, *London Calling*, 1980, Epic, E2 36328, USA (Vinyl/Doppelalbum).
- The Clash. “London Calling”, *London Calling*, 1990, Epic, EGK 36328, USA (CD/Doppelalbum).
- The Clash. “London Calling”, *London Calling*, 1991, CBS, 460114 2, Europa (CD/Doppelalbum).
- The Clash. *Should I Stay Or Should I Go*, 1982, CBS, A112646, UK & Ireland (7″/Single).
- The Clash. “London Calling”, *Billy Elliot: Music From The Original Motion Picture Soundtrack*, 2000, Polydor, 549 360-2, Europa (CD/Comp.).
- Falco. “Vienna Calling”, *Rock Me Amadeus*, 1985, A&M Records, SP 12170, US (12″/Single).

References

- Borchardt, Kirsten: Stop Making Sense. Supermarkt des Erhabenen: New Wave und Pop in den Achtzigern. In: *“alles so schön bunt hier”. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Ed. by Peter Kemper, Thomas Langhoff and Ulrich Sonnenschein. Leipzig: Reclam 2002, 200-213.
- Büsser, Martin: Gimmie Dat Old Time Religion. In: *“alles so schön bunt hier”. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Ed. by Peter Kemper, Thomas Langhoff and Ulrich Sonnenschein. Leipzig: Reclam 2002, 38-48.
- Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik* (= Short Cuts | Cross Media 5). Baden-Baden: Nomos 2012.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time.* London: Turnaround ^{3}2006.
- Wicke, Peter/ Ziegenrücker, Kai-Erik and Wieland: *Handbuch der populären Musik.* Mainz: Schott ^{4}2001.
- The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone Magazine* 963 (2004).

Links

- Band homepage: http://www.theclash.com/ [05.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.

ıtributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “London Calling (The Clash)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/londoncalling, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Little Richard **1956**

Long Tall Sally

LONG TALL SALLY ist ein Rock-'n'-Roll-Song des afroamerikanischen Sängers, Songwriters und Pianisten Little Richard, der zu einem Rock-'n'-Roll-Standard wurde.

I. Entstehungsgeschichte

Neben Little Richard (Richard Penniman, 1932–2020) sind für LONG TALL SALLY der Bandleader, Arrangeur und Produzent Robert „Bumps" Blackwell (1918–1985) sowie Enortis Johnson als Mitautoren eingetragen, wobei Blackwells Autorenschaft umstritten ist. Es war in den 1950er Jahren im US-Musikgeschäft eine verbreitete Praxis, dass sich Leute mit Gatekeeper-Funktion, wie Radio-DJs, Label-Inhaber oder A&R-Manager, im Gegenzug als Mitautoren einsetzen ließen, um an den Tantiemen zu partizipieren. Blackwell war A&R-Manager der Plattenfirma Specialty Records, die den Song herausbrachte, und entschied in dieser Funktion über das zu veröffentlichende Repertoire. Zudem hatte er Little Richard schon im Vorfeld die Veröffentlichungsrechte an dem Song für eine Pauschale von 50 US-Dollar abgekauft und sie dann unter eigenem Namen an einen Musikverlag weiterverkauft (Brown 2016: 234).

Die Anregung zu LONG TALL SALLY soll Blackwell zufolge, der dies Richards Biograf Charles White zu Protokoll gab (White 2003: 60–63), von einem Mädchen ausgegangen sein, eben jener Enortis Johnson, die als Mitautorin ausgewiesen ist. Über einen populären Discjockey habe sie Little Richard einen Zettel mit Versen zukommen lassen, die er aufnehmen sollte, um Geld für die Behandlung der kranken Tante des Mädchens aufzutreiben. Obwohl Little Richard zunächst zögerte, ließ er sich von Blackwell davon überzeugen, dass es unklug sei, einem einflussreichen Discjockey einen Wunsch zu verweigern. Die Zeilen des Mädchens („Saw Uncle John with Long Tall Sally / They saw Aunt Mary comin' / So they ducked back in the alley"), finden sich in den fünf Strophen des Songs dann auch erkennbar wieder und dürften dem Mädchen Einnahmen beschert haben, die weit über die Behandlungskosten der Tante hinausgingen.

Die Aufnahme des Songs erfolgte am 10. Februar 1956 in dem J&M Recording Studio von Cosimo Matassa (1926–2014) in New Orleans, aus dem die Hits der meisten populären New-Orleans-Musiker hervorgegangen sind. Blackwell agierte als Bandleader und als Produzent des Songs. Da Little Richards erster Hit „Tutti Frutti" in einer Cover-Version des weißen Pop-Stars Pat Boone (*1934) häufiger im Radio gespielt worden war als das Original, hatte Blackwell den Einfall, den Song in einem Tempo aufzunehmen, das es Musikern wie Pat Boone unmöglichen machen sollte, ihn zu covern. Das Kalkül ging zwar nicht auf, aber LONG TALL SALLY ist einer der schnellsten Rock-'n'-Roll-Songs geblieben, übertroffen nur von Jerry Lee Lewis „Whole Lotta Shakin Goin On" (1964). Die Veröffentlichung erfolgte am 11. März 1956 mit n' and Slidin'" als B-Seite der Single auf dem in Los Angeles ansässigen Label Specialty Records. Die Aufnahme befindet sich auch auf Little Richards 1957 von Speciality Records herausgebrachtem

Debüt-Album *Here Is Little Richard.*

II. Kontext

Das J&M Recording Studio, in dem LONG TALL SALLY entstand, steht für einen Ort, in dem die Grundlagen für den Rock 'n' Roll gelegt wurden, lange bevor Elvis Presley zum ersten Mal vor einem Mikrofon stand. Little Richards LONG TALL SALLY erhielt hier eine spezielle Prägung, die erheblich zum Erfolg des Songs beigetragen hat. Eigentümer Cosimo Matassa hatte Anfang der 1940er Jahre nach einem abgebrochenen Chemie-Studium einen Plattenladen in New Orleans eröffnet, in dem er 1945 zusammen mit Joe Mancuso als Geschäftspartner ein winziges Aufnahmestudio einrichtete, das gerade mal 16 Quadratmeter maß. Es war sowohl als kommerzielles Studio als auch als Recording Service für jedermann gedacht, ähnlich den Sun Records von Sam Phillips in Memphis, Tennessee, das u.a. Elvis Presley hervorbringen sollte. Die mangelnde Größe mit den unvermeidbaren akustischen Einschränkungen zwang Matassa, der als Toningenieur die Aufnahmen in seinem Studio betreute, zu einem Aufnahmestil, der das Studio im Süden der USA weit über New Orleans hinaus bekannt machte. LONG TALL SALLY entstand kurz bevor Mattassa 1956 mit seinem Studio in einen anderen Gebäudekomplex in New Orleans umzog, der über bessere räumliche Voraussetzungen verfügte, ohne dass Matassa allerdings seinen Aufnahmestil deshalb wesentlich änderte.

Matassa nahm in seinem winzigen Studio gezwungenermaßen nur mit einem einzigen Mikrofon auf. Er verfügte zunächst auch nicht über ein Mischpult. Ohnehin war die Nutzung mehrerer Mikrofone in einem Raum dieser Größe mit kaum beherrschbaren Übersprecheffekten verbunden. Aufgenommen wurde stets in nur einem Take, selbst dann ohne jede Nachbearbeitung, als dies mit dem Aufkommen des Magnettonbands Ende der 1940er Jahre technisch möglich gewesen wäre. Den Aufnahmen bewahrte dieses Vorgehen einen Live-Charakter, der durch die Beschränkung auf ein einziges Mikrofon noch unterstützt wurde, da das dem Höreindruck unter Live-Bedingungen sehr nahekam. Die Aufnahme von LONG TALL SALLY wirkt ebenso rau und ungehobelt, wie es live geklungen haben muss. Matassas Kunst bestand in der Mikrofonpositionierung. Das Aufnahmemikrofon musste so platziert werden, dass der Direktschall von Sänger und Instrumenten und der mitgenommene Raumklang in einem ausgewogenen Verhältnis zueinanderstanden. So spielte der Saxofonist mit dem Rücken zum Mikrofon dem Schlagzeuger zugewandt, um die Vokalstimme klanglich nicht zu erdrücken. Bei Solopassagen erfolgte dann eine Drehung um 180 Grad, um direkt ins Mikrofon zu spielen. Die Aufnahmen, die dabei entstanden, zeichneten sich durch tiefenbetontes Schlagzeug und Bass als Fundament aus, während die Singstimme drastisch im Vordergrund steht. Piano und Bläser dagegen, da nur indirekt über den Raumklang aufgenommen, erhalten dabei eigentümliche Leichtigkeit.

Matassa blieb bei diesem Klangdesign, auch als er ab 1951 mit einer Mono-Bandmaschine und einem Vier-Kanal-Mischpult zu arbeiten begann. Das erlaubte die Aufnahme mit mehreren Mikrofonen und damit eine bessere Separierung der Klangquellen, ohne dass sein Klangkonzept verändert wurde. So blieb es dabei, dass das Saxofon von Matassa über das Schlagzeug-Mikrofon, also indirekt aufgenommen wurde, bi[illegible]ur Drehung in Richtung Sänger für die Solopassagen. Einen erheblichen Anteil an Matassas „Cosimo [illegible]“ hatte eine um das Studio versammelte Crew exzellenter Sessionmusiker, zu denen der

Tenorsaxofonist Lee Allen, der Baritonsaxofonist Alvin „Red“ Tyler, der Gitarrist Edgar Blanchard, der Kontrabassist Frank Fields und der Schlagzeuger Earl Palmer gehörten, die auch die Aufnahme von Richards LONG TALL SALLYbestritten.

Zwischen 1945 und 1956 gingen mehr als 250 Chart-Hits und 21 Goldene Schallplatten aus Matassas Studio hervor, darunter 1949 „The Fat Man“ von Fats Domino, der als erster Rock-’n’-Roll-Song gilt. Der Boogie beeinflusste den Stil, der für den frühen Rock ’n’ Roll aus New Orleans mit Fats Domino, Professor Longhair, Roy Brown, Lloyd Price oder Little Richard charakteristisch ist und der in Matassas Studio geprägt wurde. Allein Little Richard hatte, beginnend mit „Tutti Frutti“ (1955), bis 1958 neben LONG TALL SALLY 19 weitere Hits, die aus Matassas Studio kamen.

III. Analyse

LONG TALL SALLY ist ein typischer Rock-’n’-Roll-Song, der mit dem Aufbau AABA der Standard-Chorusform des Pop-Songs folgt. Der Schwerpunkt liegt auf dem Chorus mit dem Textrefrain, der mit acht Takten doppelt so lang ist wie die kurzen Strophen. Wie die meisten Rock-’n’-Roll-Songs kombiniert auch dieser die Chorusform mit der Bluesform. Der zwölftaktige Teil A ist eine Bluesvariante und besteht aus dem viertaktigen Verse mit der Strophe und dem achttaktigen Refrain mit dem Chorus (8+4). Die Bridge (B) ist als ein 24-taktiges Saxofonsolo angelegt. Die einfache Stufenmelodik mit ihren gehäuften Tonwiederholungen und einer Harmonik, die sich im Wesentlichen zwischen den Grundakkorden der authentischen Kadenz Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika bewegt, hier F-Dur, B-Dur und C-Dur mit hinzugefügter Septime als Septakkord, wobei der Wechsel zwischen Tonika und Dominante vorherrscht, ist ebenfalls ein Charakteristikum des Rock ’n’ Roll. In den instrumentalen Begleitstimmen dominiert Little Richard mit seinem Boogie-Piano und der hierfür typischen Spielweise von im Achtelrhythmus gehämmerten offenen Quinten und Sexten in der linken Hand, gespielt in dem ungewöhnlich schnellen Tempo von 185 bpm.

Seine Besonderheit bezieht der Song aus dem exaltierten und rasanten Gesangsstil von Little Richard und aus dem Klangdesign von Toningenieur Cosimo Matassa. Mit seinem schrillen Vokalsound und den tiefenbetonten Begleitstimmen ist er ein Musterbeispiel des „Cosimo Sound“. Hinzu kommt Little Richard androgynes Image, das auch einem Songtext wie LONG TALL SALLY eine Lesart nahelegt, die von den Gender-Stereotypen der 1950er Jahre deutlich abweicht. Der Song spielt auf mehreren Ebenen mit Gender und Sex, deren ambivalente Bedeutungen sich aus dem Kontext der afroamerikanischen Kultur speisen. „Uncle John“, von dem im Text die Rede ist, repräsentiert seit Generationen den gutmütigen, aber gewitzten Schwarzen, der die Autoritäten austrickst und sich als Stereotyp in unzähligen Erzählungen und Songs der Afroamerikanerinnen und Afroamerikaner seit der Sklaverei findet. Im Song unterläuft er die herrschende Moral, denn er will Spaß haben („… havin’ me some fun tonight“). Tante Mary, die gestrenge Ehefrau, der er begegnet und vor der er sich in Sicherheit bringt („He saw aunt Mary coming and he ducked back in the alley …“) ist ebenfalls ein weit verbreitetes Stereotyp, im afroamerikanischen Gay-Slang zugleich aber auch ein Ausdruck für eine besitzergreifende Drag Queen. D[illegible]it wird das scheinbar eindeutige Bild, Onkel John will zu „long tall Sally“, einer Prostituierten, die alles [illegible]as er braucht („… she’s built for speed / She’s got everything that uncle John need“), in einen völlig

anderen, nämlich den Gay-Kontext gerückt. Und auch Sally ist in dem kurzen Text nicht so eindeutig gezeichnet, wie die erste Strophe vermuten lässt, heißt es doch in der zweiten Strophe, „Well, I saw uncle John with bald headed Sally“. Der Glatzkopf aber macht aus der flotten Prostituierten einen Transvestiten, denn er besitzt in der afroamerikanischen Gay-Kultur eine phallische Bedeutung. Entscheidend aber ist die Ambivalenz der Bilder, denn sie repräsentieren für jeden das, was er repräsentiert sehen möchte, und so stehen im Umfeld des prüden 50er-Jahre-Amerikas einem eigentlich skandalösen Song dann eben doch alle Medienkanäle und damit der Weg zum Erfolg offen.

IV. Rezeption

LONG TALL SALLY erreichte unmittelbar nach dem Erscheinen Platz eins der Billboard Rhythm & Blues-Charts, in denen er sich 19 Wochen hielt. In den US-Pop-Charts, den Billboard Hot 100, schaffte er es auf Platz sechs; in den britischen Single-Charts, in denen sich der Song 16 Wochen hielt, auf Platz drei. Das war für einen Schwarzen Musiker ein außergewöhnlicher Erfolg, der dazu beitrug, dass der Song zum Inbegriff des Rock ’n’ Roll werden konnte und unzählige Mal gecovert wurde. Zwar ist es damals gängige Praxis gewesen, dass die Musikverlage, in diesem Fall Venice Music Inc., die Songs zur wirtschaftlichen Verwertung möglichst vielen Plattenfirmen, häufig auch parallel, auf Leasing-Basis überließen. Eine große Zahl von Cover-Versionen war deshalb in den 1950er Jahren an sich nichts Ungewöhnliches. In diesem Fall überstiegen sie aber das branchenübliche Maß, zumal sich noch im Erscheinungsjahr Elvis Presley des Songs annahm, was erheblich zu seiner Verbreitung beitrug. Die neben dem Original bekannteste Version stammt jedoch von den Beatles, die am 19. Juni 1964 auf ihrer neunten EP erschien und sich bis zum Ende ihrer Karriere in ihrem Live-Repertoire befand. Paul McCartney hat den Song 1987 sogar noch einmal in einer Live-Version veröffentlicht. Eigene Versionen des Songs haben u.a. die britische Beatgruppe The Kinks, der amerikanische Rockabilly-Star Eddy Cochran und die deutsche Hardrock-Band Scorpions veröffentlicht. 1974 erschien in Österreich unter dem Titel „Baby, Spaß muß sein“ eine eingedeutschte Version mit der deutschen Schlagersängerin Maggie Mae.

PETER WICKE

Credits

Vocals, Piano: Little Richard
Tenor saxophone: Lee Allen
Bariton saxophone: Alvin „Red“ Tyler
Guitar: Edgar Blanchard
Bass: Frank Fields
Drums: Earl Palmer

*c*er: Robert „Bumps“ Blackwell

Recording: Cosimo Matassa
Label: Specialty Records
Published: 1956
Length: 2:07

Recordings

- Little Richard. „Long Tall Sally/Slippin' and Slidin'", 1956, Specialty, SP-572-45, USA (7''/Single).

Covers

- Elvis Presley. „Long Tall Sally". On: *Strictly Elvis*, 1956, RCA Victor, EPA-994, USA (7''/EP).
- The Beatles. „Long Tall Sally". On: *Long Tall Sally*, 1964, Parlophone, GEP 8913, GB (7''/EP).
- Eddy Cochran. „Long Tall Sally". On: *Never to Be Forgotten*, 1962, Liberty, LRP 3220, USA (LP/Album).
- The Kinks. „Long Tall Sally/I Took My Baby Home", 1964, Pye Records, 7N.15611, GB (7''/Single).
- Maggie Mae. „Baby, Spaß muß sein (Long Tall Sally)/Mister Charleston", 1974, M Music, 13 696, Austria (7''/Single).
- „Long Tall Sally". On: *Tokyo Tapes*, 1978, RCA, CL 28331, Germany (2xLP/Album).
- Paul McCartney. „Long Tall Sally/I Saw Her Standing There", 1987, A&M Records, FREE 21, GB (7''/Single).

References

- White, Charles: *The Life and Times of Little Richard. The Authorised Biography.* London: Omnibus Press 2003.
- Brown, John: *Rhythm and Blues in New Orleans*. Third edition. Gretna, Louisiana: Pelican 2016.

Links

- Little Richard – Long Tall Sally. URL: https://www.youtube.com/watch?v=eFFgbc5Vcbw [03.01.2018].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: „Long Tall Sally (Little Richard)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/long-tall-sally, 04/2025.

Print

R.E.M. **1991**

Losing My Religion

LOSING MY RELIGION ist einer der größten Hits der US-amerikanischen Band R.E.M. Seinerzeit erfuhr die Band durch ihn einen beachtlichen Popularitätsschub und avancierte zum weltweit gefeierten Mainstream-Act.

I. Entstehungsgeschichte

LOSING MY RELIGION ist der zweite Track auf *Out of Time*, dem siebten Studioalbum von R.E.M. (erschienen am 12.3.1991). Der Song wurde außerdem als erste Single ausgekoppelt (mit der B-Side “Rotary Eleven”; Release: 19.2.1991). Für Musik und Text zeichnete die gesamte Band verantwortlich. Nach einer einjährigen Pause im Anschluss an die *Green-Tournee* begannen R.E.M. im Sommer 1990 mit der Arbeit an *Out of Time*. Die vier Bandmitglieder stimmten von Anfang an darin überein, dass sich die neuen Songs von der “klassischen” Rock-Instrumentierung Gesang – E-Gitarre – E-Bass – Schlagzeug entfernen sollten. Die ersten kompositorischen Skizzen zu LOSING MY RELIGION gehen auf Gitarrist Peter Buck zurück, der zu Beginn der Produktionsphase eine Mandoline erwarb und seine ersten Gehversuche auf diesem Instrument aufnahm – hierunter auch das später eingespielte markante Einstiegsriff. Die Aufnahmesessions mit der gesamten Band gestalteten sich zunächst schwierig, da sich Peter Buck anstelle der Gitarre besagter Mandoline zuwandte, was zur Folge hatte, dass der mittlere Frequenzbereich der Aufnahme nicht hinreichend abgedeckt werden konnte. Die Band entschied daraufhin, ihren Tour-Gitarristen und -Keyboarder Peter Holsapple die Gitarrenspur mit einer akustischen Gitarre einspielen zu lassen. Später erhielt die Aufnahme noch durch einen Streicherpart einen wärmeren und volleren Sound.

II. Kontext

R.E.M. entstammen dem alternativ-kulturellen Territorium des Post-Punk und Alternativ-Rock, haben sich jedoch im Zuge des überaus großen Erfolgs von LOSING MY RELIGION und *Out of Time* zu einem Mainstream-Act entwickelt. Charakteristisch für die “alternativen” Spielarten des Rock ist der kritisch-reflektierte Umgang mit dem stereotypischen Stargebaren der Mainstream-Kultur (Posen, Machismo, Egozentrik). Exponierte Vertreter dieser “Gegenkultur” wie Michael Stipe – Frontmann der Band –, Kurt Cobain oder Eddie Vedder reicherten resp. reichern ihr Starsein mit der Zur-Schau-Stellung ihrer Aversion gegen ebendieses Starsein an. Angesichts dieses gegenkulturellen Ausdrucksmoments erscheint eine Verortung von R.E.M. innerhalb des Rock-Mainstreams problematisch. Argumentiert man allerdings im Sinne von Holerts und Terkessidis’ These des “Mainstreams der Minderheiten”, können R.E.M. gleichwohl Mainstream zugeordnet werden. Grundlegend für jene These ist eine musikkulturelle Entwicklung, die sich in den 1990er Jahren ausgehend von den USA herausbildete. Laut Holert und Terkessidis (1996:

6) konnte “die ganze Nation der USA […] sich plötzlich mit ‘alternativen’ Rebellenkulturen identifizieren und dafür im Reservoir der subkulturell produzierten Zeichen des ‘Underground’ aus dem Vollen schöpfen. ‘Underground’-Bands gingen zur Industrie, und diese erwartete zum ersten Mal nicht Glättung, sondern kompromisslose Abweichung”. Der Mainstream-Markt ließ von nun an das Anderssein nicht nur zu, sondern umarmte es und bot ihm eine Präsentationsplattform von großer Breitenwirkung. Spätestens mit Beginn der 1990er Jahren schlossen anhaltender kommerzieller Erfolg auf der einen Seite und verschrobenes Erscheinungsbild, provokative Attitüde sowie unkonventioneller Sound auf der anderen Seite einander nicht mehr aus.

III. Analyse

Der Song dauert sowohl in der Album- als auch in der Singleversion 4:28 Minuten. In ihm kommen Hauptgesang, Nebengesang, Mandoline, akustische Gitarre, halbakustischer Bass, Schlagzeug und Streicher zum Einsatz. Sein tonales Zentrum ist Am; sein Formverlauf konstituiert sich in den Abschnitten Intro, 1. Strophe, 2. Strophe, Refrain, 3. Strophe, 4. Strophe, Refrain, Bridge, 5. Strophe (= 2. Strophe), Refrain (2x) und Outro. Das Intro gründet auf dem Instrumental-Arrangement des Refrains. Es zeigt sich, dass über die etwa viereinhalb Minuten des Songs eine gewisse Gleichförmigkeit im formalen Ablauf vorliegt (die Bridge dauert lediglich 15 Sekunde [= 8 Takte], unterbricht den Wechsel zwischen Strophe und Refrain also nur kurzzeitig). Am Formverlauf lässt sich ein weiteres Charakteristikum des Songs aufzeigen: die strophische Dominanz. Im Song sind fünf Strophen à 16 Takte angelegt, im Vergleich zu vier Refrain-Passagen à 8 Takte. Die strophische Dominanz weist auf eine hohe textliche Informationsdichte hin, so werden in der Strophe schwerpunktmäßig die narrativen Anteile des Songtextes transportiert. Jenseits quantitaver Dominanz-Effekte ist eine stark ins Kontrastierende gehende Handhabung des Strophe-Refrain-Prinzips erkennbar, d.h. narrativ-informativer Gehalt auf der einen Seite und Exklamation sowie Repetition (“I thought … I thought … I think I thought…”) auf der anderen Seite. Sonach konstituiert sich im Song ein Wechselspiel zwischen dem reduzierten Textmaterial im Refrain und den vielsilbigen ausgedehnten Strophen. Das oben erwähnte Moment der Gleichförmigkeit lässt sich außerdem auf der Ebene der Harmonien nachvollziehen. Diese Einsicht bezieht sich im Wesentlichen auf die harmonische Pendelstruktur in den Strophen (dreimaliger Wechsel zwischen Am und Em). Als über weite Strecken gleichbleibend erweist sich ferner das Instrumentalspiel, d.h. die Beats, Läufe, Hooks und Riffs von Gitarre, Mandoline, Bass und Schlagzeug. Klangliche Abweichung wird auf subtile Art und Weise über die Instrumentierung, konkret: den Einsatz der Streicher, erreicht (es handelt sich hierbei um einen zwei- bis dreistimmigen Satz in mittlerer Lage mit langen Notenwerten). So erklingen die Streicher zum ersten Mal in der zweiten Strophe, werden in der dritten Strophe ausgespart und sind dann wieder von der vierten Strophe bis zum Ende zu hören.

In sprachlicher Hinsicht liegt ein schildernder Stil vor. Im Fokus steht das Gefühlsleben des Ich-Erzählers, welches als Folge des Begehrens eines nicht weiter spezifizierten Gegenübers (“You”) präsentiert wird. Das im Verlauf des Songs wiedergegebene Grundgefühl der Aufwallung und Bitterkeit erschließt sich bereits aus dem Songtitel. “Losing my Religion” ist eine in den Südstaaten der USA gebräuchliche Wendung, die zum Ausdruck bringen soll, dass man selbst gerade die Beherrschung oder die Geduld zu verlieren meint. Charakteristisch für die textliche Ausgestaltung dieses Motivs ist das Oszillieren

zwischen abstrakten und bildhaften Darstellungsformen. Das bedeutet, dass sich kryptisch und vage gehaltene Wendungen wie beispielsweise die markante Eröffnung “Oh life, it’s bigger. It’s bigger than you. And you are not me“ mit metaphorischen Gefühlsbeschreibungen wie “That’s me in the corner. That’s me in the spotlight“ abwechseln. Auffallend ist, dass an keiner Stelle die Beziehung des Ich-Erzählers zum fiktiven Gegenüber als wechselseitig oder gar intim ausgewiesen wird. Es scheint, als handele es sich bei den Gefühlsschilderungen um die Aufarbeitung einer nicht erfüllten Liebe, eine Deutung, die durch den dritten Refrain und die Bridge sowie den vierten Refrain untermauert wird. Dort heißt es jeweils: “I thought that I heard you laughing. I thought that I heard you sing. I think I thought I saw you try. But that was just a dream”.

IV. Rezeption

LOSING MY RELIGION markiert aufgrund seines überwältigenden kommerziellen Erfolgs eine entscheidende Wende im Wirken der Band. Der Song stieg 1991 weltweit in mehreren Charts bis auf Platz eins und erzielte ein überwiegend positives Presseecho. Im gleichen Jahr ließ MTV der Band die Ehre zuteil werden, im Rahmen der seinerzeit überaus populären Unplugged-Serie aufzutreten. Im darauffolgenden Jahr gewann der Song zwei Grammys (in den Kategorien “Best Short Form Music Video” und “Best Rock Performance by a Duo or Group with Vocal”). Aufgrund des Erfolgs von Song und Album galten R.E.M. fortan als Mainstream-Act, ein Tatbestand, der sich im Jahr 1996 in der Unterzeichnung eines Plattenvertrags in der bis dato nicht erreichten Höhe von ca. 80 Millionen Dollar manifestierte. Die anhaltende Popularität des Songs drückt sich u.a. in Form von Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den “500 Greatest Songs of All Time” (*Rolling Stone*, Platz 169) aus. Offizielle Konzertmitschnitte sind auf den Live-DVDs *Road Movie* (1996), *Perfect Square* (2004) und *R.E.M. Live* (2007) enthalten. Es existieren diverse Coverversionen, u.a. von Abigail (1995), Scary Kids Scaring Kids (2006) und Lacuna Coil (2012).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Michael Stipe
Mandoline: Peter Buck
Halbakustischer Bass, Nebengesang: Mike Mills
Schlagzeug: Bill Berry
Akustische Gitarre: Peter Holsapple
Autor: R.E.M.
Produzent: Scott Litt, R.E.M.
Aufnahme: September bis Oktober 1990
Veröffentlichung: 12. März 1991

Länge: 4:28

Recordings

- R.E.M. “Losing My Religion”, *Losing My Religion*, 1991, Warner Bros., W0015CD, 9362 40037-2, Europa (CD/Single).
- R.E.M. “Losing My Religion”, *Losing My Religion*, 1991, Warner Bros., PRO CD 4707, USA (CD/Single).
- R.E.M. “Losing My Religion”, *Out of Time*, 1991, Warner Bros., 7599-26496-2, 9 26496-2, Europa (CD/Album).
- R.E.M. “Losing My Religion”, *Out of Time*, 1991, Warner Bros., 9 26496-2, USA (CD/Album).
- R.E.M. “Losing My Religion”, *Road Movie*, 1996, Warner Music Vision, 7599-38443-2, Europa (DVD).
- R.E.M. “Losing My Religion”, *Perfect Square*, 2004, Warner Music Vision, 2564 61327-2, Europa (DVD).
- R.E.M. “Losing My Religion”, *R.E.M. Live*, 2007, Warner Bros., 9362-49925-3, (CD & DVD).

Covers

- Abigail. “Losing My Religion”, *Feel Good*, 1994, ZYX Music, ZYX 20326-2, Deutschland (CD).
- Lacuna Coil. “Losing My Religion”, *Dark Adrenaline*, 2012, Century Media, 9981322, Europa (CD).
- Scary Kids Scaring Kids. “Losing My Religion”, *Punk Goes 90’s*, 2006, Fearless Records, FRL 30087-2, USA (CD/Compilation)

References

- Buckley, David: *R.E.M. Fakten und Fiktionen – eine kritische Biografie*. Innsbruck: Hannibal 2003.
- Büsser, Martin: Gimmie Dat Old Time Religion. In: *„alles so schön bunt hier“. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute.* Ed. by Peter Kemper, Thomas Langhoff und Ulrich Sonnenschein. Leipzig: Reclam 2002, 38-48.
- Holert, Tom/ Terkessidis, Mark: Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.* Ed. by Tom Holert und Mark Terkessidis. Berlin: Edition ID-Archiv 1996, 5-19.
- The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone* 963 (2004).

Links

- Band homepage: http://remhq.com/index.php [15.11.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Losing My Religion (R.E.M.)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/losingmyreligion, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

The Kingsmen **1963**

Louie Louie

LOUIE LOUIE (1963), bekannt geworden in einer Aufnahme mit den Kingsmen, gehört mit inzwischen mehr als eineinhalbtausend Versionen zu den am häufigsten gecoverten Songs in der Geschichte der populären Musik.

I. Entstehungsgeschichte

Der afroamerikanische Doo-Wop-Sänger und Songschreiber Richard Berry (1935-1997) schrieb LOUIE LOUIE 1955 am Beginn seiner Karriere, angeregt durch den von dem kubanischen Bandleader Rosendo Ruiz Quevedo (1885-1983) geschriebenen Titel “Amarren al Loco”, der in den USA in einer von René Touzet y Monte (1916-2003) arrangierten Fassung als “El Loco Cha Cha” (1948) bekannt war. Berry kam mit dem Titel in einer Calypso-Version von Ricky Rillera and the Rhythm Rockers in Kontakt, mit denen er Mitte der 1950er Jahre als Background-Sänger auftrat. Die Urversion des Songs wurde im April 1957 von den Pharaohs, einer Rhythm & Blues-Band aus Los Angeles, mit Berry als Lead-Sänger aufgenommen. Sie erschien noch im gleichen Monat als B-Seite zu einer Rhythm & Blues-Fassung des Country-Standards “You are My Sunshine”. Die Platte war mit ihrer A-Seite in Los Angeles zwar ein lokaler Hit, Berrys LOUIE LOUIE hinterließ aber kaum Spuren. 1960 fiel die Single in die Hände von “Rockin'” Robin Roberts (1940-1967) aus Seattle (Washington), der den Song mit seiner Band The Wailers erneut aufnahm. Die 1961 auf dem lokalen Label *Etikette Records* erschienene Aufnahme wurde im Nordwesten der USA zu einem Hit und gehörte zum Standard-Repertoire der ähnlich den britischen Beatgruppen damals überall aus dem Boden schießenden Schülerbands. Auch die Kingsmen, die in der Region hauptsächlich mit nachgespielten afroamerikanischen Rhythm & Blues-Songs unterwegs waren, hatte als Schülerband begonnen. Legendär war ihre vom Publikum als besondere Attraktion gefeierte 90-Minuten-Marathonversion von LOUIE LOUIE. Die Kurzfassung wählten sie für ihre zweite Single aus, die am 6. April 1963 im Studio der *Northwestern, Inc., Motion Pictures and Recording* in Portland aufgenommen wurde. Als Produzent agierte Ken Chase (*1932), Clubeigentümer und Radio-DJ in Portland; an den Reglern saß der Eigentümer des Studios, Robert Lindahl (*1927). Es war nicht die einzige Aufnahme von LOUIE LOUIE, die damals entstand, denn der Song hatte sich aufgrund seiner Tanzbarkeit als ein Party-Phänomen etabliert. Eine der bekannteren Versionen war die von Paul Revere & the Raiders, die 1962 sogar im gleichen Studio in Portland produziert worden ist. Doch es war die Produktion der Kingsmen, die im Jahr darauf den legendären Ruf des Songs begründete. Die Veröffentlichung erfolgte im Mai 1963 auf dem Label *Jerden Records* in Seattle. Dessen Eigentümer, Jerry Dennon (*1932), ließ sich im Gegenzug dafür als Mit-Produzent registrieren. Der Start der Single war allerdings alles andere als vielversprechend. Erst als die Aufnahme im Oktober 1963 zu *Wand Records* in New York transferiert worden war – ebenfalls ein gerade gestartetes Mini-Label, aber damals mit den Isley Brothers erfolgreich – kam der Durchbruch.

II. Kontext

Anfang der 1960er Jahre führten eine Reihe von Veränderungen im Mediensystem der USA zu einer deutlichen Zunahme des Stellenwertes regionaler Musikformen, die vor allem Bands und Musikern zugute kamen, die fernab von New York und Los Angeles, den Zentren der Musikindustrie, tätig waren. Das betraf zum einen die rasch ansteigende Zahl von kommerziellen UKW-Stationen ab Ende der 1950er Jahre, womit sich die Zahl der Sendeminuten und damit der Musikbedarf potenzierte. Vor allem aber hatte der Gesetzgeber in der Folge von massiven kommerziell gesteuerten Einflussnahmen auf die Programminhalte sowohl im Rundfunk wie im Fernsehen Regeln erlassen, die zu einschneidenden Strukturveränderungen in den US-Medien führten.

1958 erschütterte der sogenannte “Quiz Show Skandal” mit dem Bekanntwerden von Manipulationen an den beliebten TV-Rate-Shows die amerikanische Öffentlichkeit, mit der Konsequenz, dass die Finanzierung von kompletten Sendungen durch einen einzigen Sponsor ersetzt wurde durch eine vom Programm abgekoppelte Finanzierung mittels Werbespots unterschiedlicher Anbieter. Das wiederum öffnete die Fernsehstudios auch für das jeweilige lokale und regionale Musikgeschehen, denn damit nahm die Ausstrahlung von zentral produzierten Sendungen durch Programm-Übernahmen (Content Syndication) dramatisch ab. So erhielten auch die Kingsmen eine Chance bei den Lokalsendern. Die damals entstandenen Fernsehaufnahmen kursieren noch heute im Netz.
1959 löste die Payola-Affaire (payola = pay for airplay), die Bestechung von Radio-DJs durch die Promoter der großen Plattenfirmen, eine ähnliche Veränderung auf dem Radio-Sektor aus. Die Sender waren fortan gezwungen, die Programmgestaltung eigens dafür eingesetzten Programm-Direktoren zu überlassenen, um den Einfluss der Plattenfirmen auf die Präsentation ihrer Produktionen im Radio zu unterbinden.

Insgesamt eröffnete sich so um die Wende zu den 1960er Jahren auf der lokalen und regionalen Ebene eine Vielzahl von neuen Zugängen zu den Medien. Und damit stieg auch im Publikum die Akzeptanz für die kulturelle Vielfalt dessen, was noch im Jahrzehnt zuvor als “Hillbilly” (wörtlich “Hügelwilly”, soviel wie “Landei”) abgewertet war.
Ohne diese Veränderungen hätte die Produktion einer gerade der Schule entwachsenen Band auf einem Label aus Portland, damals tiefste Provinz, kaum ihren Weg nach New York und von dort bis in den letzten Winkel des Landes gefunden. LOUIE LOUIE ist in den USA deshalb bis heute so etwas wie ein Symbol für die Einheit in der kulturellen Vielfalt des Landes und umgekehrt.

III. Analyse

Die Grundlage des Songs ist ein Riff, der auf dem Latin-Rhythmus von “El Loco Cha Cha” basiert. Er zieht sich in Gitarre, Bass und Keyboard, unterstützt vom Schlagzeug, stereotyp durch den gesamten Titel hindurch, der nach dem klassischen AABA-Schema aufgebaut ist. Die A-Teile sind jeweils 32 Takte lang und zweigeteilt, 16 Takte Refrain, 16 Takte Strophe, wobei sie sich trotz unterschiedlicher Melodiegestaltung infolge des durchlaufenden Riffs im Charakter kaum voneinander unterscheiden. Kontrastierend angelegt ist lediglich der als Bridge fungierende und ebenfalls 32 Takte lange B-Teil, der von einem Gitarrensolo geprägt ist, das den auch hier durchlaufenden Riff umspielt. Von dieser

minimalistischen Gesamtanlage geht etwas ausgesprochen Zwingendes aus, was wohl der Grund dafür ist, dass dieser Song als ideale Tanznummer zum Party-Hit werden konnte. Außerdem lässt er sich beliebig verlängern, ohne dass sich der ohnehin durch Wiederholungen geprägte Charakter der Musik verändern würde – für die Live-Aufführung bei Tanzveranstaltung ein nicht unwesentlicher Gesichtspunkt.

Bemerkenswert ist der Gesangsstil, der die Punk-Ästhetik vorwegnimmt, die ein gutes Jahrzehnt später die Entwicklung der Popmusik tiefgreifend verändern sollte. Der Gesang ist ähnlich grölend wie bei den britischen Punk-Bands der 1970er Jahre; der Text – der Bericht eines Seemanns, der in der Ich-Perspektive von seinem Mädchen erzählt – nahezu unverständlich. Mag der insgesamt trashige Charakter des Titels auch den Low-Budget-Produktionsbedingungen geschuldet sein, er war nicht untypisch für die Schülerbands aus der US-Provinz in den 1960er Jahre und hat schon damals die Bezeichnung “Punk” für diese eigentlich als “Garage Rock” firmierende Spielart der Rockmusik aufkommen lassen, auch wenn die noch völlig frei von den Konnotation war, die der Begriff dann ein reichliches Jahrzehnt später erhielt.

IV. Rezeption

LOUIE LOUIE erreichte Mitte Dezember 1963 Platz 2 der US Single Charts und hielt sich dann für insgesamt 16 Wochen unter den Top Ten. Allerdings standen die Single-Verkäufe in keinem Verhältnis zu der alles übertreffenden Popularität des Songs. Dennoch spielte er Millionen ein, von denen die Kingsmen, die sich bereits 1964 wieder aufgelöst hatten, ihren Anteil jedoch erst 35 Jahre später nach einer langen gerichtlichen Auseinandersetzung mit den Rechtsnachfolgern von *Wand Records* zugebilligt bekamen.

Die Single gelangte 1966 noch einmal in die Charts, denn das Lied war inzwischen zu einem Dauerbrenner auf Teenager-Parties geworden. Eine nicht unbeträchtliche Rolle für den anhaltenden Erfolg des Titels dürfte allerdings auch die Tatsache gespielt haben, dass über den kaum verständlichen Text das Gerücht kursierte, er enthalte sexuell explizite Passagen. Immer wieder tauchten Textversionen auf, die den vermeintlich “wirklichen” Wortlaut enthüllten. Angeblich ließe sich dieser ohnehin nur entziffern, wenn die Platte mit halber Geschwindigkeit abgespielt würde. Selbst das FBI startete 1964 eine dreißigmonatige Untersuchung mit Bezug auf das *Law Against Interstate Transportation of Obscene Material*, das die Verbreitung von Pornografie bekämpfte. In den inzwischen öffentlich zugänglichen FBI-Akten – mittlerweile sogar von einem Fan kopiert, gebunden und über das Internet vertrieben – finden sich nicht nur zahlreiche der damals zirkulierenden Textversionen, sondern auch die abschließende Feststellung, dass trotz sorgfältigster Prüfung keinerlei verborgene Obszönitäten ausgemacht werden konnten.

Insbesondere in den USA, wo der 11. April als *International Louie Louie Day* begangen wird, in Peoria (Ill.) seit den 1980er Jahren eine jährliche *Louie Louie Parade* stattfindet und in vielen Orten vor allem im Nordwesten *Louie Louie*-Feste begangen werden, treibt die nun schon über 50 Jahre anhaltende Begeisterung für den Song merkwürdige Blüten. 2003 spielten 754 Gitarristen den Song aus Anlass seines 40jährigen Veröffentlichungsjubiläums in einem Stadium in Tacoma (Wash.) während des dortigen *Louie*-Festes.

Vor allem aber gibt es in den USA kaum einen Pop-Star, der sich nicht mit einer eigenen LOUIE LOUIE –

Version verewigt hat oder dem Titel doch zumindest im Tournee-Programm Tribut gezollt hätte, angefangen bei Otis Redding (1941-1967) oder den Beach Boys, über MC5, Bruce Springsteen (*1949) und Iggy Pop (*1947) bis hin zu den Smashing Pumpkins. Immer wieder erscheinen damit auch LOUIE LOUIE-Kompilationen, die erste 1983 als *The Best of Louie, Louie* auf Rhino Records mit 10 denkwürdigen Versionen des Songs, die Ur-Version von Richard Berry eingeschlossen.
Der Song wurde u.a. 1995 als einer der 500 Songs, die Geschichte machten, in die *Rock and Roll Hall of Fame* aufgenommen, 1999 von der *Recording Industry Association of America* (RIAA) zu einem der 100 einflussreichsten Songs des 20. Jahrhunderts gekürt, 2004 von dem Musikmagazin *Rolling Stone Magazine* zu einem der *500 Greatest Songs of All Time* und 2007 zu einem der *40 Songs That Changed The World* erklärt.

PETER WICKE

Credits

Komposition/Text: Richard Berry
Vocals: Jack Ely
Schlagzeug: Lynn Easton
Gitarre: Mike Mitchell
Bassgitarre: Bob Nordby
Keyboards: Don Gallucci
Produzent: Ken Chase, Jerry Dennon

Recordings

[Auswahl]

- Richard Berry. *You Are My Sunshine / Louie Louie*, 1957, Flip Records, 321, US (Vinyl/7”).
- Rockin Robin Roberts. *Louie Louie / Maryann*, 1961, Etikette Records, ET-1, US (Vinyl/7”-Single).
- Paul Revere and The Raiders. *Louie Louie / Night Train*, 1963, Columbia Records, 4-42814, USA (Vinyl/7”-Single).
- The Kingsmen. *Louie Louie / Haunted* Castle, 1963, Jerden Records, 712, US (Vinyl/7”).
- The Kingsmen. *Louie Louie / Haunted Castle*, 1963, Wand Records, 143, US (Vinyl/7”/Reissue).
- The Beach Boys. “Louie Louie”, *Shut Down – Volume 2*, 1964, Capitol Records, T2027, US (Vinyl/LP/Album).
- The Kinks. “Louie Louie”, *Kinks-Size*, 1965, Reprise Records, RS 6158, US (Vinyl/LP/Album).
- Frank Zappa/The Mothers of Invention. “Louie Louie” (at the Royal Albert Hall in London), *Uncle Meat*,)68, Bizarre / Reprise Records, 2MS2024, US (LP/Album).
)tis Redding. “Louie Louie”, *The Otis Redding Story,* 1972, ATCO Records, 60 013[1-2], US (Vinyl/

LP).
- MC5. “Louie Louie”, *Kick Copenhagen*, 1972, Lawnmower Records, MOW 11, US (Vinyl/LP).
- Toots and The Maytals. “Louie Louie”, *Funky Kingston*, 1976, Island Records, 9101 686, UK (Vinyl/LP).
- Motörhead. *Louie Louie / Tear Ya Down,* 1978, Bronze Records, BRO 60, UK (Vinyl/7”-Single).
- Patti Smith. “Sort of Louie Louie”, *Teenage Perversity & Ships In The Night*, 1976, Ze Anonym Plattenspieler / Worlds Records, ZAP 7854, US (Vinyl/LP/Album).
- Barry White. “Louie Louie”, *Beware*, 1981, Unlimited Gold Records, FZ 37176, US (Vinyl/LP/Album).
- Bruce Springsteen. “Louie Louie”, *Rockin Days*, 1983, Amazing Pig Records, TAP 009, US (Vinyl/LP).
- Various. *Best of Louie Louie*, 1983, Rheno Records RNEP, US (CD/Compilation)
- Ike and Tine Turner. “Louie Louie” (rec. 1968), *Ike and Tine Turner’s Greatest Hits, Vol. 2*, 1988, Saja Records, 912224-2, US.
- Fat Boys, “Louie Louie”, *Coming Back Hard Again*, 1988, Mercury Records, 835809-2, US (Vinyl/LP/Album).
- Iggy Pop. *Louie Louie / Hate*, 1993, Virgin Records, 7243 8 92117 2 6, FR (CD/Single).

References

- Marsh, Dave: *Louie Louie*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 2004.

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=ihpGNoCreyg [19.06.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=IWYlYzQMlc0 [19.06.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=7Vae_AkLb4Q [19.06.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=ZhSFV_M1Hv8 [19.06.2014].
- http://www.louielouie.net [19.06.2014].
- http://www.louielouie.org/ [19.06.2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Louie Louie (The Kingsmen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/louielouiekingsmen,

12/2013 [revised 08/2014].

Print

Kanye West **2008**

Love Lockdown

LOVE LOCKDOWN ist einer der bekanntesten Songs des amerikanischen Rappers, Produzenten und Modedesigners Kanye West. Geprägt durch seinen minimalistischen Charakter ist LOVE LOCKDOWN jedoch nicht nur wegen seines kommerziellen Erfolges ein wichtiger Meilenstein in der Karriere Wests; er repräsentiert auch einen ersten Schritt des Musikers in neue, experimentellere Klangwelten.

I. Entstehungsgeschichte

LOVE LOCKDOWN wurde als erste Single aus Kanye Wests viertem Album *808s & Heartbreak* ausgekoppelt. Der Song wurde geschrieben von Kanye West, Jeff Bhasker, Jenny-Bea Englishman, Malik Yusef und Jan Menzies sowie produziert von West und Bhasker. Er entstand, wie der Rest des Albums, während einer ca. dreiwöchigen Recording Session auf der Insel Hawaii. Die Aufnahmen selbst fanden im Avex Recording Studio in Honolulu, Hawaii, sowie in den Glenwood Studios in Burbank, Kalifornien, statt. Nach der Präsentation des Songs bei den MTV Video Music Awards 2008 und den anschließenden negativen Kritiken wurden Teile der Rhythmussektion und des Gesangs neu aufgenommen. Die finale Version wurde anschließend am 18. September 2008 offiziell veröffentlicht.

II. Kontext

Kanye West gilt als einer der einflussreichsten und am kontroversesten diskutierten Musiker des 21. Jahrhunderts. West arbeitete zunächst vorrangig hinter den Kulissen als Musikproduzent, sein Durchbruch gelang ihm mit der Produktion von Jay-Zs sechstem Studioalbum *The Blueprint* im Jahr 2001. Obwohl als Musikproduzent spätestens seit dieser Veröffentlichung anerkannt, hatte West enorme Schwierigkeiten, als eigenständiger Künstler und Rapper Fuß zu fassen. Die Suche nach einem Plattenlabel entwickelte sich zur Odyssee, die jedoch mit der Veröffentlichung seines Debütalbums *The College Dropout* unter Jay-Zs Roc-A-Fella Records ein Ende nahm. Sowohl *The College Dropout* als auch die beiden darauffolgenden Alben *Late Registration* und *Graduation* wurden von der Kritik sehr positiv aufgenommen und waren kommerziell erfolgreich. Sound und Inhalt dieser Alben entwickelten sich zwar von Werk zu Werk weiter, es lassen sich jedoch deutliche Zusammenhänge zwischen ihnen erkennen.

Am 24. November 2008 wurde *808s & Heartbreak* veröffentlicht, das sich klanglich und seitens der Lyrics deutlich von seinen Vorgängern unterscheidet. So ist *808s & Heartbreak* vor allem durch seine stark elektronische Instrumentierung geprägt, die durch vielfache Verwendung von Autotune auf Kanye Wests Stimme weiter unterstrichen wird. Bezeichnend für den Sound des gesamten Albums ist die vorab veröffentlichte Single LOVE LOCKDOWN.

III. Analyse

Bei LOVE LOCKDOWN handelt es sich um ein sehr minimalistisches, aber dennoch dynamisches Stück. cis-Moll und im Viervierteltakt verfasste Song beginnt zunächst lediglich mit einem elektronischen Beat. Dieser wurde auf einer Roland TR-808 Drum Machine eingespielt, die namensgebend für das

gesamte Album ist und in den Genres und Szenen der elektronischen Tanzmusik Kultstatus besitzt. Der Beat selbst ist eher schlichter Natur und setzt sich zusammen aus dem sich wiederholenden Pattern zweier Achtel-Schläge, einer Viertel und schließlich eines halben Schlags. Dieser Rhythmus wird im Intro vier Mal wiederholt, bis, mit kurzem Auftakt, Kanye Wests Gesang beginnt. Auch in der hiermit beginnenden ersten Strophe wird dieser Beat fortgeführt. Hervorzuheben ist, dass beinahe bis zum Ende dieser ersten Strophe die Roland TR-808 das einzige Instrument im Song bleibt. Sie liefert also nicht nur den sich dauerhaft wiederholenden Rhythmus, sondern fungiert auch, durch die Stimmung der verwendeten Drum Sounds, als Harmonieinstrument. Dies ändert sich erst, wenn zum Ende der Strophe ein deutlich natürlicher klingendes Piano einsetzt, das leicht verändert die Gesangsmelodie nachempfindet. Das vom Piano gespielte Pattern setzt sich auch im anschließend einsetzenden Refrain fort, ebenso der zuvor erwähnte Beat der Roland TR-808. Dieser tritt nun allerdings zugunsten eines sehr dominanten Rhythmus zurück, gebildet durch Taiko-Trommeln und Claps. Das sorgt für eine deutliche Unterscheidbarkeit zwischen Strophe und Refrain. Mit dem Verstummen der Taiko-Trommeln und Claps beginnt die zweite Strophe. Hier rückt nun erneut der elektronische Rhythmus der TR-808 in den Vordergrund, die Lautstärke des Stücks wird somit wieder deutlich zurückgefahren. Der einzige Unterschied zur ersten Strophe ist, dass das Spiel des Pianos nicht nach dem Refrain verstummt, sondern weiter fortgeführt wird. Es endet nach 16 Takten, also genau an derjenigen Stelle, an der es in der ersten Strophe begann. Nach einem erneuten Refrain, der sich identisch zum ersten verhält, beginnt die dritte und letzte Strophe. Diese variiert leicht von den vorherigen Strophen. Zunächst ist sie erneut lediglich durch den elektronischen Beat instrumentiert. Das Piano-Pattern endet dieses Mal mit dem Refrain, setzt jedoch bereits nach acht Takten der dritten Strophe erneut ein. Als einziges neues Element gibt es in dieser Strophe eine Veränderung des Gesangs. Dieser ist hier erstmalig gedoppelt. Die zweite Stimme ist dabei allerdings bis zur Unkenntlichkeit verzerrt und endet bereits nach acht Takten mit dem Einsatz des Piano-Patterns. Es folgt ein letzter Refrain, der anschließend in einen knapp einminütigen Instrumentalteil mündet. Hierbei werden zunächst die Rhythmen der Taiko-Trommeln fortgeführt und durch neue Elemente angereichert. Es kommen ferner Sounds hinzu, die an religiöse Gesänge erinnern. Ganz im Stile der elektronischen Soundästhetik von LOVE LOCKDOWN sind auch diese erkennbar verzerrt. Mit dem Einsetzen eines sehr flächigen Synthesizers erreicht der Instrumentalteil seinen Höhepunkt. Von dort an reduziert sich dieser langsam, bis am Ende ausschließlich der anfängliche Rhythmus vorhanden ist. Das Stück endet also genauso, wie es begann.

Da die Instrumentierung, insbesondere in den Strophen, sehr schlicht gehalten ist, wird in LOVE LOCKDOWN sehr viel Raum für den Gesang gelassen. Dieser ist in seiner Grundstruktur ähnlich repetitiv wie die Instrumentierung. Auffallend ist jedoch, dass es im Gesang zwar sich wiederholende Patterns gibt, diese aber teilweise oktaviert werden, so dass eine gewisse Dynamik entsteht. Besonderheiten gibt es vor allem in der Produktion des Gesangs: Neben der Verwendung eines Reverb-Effekts ist vor allem der dauerhafte Einsatz von Autotune, der einen elektronischen Sound der Stimme zur Folge hat, prägend für das Stück.

Textlich befasst sich LOVE LOCKDOWN mit der Endphase einer Liebesbeziehung. Innerhalb der Strophen wird diese kritisch betrachtet. Dies geschieht jedoch nicht durch Schuldzuweisungen, sondern ehr in Form einer Gefühlsbeschreibung. Die Gründe für das Ende der Beziehung verbleiben wenig et, eine genaue Reflexion scheint erst durch den Song selbst stattzufinden. Die Lyrics sind also als

Momentaufnahme aufzufassen, die Gefühle von Unmut und Unsicherheit zu kanalisieren versuchen. So beginnt jede Strophe mit den Worten “I’m not loving you, [the] way I wanted to” und elaboriert dann jeweils das Gefühl, dass etwas nicht stimmt (“the vibe is wrong”).

Im Chorus hingegen wird der Tonfall deutlich direkter. Hier wird nun der Ausruf “Keep ya love locked down” (Halte deine Liebe unter Verschluss) mehrfach leicht verändert wiederholt. Lediglich die abschließende Phrase “you lose” bringt eine neue, inhaltliche Dimension hinzu. So wäre zunächst denkbar gewesen, dass das lyrische Ich hier sein Gegenüber bittet, seine Liebe zurückzuhalten – entweder in einem verstärkt vorwurfsvollen Ton oder aber um das bevorstehende Ende dieser Beziehung zu erleichtern. Deutlich sinniger erscheint allerdings, dass es sich hier um einen Perspektivwechsel handelt: Mit “you” wäre dann nicht mehr die andere Person der Beziehung gemeint, der Refrain wäre also vielmehr als Appell zu sehen, einerseits als Appell des lyrischen Ichs an sich selbst, seine Gefühle unter Kontrolle zu halten, um nicht weiter verletzt zu sein, andererseits als Appell an die Rezipierenden, mit denen das lyrische Ich seine Erfahrungen teilt und vermittelt: “Haltet eure Liebe unter Verschluss, oder ihr werdet verletzt!”.

Der Song ist repräsentativ für das Album, auf dem er erschien. Der Albumtitel *808s & Heartbreak* ist hier nicht nur durch die Verwendung des Roland TR-808 und das Thematisieren von Herzschmerz aufgegriffen, sondern auch der titelimmanente Kontrast von etwas sehr Künstlichem, den Sounds der TR-808, und etwas sehr Natürlichem, den Gefühlen der Liebe und des Scheiterns der Liebe, wird hier in die Instrumentierung übernommen. So stehen die Sounds der Synthesizer und der Drum Machine den organischen Klängen des Pianos und der Taiko-Trommeln gegenüber.

IV. Rezeption

Wie bereits erwähnt, kam es nach der Premiere von LOVE LOCKDOWN bei den MTV Video Music Awards 2008 zu negativen Kritiken, die eine partielle Überarbeitung des Songs zur Folge hatten. Auch die finale Version sorgte für ambivalente Reaktionen: Die Kritiken reichten von “irritierend” bis “Meisterwerk “. Grund für Irritationen war dabei nicht nur die elektronische Instrumentierung, sondern vor allem Wests Abkehr vom Rap hin zum Gesang und der damit verbundene deutliche Gebrauch von Autotune.

Kommerziell war LOVE LOCKDOWN durchaus erfolgreich. Der Song erreichte in den USA den dritten Platz der Billboard Charts und verkaufte sich dort insgesamt drei Millionen Mal. In Deutschland erreichte LOVE LOCKDOWN Platz acht der Media Control Charts und ist damit hierzulande bis dato Kanye Wests Solo-Single mit dem höchsten Chart-Einstieg.

JONAS GÖDDE

Credits

ɔsition und Text: Kanye West, Jeff Bhasker, Jenny-Bea Englishman, Malik Yusef, Jan Menzies
Lead Gesang: Kanye West

Keyboards: Jeff Bhasker
Schlagzeug, Percussion: Gibi, Lula Almeida, Rodney Dassis, Zé Bruno
Tontechnik: Andrew Dawsonp
Produzent: Kanye West
Veröffentlichung: November 2008
Länge: 4:30 (Album- und Single-Version)

Recordings

- Kanye West. “Love Lockdown”. On: *808s & Heartbreak*, 2008, Roc-A-Fella, B0012198-02, US (CD/Album).
- Kanye West. “Love Lockdown”. On: *808s & Heartbreak*, 2008, Roc-A-Fella, B0012198-01, US (LP/Album).
- Kanye West. “Love Lockdown”. On: *Love Lockdown*, 2008, Roc-A-Fella, 00602517929890, Germany (CD/Single).
- Kanye West. “Love Lockdown”. On: *Love Lockdown*, 2008, Roc-A-Fella, 1791480, Germany (Vinyl/Single).

Covers

- Glass Animals. “Love Lockdown”. On: *Remixes EP*, 2015, Wolf Tone, WOLFTONERSD1, UK (Vinyl/EP).
- White Lies. “Love Lockdown”. On: *Farewell To The Fairground*, 2009, Fiction Records, 2700379, UK (Vinyl/Single/B-Side).

References

- Bailey, Julius: *The Cultural Impact of Kanye West*. New York: Palgrave Macmillan 2014.
- Curry, Tommy J.: Pessimistic Themes in Kanye West’s Necrophobic Aesthetic: Moving beyond Subjects of Perfection to Understand the New Slave as a Paradigm of Anti-Black Violence. In: The Pluralist 9 (2014), 18-37. URL: http://muse.jhu.edu/article/555477 [13.11.2018].
- Kreps, Daniel: Kanye West Re-Records ‘Love Lockdown’ With New Vox, Drums. In: Rolling Stone, 16.09.2008. URL: http://www.rollingstone.com/music/news/kanye-west-re-records-love-lockdown-with-new-vox-drums-20080916#ixzz43icNwoXl [07.03.2016].
- Patel, Joseph: Producer Kanye West’s Debut LP Features Jay-Z, ODB, Mos Def. In: MTV, 06.04.2003. URL: http://www.mtv.com/news/1472302/producer-kanye-wests-debut-lp-features-jay-z-odb-mos-def/ [07.03.2016].

Price, Simon: Album: Kanye West, 808s & Heartbreak (Roc-a-Fella/Mercury). In: Independent. URL: .p://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-kanye-west-808s-amp-

heartbreakroc-a-fellamercury-1038395.html [07.03.2016].
- Richards, Chris: 808s & Heartbreak by Kanye West. In: Washington Post, 23.11.2008. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/11/23/AR2008112302506.html/ [07.03.16].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Jonas Gödde

Citation

Jonas Gödde: “Love Lockdown (Kanye West)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lovelockdown, 11/2018.

Print

The Beatles **1962**

Love Me Do

LOVE ME DO, die A-Seite ihrer ersten Single, war die erste reguläre Studioaufnahme der Beatles. Mit dem Song starteten sie 1962 ihre Tonträger-Karriere.

I. Entstehungsgeschichte

LOVE ME DO ist eines der ältesten Produkte der Songwriting-Partnerschaft von John Lennon (1940-1980) und Paul McCartney (*1942), den die Band, damals noch unter dem Namen The Quarrymen, bereits seit Ende der 1950er Jahre in ihrem Programm hatte. Allerdings beschränkte sich John Lennons Anteil nach eigenen Angaben auf den Mittelteil des Stücks.

LOVE ME DO ist in mehreren Versionen und mehreren Takes aufgenommen worden. Die erste Version entstand im Rahmen des Probevorspiels bei der EMI am 6. Juni 1962 mit Pete Best (*1941), dem ursprünglichen Drummer der Band, am Schlagzeug. Sie galt lange als verschollen und ist erst 1995 auf dem Sampler *Beatles Anthology I* veröffentlicht worden. Am 4. September 1962, der ersten regulären Aufnahmesession der Beatles, inzwischen mit Ringo Starr (*1940) am Schlagzeug, wurde der Song zunächst in siebzehn Takes eingespielt. Am 11. September 1962 ließ EMI-Produzent George Martin (*1926) eine weitere Version mit nochmals fünfzehn Takes einspielen, diesmal mit Andy White (*1930), einem professionellen Studiomusiker am Schlagzeug und Ringo Starr am Tambourin. Veröffentlicht wurde am 5. Oktober 1962 auf dem EMI-Label Parlophone dann aber doch die ursprüngliche Version, gekoppelt mit “P.S. I Love You” als B-Seite der Single. Für alle weiteren Veröffentlichungen, so auf dem ersten Album *Please, Please Me* (1963), der nachfolgenden EP The Beatles’ Hits (1963), verschiedenen Kompilationen und späteren Singles, ist dann aber die Aufnahme mit Andy White am Schlagzeug herangezogen worden. Da das Master der ursprünglichen Single-Version verloren gegangen ist, wurde 1988 für die Kompilation *Past Masters* von einer 45er-Single noch einmal ein technisches Remaster gezogen.

Die Beatles haben den Song mit Ringo Starr am Schlagzeug zwischen 1962 und 1963 noch mehrere Male für die BBC eingespielt. Eine dieser Aufnahmen – für die Radio-Show *Pop Go the Beatles* (1963) – ist 1994 in die Kompilation Live at the BBC integriert worden. Eine weitere Aufnahme, die als illegales Bootleg sowohl über das Yellow Dog Label wie über Purple Chick Records zirkuliert, enthält eine Fassung, die am Rande der *Get Back-Sessions* für den Dokumentarfilm *Let It Be* (1970) als Lockerungsübung zum Warmspielen entstand, aber nicht zur Veröffentlichung bestimmt war.

Die Aufnahmen von LOVE ME DO sind mono abgemischt, für spätere Stereo-Veröffentlichungen kam das sogenannte Duophonic-Verfahren zum Einsatz, ein von Capitol Records in den USA 1960 entwickeltes [illegible]ren der Pseudo-Stereofonie.

II. Kontext

Mit der Veröffentlichung des Songs zog erstmals ein ganz anderes Grundverständnis von populärer Musik in die Hitparaden ein, das die von den Rezensenten damals viel gelobte “Frische” der Beatles ausmachte. Bemerkenswert war an dieser Aufnahme, dass sie die bis dahin konsequent behaupteten professionellen Standards in der Musikproduktion hörbar durchbrach. Hier hatten Jugendliche im Studio gestanden, die mit ihrer naiven Unbekümmertheit und der enthusiastischen Unbedarftheit den Routiniers des musikalischen Unterhaltungsbetriebs Paroli boten. Das Material, das sie einspielten, war nicht mehr – wie damals üblich – von professionellen Songschreibern aus der Musikverlagsindustrie geliefert worden, sondern im Live-Betrieb vor dem jugendlichen Publikum entstanden. Der Gegensatz zum etablierten Musikbetrieb, der von Tanz-Orchester im streichergesättigten Swing-Sound und Schlager im romantischen Balladen-Stil dominiert war, konnte größer nicht sein. Zwar waren die Beatles weder die ersten noch die einzigen, die Zeugnis gaben von den Veränderungen auf dem Musikmarkt, auf dem sich eine jugendliche Käuferschicht mit ihrem Musikgeschmack unaufhaltsam behauptet. Aber sie waren die erfolgreichsten. LOVE ME DO ist der erste Song aus der als *Mersey Beat* bekannt gewordenen Amateurmusikbewegung jener Jahre, der dank der EMI als damals weltgrößtem Tonträgerkonzern eine überdurchschnittliche Medienpräsenz erhielt. So kaufte die EMI Sendezeit bei Radio Luxemburg und sorgte dafür, dass die Band die Single bei der BBC in sechs Radio Shows und bei insgesamt fünf Auftritten im britischen Fernsehen promoten konnte.

III. Analyse

LOVE ME DO basiert auf dem klassischen 32-Takte-Schema des traditionellen Popsongs mit der Abfolge A-A’-B-A, dem ein achttaktiges Intro voran- und ein achttaktiges Outro nachgestellt ist. Grundbestandteile sind eine zweitaktige Melodiephrase, abwechselnd von Gesang und Mundharmonika vorgetragen, eine knappe Rhythmusfloskel in den Begleitstimmen sowie das unablässig wiederkehrende “Love, love me do, I know, I love you” im Refrain des Textes. Die Bassgitarre, von einigen wenigen Durchgangstönen abgesehen, pendelt zwischen den Grundtönen der verwendeten drei Akkorde, während die Rhythmusgitarre die gleichmäßig durchgeschlagenen Dreiklänge dazu liefert und die Leadgitarre dem Gesang folgt. Darunter liegt eine die Zählzeiten markierende und den Back Beat betonte Schlagzeugfigur, in der Version mit Andy White am Schlagzeug durch ein Tambourin auf den Viertel-Zählzeiten ergänzt. Das Wechselspiel von Paul McCartneys Gesang, von Lennon chorisch unterstützt, und den Mundharmonikaeinschüben ist das tragende Element des Songs, für den Carl Perkins’ (1932-1998) schon etwas ältere Country-Ballade “Sure to Fall (In Love with You)” (1956) hörbar Pate gestanden hatte, während die Mundharmonikaeinschübe dem “Hey Baby” (1961) des amerikanischen Popsängers Bruce Channel (*1940) entlehnt waren. Bei dessen Liverpooler Konzert im Juni 1962 hatten die Beatles zusammen mit Howey Casey And The Seniors, The Big Three und The Four Jays – die Lokalmatadore des Liverpooler Mersey Beat in jenen Jahren – das Vorprogramm bestritten.

Dass hier nicht mehr ein einzelner Sänger, sondern die Gruppe als Ganzes den Identifikationsbezug für [illegible] Publikum abgab, durchbrach die der Popmusik traditionell zugrunde liegenden ästhetischen [illegible]unikationsmuster. Hinter dem “Love, love me do, I know, I love you…” verbarg sich nicht mehr das

stilisierte Rollenspiel des schmachtenden Liebhabers; von mehreren gesungen, machte das keinen Sinn mehr. Der Song entbehrt damit jener Theatralik, die dem traditionellen Popsong aus seiner Verwurzelung in der musikalischen Bühnenunterhaltung – der Operette, der Music Hall, später dem Tonfilm – zugewachsen war. Das verschob zwangsläufig auch die ästhetischen Koordinaten der Musik, die nicht mehr als Chiffre individuellen Ausdrucks, der im Sänger personifizierten Emotionen genommen werden konnte. Hinter dem Song stand nicht mehr das romantisierte “Ich”, sondern nun ebenso sicht- wie hörbar ein kollektives “Wir”; und das hob die Musik aus einem Kommunikationsmuster heraus, in der sie als Klangzeichen individueller Emotionen aufgefasst war.

IV. Rezeption

LOVE ME DO gelangte eine Woche nach der Veröffentlichung auf Platz 49 der “Record Retailer Top 50 Singles (U.K.)” und erreichte bis zum 27.12.1962 Platz 17. In den “Music Week Top 20 Singles (U.K.)” wurde die Platte am 29.12.1962 ebenfalls mit Platz 17 gelistet. In den USA, wo der Song am 27.4.1964 auf dem Vee-Jay-Sublabel Tollie Records erschien, erreichte er am 30. Mai 1964 Platz 1 der “Billboard Hot 100”.

Angesichts des Umstandes, dass sich der Mainstream des britischen Musikgeschäfts Anfang der 1960er Jahre noch immer an den traditionellen Käuferschichten orientierte, war der schrittweise Aufstieg der Single über ein knappes Vierteljahr bis auf den siebzehnten Platz – die durchschnittliche Verweildauer einer Produktion in den Charts betrug damals drei Wochen – durchaus bemerkenswert, auch wenn das mit den späteren spektakulären Erfolgen der Beatles nicht mithalten kann. Eine aus Anlass des zwanzigjährigen Jubiläums der Erstveröffentlichung 1982 veröffentlichte Neupressung als Picture Disc erreichte im Oktober 1982 Platz 4 der britischen Single-Charts.

Der Song ist mehrfach gecovert worden, ohne dass eine dieser Versionen allerdings nennenswerte Aufmerksamkeit fand. Ringo Starr (*1940) nahm ihn für sein 1998 erschienenes elftes Studioalbum mit Unterstützung von George Harrison und Paul McCartney noch einmal neu auf, hielt sich dabei aber strikt an die ursprüngliche Version. Von der Cover-Version, die David Bowie auf seiner *Ziggy Stardust Tour* gespielt hat, gibt es keine Aufnahmen.

PETER WICKE

Credits

Komposition/Text: John Lennon/Paul McCartney
Harmonika / Backing Vocals: John Lennon
Bassgitarre / Lead Vocals: Paul McCartney
k-Gitarre: George Harrison
Schlagzeug (ursprüngliche Single-Version) / Tambourin (zweite Version): Ringo Starr

Schlagzeug (zweite Version): Andy White
Produzent: George Martin
Aufnahmetechnik: Norman Smith, Geoff Emerick (Assistant Engineer)

Recordings

- The Beatles. “Love Me Do”, *Love Me Do / P.S. I Love You*, Parlophone R 4949 (GB 1962).
- The Beatles. “Love Me Do”, *The Beatles Anthology 1*, (Apple/EMI 7243 8 34445 2.6, UK 1995).
- The Beatles. “Love Me Do”, *Please, Please Me*, (Parlophone 46435, UK 1963).
- The Beatles. “Love Me Do”, *Live at the BBC*, (Apple 31796, UK 1994).
- The Beatles. “Love Me Do”, *Past Masters Vol. I*, (Capitol Records C2-90043, US 1988).
- Ringo Starr. “Love Me Do”, *Vertical Man*, (Mercury 558 598-2, US 1998).

References

- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Recording Sessions.* London: Harmony Books 1988.
- Harry, Bill: *The Ultimate Beatles Encyclopedia.* London: Virgin Books 1992.
- Kehew, Brian/ Ryan, Kevin: *Recording the Beatles – The studio equipment and techniques used to create their classic albums.* Houston TX: Curvebender Publishing 2008.

Films

- Beatles Ultimate Experience – Songwriting & Recording Database. URL: http://www.beatlesinterviews.org/dba01please.html [19.12.2011].
- Übersicht über Pressungen und Matrizen. URL: http://www.moptop.org/music/docs/beatles/cv/uksingle/r4949.htm [19.12.2011].
- Artist homepage: http://www.thebeatles.com/ [07.11.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Beatles%2C+The [07.11.2011].
- Download: http://www.apple.com/the-beatles/ [07.11.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/x6szez_the-beatles-love-me-do-live-1964-hq_music [19.12.2011].
- Lyrics: http://www.thebeatles.com/#/songs/Love_Me_Do2 [19.12.2011].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Love Me Do (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lovemedo, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Joy Division **1980**

Love Will Tear Us Apart

LOVE WILL TEAR US APART ist der erfolgreichste Song der Post-Punk-Band Joy Division. Einen Monat nach der Erstveröffentlichung am 27. Juni 1980 nahm sich Ian Curtis, der Sänger und Texter der Band, das Leben.

I. Entstehungsgeschichte

LOVE WILL TEAR US APART wurde im August 1979 geschrieben und nimmt textlich Bezug auf die Eheprobleme von Ian und Deborah Curtis. Nach Aussage des Bassisten der Band, Peter Hook, dauerte es nur drei Stunden, bis der Song fertig war. Die erste Aufnahme des Songs fand im November 1979 für eine Session des BBC-Moderators John Peel statt, der ein großer Fan von Joy Division war. Die der Öffentlichkeit vertraute Version wurde im März 1980 in den Strawberry Studios, Stockport, aufgenommen und am 27. Juni 1980 als 7″-Single veröffentlicht; sie kletterte bis auf Platz 13 der UK-Single-Charts und war der erste Charterfolg von Joy Division.

Im August desselben Jahres folgte eine Alternativversion auf einer 12″-Pressung, aufgenommen in den Pennine Sound Studios in Oldham.

II. Kontext

Bereits mit Veröffentlichung des ersten Studioalbums *Unknown Pleasures* im Juni 1979 begann sich eine Art Kult um Joy Division zu entspinnen. Prestigeträchtige Auftritte wie auf dem Leigh Folk Festival oder dem Futurama Festival im selben Jahr verstärkten diesen Kult resp. die Bekanntheit der Band enorm. Auch wenn die Charterfolge bis dahin ausgeblieben waren, wurden die Bandmitglieder der Vorzeichen eines großen Erfolgs gewahr, sodass sie sich mit voller Begeisterung in die Arbeit an der Band stürzten. Parallel dazu wurden die Leiden von Ian Curtis immer stärker. Seine epileptischen Anfälle kamen nun immer häufiger und wurden intensiver; auch auf der Bühne sollten sie ihn nicht verschonen. Die Medikamente gegen die Epilepsie verstärkten seine Depressionen. Von einem Arzt dazu angehalten, ein ruhiges Leben ohne Drogen, Alkohol und den stressigen Touralltag zu führen, um seinem sich verschlechternden Zustand entgegenzuwirken, sah sich Curtis in einen Zustand der Zerrissenheit geworfen. Denn der Kult um Joy Division war ohne Ian Curtis als Frontmann kaum denkbar. Curtis sorgte sich um seine Gesundheit, aber auch um seine Bandmitglieder, die er mit seinem Zustand in ihrem Schaffen auszubremsen glaubte. Diese Gedanken äußerte er jedoch nur gegenüber ihm nahestehenden Personen, niemals im Angesicht seiner Bandmitglieder oder seines Produzenten. Ebenfalls in dieser Zeit zerfiel auch die in sehr jungen Jahren geschlossene Ehe mit Deborah Curtis. Der Beginn der Eheprobleme fällt etwa mit der Geburt von Natalie Curtis am 16. April 1979 zusammen. Ian Curtis selbst hatte immer wieder Affären, wenn er auf Tour war. Mit der belgischen Journalistin Annik Honoré etwa, die Joy Division auf der Tour mit den Buzzcocks 1979 begleitete, entstand eine intensive Beziehung. [illegible]nd der Europa-Tournee Anfang 1980 kam ihm Deborah auf die Schliche, in der Ehe begann es zu kriseln.

Nach den Aufnahmen zu Joy Divisions zweitem Album *Closer* stand trotz der stärker werdenden gesundheitlichen Probleme des Sängers die erste Amerika-Tour der Band an. Am 17. Mai 1980 war Ian Curtis zu seiner Frau nach Macclesfield gefahren, um sie von der ihrerseits eingereichten Scheidung abzubringen. Seine Versuche blieben jedoch erfolglos und er verbrachte die Nacht auf eigenen Wunsch allein ohne seine Frau. Diese sollte erst nach Curtis' geplanter Abreise nach Manchester am nächsten Tag wiederkommen. Als Deborah dann die Wohnung betrat, fand sie Ian Curtis tot vor. Er wurde 23 Jahre alt.

III. Analyse

Drei Aspekte sind in Bezug auf Wahrnehmung und Wirkung von LOVE WILL TEAR US APART in besonderem Maße zu beachten: erstens die Geschichte des Sängers Ian Curtis, zweitens die spezielle Aufnahmetechnik von Martin Hannet und drittens die Lead-Melodie gespielt auf dem ARP Omni.

Was den Bandmitgliedern aufgrund mangelnder Kommunikation zu Zeiten von Joy Division entging, wird dem Hörer im Wissen um die Beziehungsprobleme und um den Selbstmord umso deutlicher: Curtis singt von sich selbst, teilt seinen Schmerz mit und verbalisiert sein inneres Leiden bezüglich der zerbrechenden Ehe mit Deborah Curtis. In der ersten Strophe bleibt Curtis noch eher allgemein ("When routine bites hard and ambitions are low"), singt aber bereits von einem Wir und einem gegenseitigen Entfremden ("And we're changing our ways, taking different roads"). In den folgenden beiden Strophen rückt Curtis von diesem Wir ab und beginnt das lyrische Ich mittels (selbst)kritischer Fragen in den Fokus der Beziehungsprobleme zu stellen ("Why is the bedroom so cold?", "Is my timing that flawed?", "Do you cry out in your sleep?"). Dem gegenüber stehen in den Strophen 2 und 3 die guten Seiten der Beziehung ("Yet there's still this appeal that we've kept through our lives", "And is it something so good just can't function no more?"). Dadurch wird die Schuldzuweisung noch extremer, da das lyrische Ich durch sein Handeln etwas zerstört, das sehr schön ist bzw. war. Beide aufgeführten Verse stehen am Ende einer Strophe und münden in den Refrain. Im Fall der zweiten Strophe liegt eine konzessive Satzverbindung vor ("Yet there's still this appeal that we've kept through our lives / But love, love will tear us apart"), in der dritten Strophe ein Konditionalsatz ("And is it something so good just can't function no more? / When love, love will tear us apart"). In beiden Fällen ist es die Liebe selbst, an der die Beteiligten scheitern werden bzw. schon gescheitert sind. Es geht nicht darum, die Liebe wiederzufinden oder wiederzubeleben, da sie selbst der Grund für die gescheiterte Beziehung ist. Das lyrische Ich ist also ein Aktant, der sich selbst die Schuld an einer gescheiterten Beziehung gibt, gleichzeitig aber nichts dafür kann. Es ist, als höre man die traurige Geschichte des Sängers und erweitere sie gedanklich um dessen tatsächliches Ende und jenes seiner Band Joy Division. Insofern intensiviert die Lebensgeschichte des Ian Curtis retrospektiv die Wirkung von LOVE WILL TEAR US APART. Der spezielle, kalte, dunkle und unheimliche Sound von Joy Division ist nicht nur auf die vier Bandmitglieder Ian Curtis, Peter Hook, Bernard Sumner und Stephen Morris zurückzuführen, sondern auch auf den Produzenten Martin Hannet (1948–1991). Morris betonte, ohne Hannet hätte *Unknown Pleasures* nicht seinen besonderen "winterlichen" Klang gehabt. Hannet intensivierte gewissermaßen die unheimliche Atmosphäre der Musik von Joy Division. Er galt als Synästhet, der sehr begabt im Bereich des "Ambient Control" war. Sein "Lieblingsspielzeug" war die AMS Digital Delay Line, die für den Song "Digital" sogar namensgebend war. Hannet nutzte das Gerät, um sonische Räume zu erschaffen, die in ihren Dimensionen (bzw. Aufschichtungen) und Klangreflexionen echt wirkten. War Punk noch davon geprägt, dass alle Instrumente gleichzeitig in einer Session aufgenommen wurden, so wandte sich Hannet älteren Produktionsstilen zu und nahm jedes Instrument

einzeln auf, um die verschiedenen Spuren frequenztechnisch so gut wie möglich voneinander trennen und um jedem einen eigenen klanglichen Raum zuteilen zu können. Morris musste jeden Part seines Drum-Kits einzeln einspielen, was ihn zum Teil vor große Probleme stellte. Mittels Micro-Second-Delay auf den Drums erschuf Hannet auf diese Weise einen Klang, der einem Mausoleum hätte entspringen können.

Hannet kreiert mit seiner akribischen Hingabe zum “Ambient Control” auch bei LOVE WILL TEAR US APART erstaunliche sonische Räume. Zum einen öffnet er insbesondere über das Schlagzeug und das Micro-Second-Delay den Raum und vergrößert ihn zu einer kleinen Halle, in der man sich Joy Division kaum ohne großes Publikum vorstellen mag. Zum anderen stellt er den Gesang von Ian Curtis in ein soundästhetisch sehr steriles Zentrum. Hier ist der Sänger alleine, wie in einem Glaskasten stehend, mit seinen Leiden, die er dem Hörer ins Ohr singt, womit er an den Gesangs- und Aufnahmestil des Crooning erinnert. Dieser verstärkt den Eindruck, den man auf der lyrischen Ebene von dem Sänger bekommen hat und intensiviert die ambivalente bzw. gebrochene Person des Ian Curtis.

Es gibt allerdings ein Element bei LOVE WILL TEAR US APART, das die dunkle und kalte Atmosphäre von Joy Division konterkariert und dem als gebrochen stilisierten Charakter des lyrischen Ichs entgegenwirkt: die Lead-Melodie gespielt auf dem ARP-Omni und dem Bass. Während der drei Strophen werden auf dem Keyboard die Akkorde des Songs gespielt, sie haben eine “füllende” Funktion, erzeugen eine Art Klangteppich. Mit Einsetzen des Refrains setzen diese Akkorde vorerst aus und das Keyboard spielt ausschließlich die Lead-Melodie, die der des Gesangs von Ian Curtis entspricht. Das Ausbleiben der Akkorde rückt die Melodie, den Gesang und den in hohen Lagen sehr offensiven Klang des Keyboards klar in den Vordergrund. Diese drei Elemente – die Melodie und die jeweiligen Klangfarben von Curtis und dem ARP-Omni – verschmelzen zu einer klangästhetischen Einheit, die so den traurigen Aspekt des Songs gekonnt intensiviert.

Wie bereits dargelegt, lässt sich die traurige Botschaft kaum ohne den Realitätsbezug zu der Geschichte von Ian Curtis lesen. Und so erfährt auch die von vielen als gespalten wahrgenommene Persönlichkeit des Ian Curtis hier eine weitere Dimension, gespalten insofern, als er privat und auf der Bühne zwei verschiedenen Menschen glich. Privat eher zurückgezogen, ruhig und verschlossen, blühte er auf der Bühne richtig auf, war extrovertiert, begeisternd und vital (eindringlich dargestellt von Sam Riley in dem Biopic *Control* von Anton Corbijn, der 2007 in die Kinos kam). Sein Leiden fand auf der Bühne innerhalb der Texte statt, doch im Privaten fand es keinen verbalen Ausdruck, was dazu führte, dass er sich innerlich zurückzog.

IV. Rezeption

LOVE WILL TEAR US APART war der erste Charterfolg von Joy Division. Der Song kletterte auf Platz 13 der UK-Single-Charts in 1980, ein Jahr später erreichte er in Neuseeland Platz 1. Nach dem Tod von Ian Curtis wurde der Song mitunter als “suicide note” betrachtet, Deborah Curtis veranlasste, dass die Worte “Love Will Tear Us Apart” als Inschrift auf das Grab des Joy-Division-Sängers gesetzt wurden. In 2002 krönte der *NME* LOVE WILL TEAR US APART als beste Single aller Zeiten, in der aktuellen Rolling-Stone-Liste der *500 Greatest Songs of All Time* taucht er auf Platz 181 auf.

CHRISTIAN KINKEL

Credits

Gesang: Ian Curtis
Bass: Peter Hook
Gitarre: Bernard Sumner
Keyboard: Bernard Sumner
Schlagzeug: Stephen Morris
Text: Ian Curtis
Musik: Joy Division
Produzent: Martin Hannet
Label: Factory
Veröffentlichung: April 1980
Länge: 3:28

Recordings

- Joy Division. “Love Will Tear Us Apart”. On: *Love Will Tear Us Apart / These Days*, 1980, Factory, FAC 23, UK (7“/Single).
- Joy Division. “Love Will Tear Us Apart”. On: *Substance*, 1988, Factory, FAC 250, UK (LP).
- Joy Division. “Love Will Tear Us Apart”. On: *Love Will Tear Us Apart / Transmission*, 2009, Cleopatra, CLP 3673, US (7“/Single).

References

- *Control*. Director: Anton Corbijn. Capelight Pictures, 2008 (DVD).
- *Joy Division*. Director: Grant Gee. Hudson Production, 2009 (DVD).
- Reynolds, Simon: *Rip It Up and Start Again. Post-punk 1978–84*, London: Faber 2005.
- “The 500 Greatest Songs of All Time”. In: Rolling Stone, https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-songs-of-all-time-151127/ [13.11.2018].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Christian Kinkel

Citation

Christian Kinkel: “Love Will Tear Us Apart (Joy Division)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/lovewilltearusapart, 11/2018.

Print

Muse **2012**

Madness

Der Song MADNESS der britischen Alternative-Rock-Band Muse ist die zweite Single-Auskopplung des Albums *The 2nd Law* aus dem Spätsommer 2012. Der Song fällt in die Kategorie Liebeslied und besticht weniger durch seinen Text oder ein kompliziertes Harmonieschema, als vielmehr durch den virtuosen Umgang mit Soundgestaltung und Instrumentierung.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song MADNESS gehört zum sechsten Studioalbum *The 2nd Law* von Muse. Das Album wurde zwischen Oktober 2011 und August 2012 aufgenommen und am 1. Oktober 2012 in Großbritannien veröffentlicht. MADNESS ist die zweite Single-Auskopplung nach ”Survival“ (27. Juni 2012). Die Premiere, die eigentlich am 20. August 2012 auf BBC Radio 1 um 19.30 Uhr (BST) stattfand, war aber nicht die erste Begegnung der Öffentlichkeit mit dem Song, da er schon vorher online geleakt worden war und so unbeabsichtigterweise eine Veröffentlichung in Südkorea erfahren hatte.

Das Video zu MADNESS feierte am 5. September 2012 Premiere. Regisseur des Musikvideos ist Anthony Mandler, der zuvor schon das Video zu „Neutron Star Collision (Love is Forever)“ von Muse gedreht hatte. Die Protagonisten werden von Erin Wasson und Max Silberman gespielt, Drehort ist die Los Angeles Union Station.

II. Kontext

Komponist, Textdichter, Sänger und Gitarrist Matthew Bellamy berichtet, dass das Lied nach einem Streit mit seiner damaligen Verlobten und Mutter seines Kindes Kate Hudson entstanden ist. Bei der Reflexion dieses Streits sei ihm bewusst geworden, dass er im Unrecht war, und er verarbeitete dieses Ereignis in dem hier behandelten Song. Da seit dem Debütalbum *Showbiz* die meisten Titel der Band keine persönlichen Sujets wie etwa Liebe oder Beziehung bearbeiteten, nimmt der Song – sowie auch einige andere Tracks auf *The 2nd Law* – eine besondere Bedeutung in der Bandgeschichte ein.

Die Faszination, die von der Band Muse ausgeht, liegt allerdings weniger in den Aussagen der Texte oder der politischen Motivation der Musiker, als vielmehr in technischer Finesse, aufwendiger Produktion und künstlerischer Virtuosität.

III. Analyse

MADNESS besticht durch seine simple Grundgestaltung. Klangdesign und Klarheit haben ganz klar

Vorrang vor instrumentaler und textlicher Dichte. Der Text, der von einer romantischen zwischenmenschlichen Beziehung handelt, unterstützt dies dahingehend, dass klare kurze Sätze in kurzen Phrasen vertont und mit einem auf den ersten Blick durchsichtigen harmonischen und rhythmischen Konzept unterlegt sind, das Hörerwartungen an Popsongs eher erfüllt denn durchbricht.

Die Form könnte man in folgende Abschnitte einteilen: Intro – Vers 1 – Prechorus 1– Interlude – Vers 2 – Prechorus 2 – Interlude – Gitarrensolo – Prechorus 3 – Chorus – Outro. Anders als von einem Prechorus (1+2) erwartet, wird dieser nicht von einem Chorus abgelöst, der die Strophen voneinander abgrenzt und sich durch mehrmalige Wiederholung charakterisiert. In MADNESS erklingt der Chorus nur einmal. Der im oben genannten Formschema als „Prechorus“ bezeichnete Part drängt trotz fehlendem Chorus durch Harmonisierung (Tp-D-S-Tp-D-S) und Instrumentierung stark nach vorne. So entsteht das Gefühl, dass diese acht Takte auf einen Höhepunkt hinarbeiten, den ein Hörer als eigentlichen Chorus identifizieren würde. Bei den ersten beiden Malen wird diese Erwartung aber nicht erfüllt, sodass eine gewisse Spannung erzeugt wird.

Die einzelnen Formteile lassen sich schon allein durch ihre Harmonien voneinander abgrenzen. Intro, Outro und Interludes sind im Grunde identisch, bis auf wenige Kleinigkeiten. Im Intro setzt erst nach dem zweiten Takt das Schlagzeug ein, der letzte Takt des Outro ist rhythmisch insofern anders, als ein durch Triolen auskomponiertes Ritardando die Phrase abschließt, und über den Interludes läuft eine kurze gesummte pentatonische Vokalise. Davon abgesehen sind alle drei Formteile viertaktige Wiederholungen ein und derselben rhythmischen Figur in Oktaven auf dem Grundton, ausgeführt von einer Kitara (ein elektronisches Instrument, s.u.) und Gesang auf der Silbe „Mad“. Die Strophen bestehen aus zwei achttaktigen Phrasen. Vier Takte Tonika werden von zwei Takten Subdominante abgelöst, auf die wiederum zwei Takte Tonika folgen. Die letzten beiden Takte dieser Phrasen weisen dieselbe Faktur wie das Intro auf. Der Prechorus bildet harmonisch einen klaren Gegensatz zum Vers, indem zum ersten Mal auf die Tonikaparallele ausgewichen wird. Indem die Dominante von der Subdominante abgelöst wird, entsteht das Gefühl eines Spannungsaufbaus, der in einen Chorus münden sollte, was erst beim dritten Mal tatsächlich erfolgt. Die ersten beiden Male fällt die Spannung dadurch komplett in sich zusammen, dass die Tonika der Interlude erklingt. Das Gitarrensolo basiert auf den Harmonien des Verses, der Chorus auf denen des Prechorus.

Die Melodie der Strophen zeichnet sich durch eine gewisse harmonische Transparenz aus, die sich ableitet aus einem schlichten Fundament aus Grundtönen, über dem sich die Gesangsmelodie bewegt. So wird beispielsweise die erste Silbe der Phrase als einzelne Viertel auf die Eins gestellt und erst fast vier Viertel später an eine Melodie angeknüpft. Die Strophen sind ansonsten rhythmisch prägnant und synkopiert und bilden einen (rhythmischen) Kontrast zur rhythmischen Figur im Bass. Die Melodie des Prechorus ist im Gegensatz dazu sehr viel gesanglicher und dichter. Die Töne sind länger und man hat das Gefühl, dass die Musik fließender ist als zuvor. Im Chorus letztendlich, der nur aus den wenigen Silben „I need your love“ besteht, dominieren lange Töne, die leicht synkopisch versetzt zusammen mit den Harmonien wechseln. Der Spitzenton ist in diesem Teil auch eine Quarte höher. Dadurch und durch die Instrumentierung entsteht das Gefühl des dreimal vorbereiteten und endlich eingelösten Höhepunkts.

ößte Besonderheit der Instrumentierung ist der Einsatz der Kitara, einer Mischung aus Synthesizer
-Gitarre, bei der an einem Hals, ähnlich der Gitarre, Töne abgegriffen werden und auf einer

Touchscreen-Oberfläche unterschiedlichste Anschlagsvarianten durchgeführt werden können. Der Klang des Instruments ähnelt bei MADNESS dem eines stark verzerrten E-Basses, durch die digitale Beschaffenheit des Instrumentes sind vielfältige Registrierungen möglich. Dieses Instrument, vom Bassisten der Band Christopher Wolstenholme gespielt, übernimmt auch die Funktion des Bassinstruments bis zum dritten Prechorus, wenn Wolstenholme auf den E-Bass wechselt. Auch beim Schlagzeugpart wird das Instrument an dieser Stelle im Song ausgetauscht. Was vorher auf E-Drums erklungen ist, wird nun auf einem analogen Drumset gepielt.

Das ganze Stück, welches eine sehr transparente Struktur aufweist, erfährt dadurch eine Steigerung, dass immer mehr Instrumente hinzukommen. Den ersten Teil der Strophe über sind nur Kitara, E-Drums und Gesang zu hören, zum zweiten Teil kommt ein einzelner Orgelpunkt auf dem Grundton im Synthesizer hinzu. Der erste Einsatz der Gitarre erklingt mit einer rhythmischen Figur auf einem einzelnen Ton (wiederum der Grundton) zur zweiten Strophe. Das Gitarrensolo ist stark verzerrt, was einen stilistischen Gegensatz zur synthetischen Begleitung mit Kitara und E-Drums bildet. Vor dem darauffolgenden Prechorus geschieht dann schließlich der Umstieg auf die analogen Instrumente, und die Harmonieinstrumente liefern vollständige Akkorde. E-Drums und Kitara bilden jedoch wieder die Begleitung zum Outro, welches wie schon erwähnt mit dem Intro identisch ist.

Im Text geht es um ein lyrisches Ich, dass die Beziehung zu seinem Partner betrachtet. Unstimmigkeiten werden in dieser Beziehung offensichtlich durch ”crazy fights“ ausgetragen und das lyrische Ich bescheinigt diesem Modus eine Irrationalität, die aber offenbar auch eine Grundlage dieser Romanze ist. Der Text thematisiert irrationales Verhalten und steht somit in einem gewissen Gegensatz zur musikalischen Grundidee, welche sich durch harmonische und melodische Simplizität und Nachvollziehbarkeit auszeichnet.

Die Harmonien wagen sich vorerst nicht weiter als zur Subdominate von der Tonika weg, durch die digitale Instrumentierung mit Kitara und E-Drums wirkt der Sound sehr mechanisch und durch den Mangel an Harmonieinstrumenten ein wenig steril. Durch den ausdrucksstarken und virtuos verzierten Gesang Bellamys wird dieser Eindruck gleichsam konterkariert. Durch die Zunahme von Harmonietönen, Backgroundgesang und schließlich den Umstieg auf Drumset und E-Bass sowie den Einsatz der E-Gitarre als Harmonieinstrument wandelt sich das Klangbild.

Den Chorus, der, wie erwähnt, dreimal vorbeireitet wird, aber letztendlich nur einmal erklingt, lässt sich zusammengefasst folgendermaßen interpretieren: Das lyrische Ich fürchtet, dass die Beziehung, deren Grundlage sich am Rande des Wahnsinns bewegt, gänzlich in diesen abdriften könnte, wodurch sie einen selbstzerstörerischen Weg einnehmen würde. Das Eingeständnis „I need your love“, das einem verzweifelten Aufschrei gleichkommt, drückt schließlich den Verlust des letzten Rests Rationalität aus.

Das Video zu MADNESS spielt in einer U-Bahn-Station. Ein junger Mann (gespielt von Max Silbermann) und eine junge Frau (Erin Wessin), die Protagonisten des Videos, bewegen sich durch die Gänge der Station, während sich um sie herum eine gewaltsame Auseinandersetzung zwischen vermummten Zivilisten, offenbar radikale Demonstranten, und Polizeistaffeln in Kampfmontur aufbaut und später eskaliert. Die Protagonisten sind nicht in den Konflikt verwickelt. Es ist, als ob diese Handlungsstränge zur gleichen Zeit am gleichen Ort stattfinden, aber ansonsten nichts miteinander zu tun haben.

Der Höhepunkt des Videos ist gleichzeitig mit dem Höhepunkt des Songs erreicht: zu Beginn des Chorus (Textstelle „I need your love“). Zu diesem Zeitpunkt treffen die beiden Protagonisten zum ersten Mal frontal aufeinander. Sie halten sich gegenseitig fest und es sieht aus, als würde die Frau schreien, während um sie herum die beiden Parteien in ein heftiges Gefecht ausbrechen. Dann küssen sie sich.

Zwischen den Szenen mit den Kampfhandlungen und den beiden Hauptcharakteren sieht man immer wieder die Musiker der Band, wie sie ihre Instrumente spielen oder, im Falle von Bellamy, singen. Auch hier sind im Hintergrund Polizei und Demonstranten zu sehen, die Band wird in dieses Geschehen ebenfalls nicht verwickelt.

Auffällig sind die Farben. Das ganze Video ist in dunklen Blautönen gehalten, wodurch insgesamt eine düstere Stimmung entsteht. Lediglich wenn die Band im Bild ist, erhellen grellbunte Scheinwerfer die Szenerie.

IV. Rezeption

MADNESS war 19 Wochen an der Spitze des Billboard's Alternative Chart und hatte somit die längste Zeit seit Entstehung dieser Hitparade die Spitzenposition inne. In Deutschland erreichte er lediglich Platz 67 der Media Control Charts, das Album schaffte es jedoch auf Platz 2. In Canada, Italien und den USA wurde der Song mit Platin ausgezeichnet. Die Bewertungen von MADNESS sind größtenteils sehr positiv ausgefallen. Der *Rolling Stone* schrieb: "[The Track] swap[s] bombastic bass brutality with wubby subtleties as Matthew Bellamy croons over a surprisingly gentle pop track" (Anonymous, in: Rolling Stone) und wählte den Song auf Platz 37 der besten Songs des Jahres 2012. Doch auch einige negativen Rezensionen gab es, so beispielsweise in *The Village Voice*: "the band's U2 imitation has finally caught up to Achtung Baby and Zooropa. […] [The Band] gets the surface details right but lacks the emotional and intellectual foundation to get at their inspiration's essence" (zit. n. "Madness (Muse Song)", en.wikipedia.org). Der Song wurde in der Kategorie "Bester Rock Song" 2013 für einen Grammy nominiert und war Bestandteil mehrerer TV-Soundtracks, beispielsweise bei *CSI: NY* und *Criminal Minds*. Matthew Bellamy selbst betrachtet MADNESS als seinen Lieblingssong auf dem Album.

ANDREAS SCHMITT

Credits

Gesang, Gitarre, Synthesizer: Matthew Bellamy
Bass, Kitara, Backgroundgesang: Christopher Wolstenholme
Drums, Backgroundgesang: Dominic Howard
Produzent: Muse
Text: Matthew Bellamy
Label: Warner Bros./ Helium-3

Länge: 4:39 (Album), 3:34 (Radio)
Recorded: 2012
Release: 1.10.2012

Recordings

- Muse. „Madness“. On: *The 2nd Law*, 2012, Warner Bros. – 532065-2 / Helium-3 – 532065-2, US (CD/Album).
- Muse. „Madness“. On: *Madness*, 2012, Warner Bros./Helium-3, none, UK (CD/Single).
- Muse. „Madness“, 2012, Warner Bros., ASIN: B009GWM1JQ, UK (Download).
- Muse. “Survival”, 2012, Warner Music UK Ltd., ASIN: UK: B008FOAQ4I, Great Britain (Download).

Covers

- HeLLeR. “Madness”, 2012, Hell’Station, ASIN: B009K4QQ6Y, Italien (Download).

References

- Anonymous: “Muse Unveil Subtle New Single ‘Madness'”. In: Rolling Stone, 20. August 2012. URL: http://www.rollingstone.com/music/videos/muse-unveil-subtle-new-single-madness-20120820 [22.03.2015].
- “Madness, by Muse”. In: *songfacts*. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=26990 [22.03.2015].
- “Madness (Muse Song)”. In: *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Madness_(Muse_song) [22.03.2015].
- “Muse – Madness”. In: *discogs*. URL: http://www.discogs.com/Muse-Madness/master/496815?sort=title&sort_order=asc [22.03.2015].
- “Muse (UK rock band)”. In: *musicbrainz*. URL: http://musicbrainz.org/artist/9c9f1380-2516-4fc9-a3e6-f9f61941d090 [22.03.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Andreas Schmitt

Citation

as Schmitt: “Madness (Muse)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/madnessmuse, 03/2017.

Print

Johnny Cash **1971**

Man in Black

MAN IN BLACK ist der fünfte Track auf dem gleichnamigen 38. Album von Johnny Cash.

I. Entstehungsgeschichte

Nach einem Live-Album, *The Johnny Cash Show* (1970), sowie zwei Soundtrack-Alben, *I Walk the Line* (1970) und *Little Fauss and Big Halsy* (1971), veröffentlichte Johnny Cash im Jahr 1971 mit *Man in Black* sein erstes 'reguläres' Studioalbum seit *The World of Johnny Cash* (1970). Die Liedtexte darauf sind vielfach politisch und gesellschaftskritisch, ob direkt wie in MAN IN BLACK und "Singin' in Vietnam Talkin' Blues" oder indirekt wie bei "Dear Mrs." oder "Orphan of the Road".

Aufgenommen und produziert wurde der Song von Johnny Cash selbst. Columbia Records veröffentlichte MAN IN BLACK (2:52) im März 1971 als Single des gleichnamigen Albums, auf der B-Seite war "Little Bit of Yesterday" zu hören.

Bereits am 17. Februar 1971 führte er das gerade eben fertiggestellte Lied seinem Publikum in der Johnny Cash Show vor, die an diesem Tag das Thema "Johnny Cash On Campus" hatte. Eine Woche zuvor hatte sich Johnny Cash mit Studenten über aktuelle weltpolitische Themen und Fragen hierzu unterhalten, die er mitunter nicht zu beantworten vermochte. Dies inspirierte Johnny Cash dazu, MAN IN BLACK zu schreiben, was innerhalb der folgenden Woche geschah. In der Show singt Cash eine Version, die an einzelnen Stellen nicht mit der später veröffentlichten Album-Version übereinstimmt. So singt er z. B. in der ersten Strophe "and why does my appearance always have a somber tone", wohingegen er das "always" in der veröffentlichten Albumversion abschwächt und es mit einem "seem to" ersetzt. Am Ende des Songvortrags wird Cash vom TV-Publikum überschwänglich bejubelt und mit Standing Ovations bedacht.

MAN IN BLACK wurde in der damaligen Besetzung der Formation Johnny Cash & The Tennessee Three aufgenommen:

Johnny Cash (akustische Gitarre und Gesang), Carl Perkins (E-Gitarre), Marshall Grant (Bass), W. S. Holland (Schlagzeug). Zudem erschien der Song auf zahlreichen offiziellen und inoffiziellen Best-of-Platten, jedoch, da er nach Cashs zwei erfolgreichen Live-Alben *At Folsom Prison* und *At San Quentin* veröffentlicht wurde, nur auf einem offiziellen Live-Album: *Man in Black: Live in Denmark* (1971).

II. Kontext

Johnny Cash nur als Countrymusiker zu bezeichnen, würde ihm und seinem Wirken bei Weitem nicht gerecht werden. Er verband den Country mit Rock 'n' Roll-Elementen und Folk, sang Blues und Gospel und genoss, vor allem durch seine American Recordings (1994–2010), großes Ansehen auch unter Punk- und Rap- Musikern. So ist es auch verständlich, dass Johnny Cash die Ehre zuteil wurde, gleich in eine Hall of Fame aufgenommen zu werden: Country Music, Gospel Music, Memphis Music,

Nashville Songwriters, Rockabilly, Rock & Roll und Songwriters.

Trotz seiner großen stilistischen Bandbreite ist Johnny Cashs MAN IN BLACK ein typisches Singer-Songwriter-/Folk-Lied mit kritischem Text und spärlicher Instrumentierung – mit anderen Worten: ein Protestsong. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung sorgte der Vietnamkrieg für politischen Sprengstoff, die amerikanischen Ureinwohner wurden weiter benachteiligt und in Reservate verbannt. Cash war für seine Kritik an Kriegen, politischen (Macht-)Verhältnissen und besonders an der sozialen Benachteiligung bestimmter Gruppen bekannt. Schon früh in seinem Leben erfuhr er selbst Benachteiligung als armer Sohn eines Baumwollpflückers. Die Benachteiligung von Straftätern versuchte er zum Beispiel anzusprechen, indem er für Gefängnisinsassen auftrat, etwa bei seinen viel beachteten Konzerten in den Gefängnissen San Quentin und Folsom Prison. Sein besonderes Interesse galt den Armen, den Indianern, den sozial Benachteiligten und den Ausgestoßenen, die auch in MAN IN BLACK thematisiert werden.

“The Man in Black” wurde schnell zu Cashs Spitznamen, da er bekannt dafür war, auf der Bühne zeitlebens fast ausschließlich in Schwarz gekleidet aufzutreten. In knielangem schwarzen Mantel stellte er einen krassen Gegenentwurf zu den zu dieser Zeit populären bunten Hemden mit Strass-Steinchen dar, die viele seiner Kollegen trugen. In MAN IN BLACK erklärt Cash gewissermaßen seine Präferenz für diese Farbe.

III. Analyse

In der musikalischen Gestaltung ist MAN IN BLACK genretypisch schlicht gehalten: Die Instrumentalbegleitung ist beschränkt auf akustische und E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug. Nur im Anfangstakt hört man Cash den Grundakkord Bb-Dur auf der Westerngitarre alleine spielen, danach steigen die restlichen Musiker rhythmisch und harmonisch identisch in das Arrangement ein. Der Bass spielt durchgängig einen Country-typischen Wechselbass (d.h. Akkordgrundton und Dominantton), unterstützt von der E-Gitarre, jedoch mit dem Unterschied, dass der Gitarrist beim Dominantton den triolischen Shuffle-Rhythmus übernimmt, der auch stetig von der Snare Drum gespielt wird. Hierdurch entsteht der typische “Boom-Chicka-Boom”-Sound bzw. -Rhythmus, ein unverwechselbares musikalisches Markenzeichen von Johnny Cash und seinen Mitstreitern.

Einfachheit bestimmt auch den strukturellen Songaufbau: eine Abfolge von acht vierzeiligen Strophen ohne Refrain oder andere musikalische Überleitungspassagen. Das Akkordmaterial der Strophen besteht aus den Hauptstufendreiklängen Tonika (Bb-Dur), Subdominate (Eb-Dur) und Dominante (F7); hiervon weicht lediglich die zweite Stufe in Dur (C7) ab, die zugleich als Doppeldominante zu F7 fungiert. Die harmonische Struktur der 16-taktigen Strophen ist insofern zirkulär angelegt, als diese jeweils auf dem Halbschluss F7 enden und somit zwingend zum tonikalen Ausgangspunkt Bb-Dur und zum Beginn der nächsten Strophe zurückführen. Am Beispiel der 1. Strophe sieht dies folgendermaßen aus:

Bb
Well you wonder why I always dress in black

	C7
Why you never see bright colors on my	back

	Eb	**Bb**	**Eb**	**Bb**
And	why does my	appearance seem to	have a sombre	tone

	C7	**F7**
Well there’s a	reason for the things that I have	on

Nur ein kurzer Schlagzeug-Break markiert eine Zäsur zwischen den Strophen, der harmonische Übergang von der Dominate F7 zur Tonika Bb-Dur wird indes zusätzlich betont durch die Durchgangstöne f-g-a-b in Bass und E-Gitarre. Dass angesichts der Ernsthaftigkeit der Thematik ausschließlich Dur- und keine Moll-Akkorde Verwendung finden, ist überraschend, aber in der Folk- und Country-Musik keine Seltenheit.

Bezüglich der Vokalmelodie und der Singweise von Johnny Cash ist festzustellen, dass die durchgängig kleinschrittige melodische Entwicklung im Ambitus selten eine Sexte überschreitet, der Rhythmus eine gewisse – fast möchte man sagen: gebetsartige – Gleichförmigkeit aufweist, wobei diese durch Synkopierungen und Off-Beat-Phrasierungen stellenweise aufgebrochen wird. Cashs sonore und leicht nasale Stimmfärbung sowie seine ebenfalls recht eintönige, dynamisch kaum variierende Singweise verleihen der Textaussage und einzelnen Schlüsselwörtern jedoch ein Höchstmaß an Eindringlichkeit und Bedeutungstiefe.

Die Gleichförmigkeit in der musikalischen Gestaltung (und Interpretationsweise) korrespondiert mit dem strukturellen Aufbau des Textmaterials, in dem die acht vierzeiligen Strophen dem Reimschema aabb folgen.

In der ersten Strophe gibt Johnny Cash die Grundfrage des Songs, die sein Publikum zudem seit Längerem bewegt, an selbiges zurück und beantwortet sie zugleich: “Well you wonder why I always dress in black / Why you never see bright colors on my back / And why does my appearance seem to have a sombre tone / Well there’s a reason for the things that I have on”. Es gibt verschiedene Gründe, wie Cash seinem Publikum sodann in den folgenden Strophen darlegt: Er trägt Schwarz für die Armen, für diejenigen, die keinen Fuß mehr auf den Boden bekommen, für all diejenigen, die in hoffnungslosen, ärmlichen Verhältnissen leben, wie Cash in seiner Jugend einst selbst. Aber Johnny Cash trägt Schwarz auch für diejenigen, die seiner Meinung nach lang genug im Gefängnis saßen, ihre Strafen längst verbüßt haben und einsichtig sind. Stets kritisierte er die unverhältnismäßig langen Gefängnisstrafen in den USA. Die Konsumgesellschaft der USA wird ebenso von Cash kritisiert wie der Umgang mit Alten, Kranken, [illegible]nsüchtigen und Einsamen. Diese Personengruppen lagen ihm besonders am Herzen, da er selbst jahrelang drogen- und alkoholabhängig war. Nur durch die Hilfe seiner Familie und der Carter Family

konnte er die Sucht besiegen. Außerdem trägt er Schwarz in Trauer um diejenigen, die zu früh gestorben sind. Einerseits denkt er dabei an den Vietnamkrieg, der jede Woche die Leben zahlreicher junger Männer – nicht nur US-Amerikaner – forderte, andererseits denkt Cash bei dieser Zeile auch an seinen älteren Bruder Jack, der 1944 bei einem Unfall mit der Kreissäge im Alter von 14 Jahren ums Leben kam. Johnny Cash war dabei anwesend, sein Vater machte ihm jahrelang Vorwürfe und ihn für den Tod Jacks (mit-)verantwortlich. Cash ist sich bewusst, dass Kriege, Armut oder Abgrenzung niemals ganz aufhören werden, schon gar nicht von heute auf morgen, sodass er verspricht, niemals einen weißen Anzug zu tragen, solange die Menschheit sich der Missstände nicht annimmt und etwas dagegen unternimmt.

Johnny Cash will helfen, die geschilderten Zustände zu verbessern, indem er als “Man in Black” auf sie aufmerksam macht. Er hofft, dass es Betroffenen durch sein Wirken, seinen Zuspruch leichter fällt, über ihre Probleme zu reden und sich Hilfe zu holen (siehe hierzu auch Pavenzinger 2012). Bis zu seinem Tod im Jahr 2003 trat er ausschließlich in schwarzer Kleidung auf.

IV. Rezeption

Das Lied wurde von den Fans begeistert aufgenommen, die Kritiker lobten ihn für die klaren Worte und für die direkte Ansprache der Probleme der Zeit. Bis heute ist MAN IN BLACK ein Synonym für Johnny Cash. In der damaligen Zeit wurde Country von einem Großteil der Hörer eher mit bunten Hemden und einfachen Liebestexten assoziiert, weswegen die Chartplatzierungen der Single durchaus als Erfolg gesehen werden können (U.S. Billboard Hot 100: Platz 58; U.S. Billboard Hot Country Singles: Platz 3; Canadian RPM Country Tracks: Platz 2; Canadian RPM Top Singles: Platz 38).

NINO GAUMANN

Credits

Akustische Gitarre und Gesang: Johnny Cash
E-Gitarre: Carl Perkins
Bass: Marshall Grant
Schlagzeug: W. S. Holland
Songwriting: Johnny Cash
Produzent: Johnny Cash
Release: 1971
Label: Columbia

Recordings

Johnny Cash. “Man in Black / Little Bit of Yesterday”, 1971, Columbia, 4-45339, USA (Vinyl/Single).
Johnny Cash. “Man in Black”. On: *Man in Black*, 1971, Columbia, C 30550, USA (Vinyl/Album).

- Johnny Cash. “Man in Black”. On: *Man in Black: Johnny Cash Live in Denmark*, 1971, Columbia, 88875141471, USA, Canada and Europe (Vinyl/Album).

References

- Cash, Johnny: *Cash – die Autobiografie von Johnny Cash*. Hamburg: Edel 2012.
- Pavenzinger, Stefan: *The Voice of America. Die gesellschaftspolitische Vermittlerfunktion Johnny Cashs 1963–1972*. Trier: WVT 2012.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Nino Gaumann

Citation

Nino Gaumann: “Man in Black (Johnny Cash)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/maninblack, 10/2018.

Print

Michael Jackson **1987**

Man in the Mirror

Der Song MAN IN THE MIRROR ist ein Appell für humanitäres Engagement. Seine Eindringlichkeit wird durch einen stetigen Anstieg musikalischer Intensität bis hin zum Einsetzen eines Gospel-Chores unterstützt. Mit diesem Song inszenierte sich Michael Jackson wirksam als karitativer Künstler.

I. Entstehungsgeschichte

Nach den beiden sehr erfolgreichen Alben *Off The Wall* (1980) und *Thriller* (1982) setzte sich Michael Jackson für sein neues Album *Bad* das Ziel, die Verkaufszahlen von *Thriller* (40 Millionen Dollar) noch zu übertreffen. Als Produzenten engagierte er Quincy Jones, mit dem er auch bei den vorherigen Alben schon erfolgreich zusammen gearbeitet hatte. Jeder Song sollte bis zur Perfektion ausgearbeitet werden, und aus diesem Grund wurde im Vergleich zu den vorherigen Produktionen wesentlich mehr Zeit in die Aufnahmen investiert. So vergingen zwischen *Thriller* und *Bad* fünf Jahre (vgl. Taraborelli 2000: 426f.).

Der Song MAN IN THE MIRROR wurde 1986 von dem amerikanischen Songwriter Glen Ballard komponiert, den Text verfasste die R&B-Sängerin Siedah Garrett. Quincy Jones hatte Ballard und Garrett per Telefon den Auftrag erteilt, einen Song für ein neues Album zu schreiben. Bemerkenswert ist, dass die beiden Künstler für die Komposition nur zwei Treffen benötigten. Noch in der selben Woche setzte sie ein erneuter Anruf darüber in Kenntnis, dass Michael Jackson den Song für sein neues Album Bad ausgewählt hatte (vgl. Webb 2010). Die Aufnahmen zu MAN IN THE MIRROR fanden im Frühjahr 1987 in den Westlake Recording Studios in Hollywood statt. Die LP *Bad* erschien am 31. August 1987, die Singleauskopplung am 9. Januar 1988. Im selben Jahr führte Jackson den Song bei den *Grammy Awards* am 2. März zum ersten Mal live auf (vgl. Grant 1997: 110).

II. Kontext

Der Songtext spiegelt das soziale Engagement Jacksons wider, der sich für 39 Hilfsorganisationen engagierte und bis zu seinem Tod insgesamt über 300 Millionen Dollar spendete, wofür er auch einen Eintrag ins Guinness Buch der Rekorde bekam. Auch alle Tantiemen von MAN IN THE MIRROR spendete er der Wohltätigkeitsorganisation *Camp Good Times*, die unheilbar an Krebs erkrankte Kinder betreut (vgl. Taraborelli 2000: 462-463).

Einerseits ist der Inhalt des Songs ein Aufruf zur Nächstenliebe. Er schildert u.a. das Erkennen von Leid und Armut und spricht von den Menschen hinter den Schicksalen. Mit der Botschaft, dass bei der Person im Spiegel begonnen werden muss, wenn ein Wandel erreicht werden soll, ruft der Song dazu auf, sich und die eigene Umwelt zu reflektieren, Schlüsse zu ziehen und umzusetzen, um eine bessere Welt zu erschaffen.

Andererseits benutzt Jackson hier die Anspielung auf seine karitativen und sozialen Engagements für seine inzwischen stark voranschreitende Selbstinszenierung als Philanthrop, auch wenn das dazugehörige Musikvideo vordergründig auf die visuelle Darstellung des Künstlers verzichtet und stattdessen Originalaufnahmen vom Leid in der Welt wie z.B. Hungersnöten oder Aufständen zeigt. Der Betrachter sieht das Elend auf der einen Seite und das positive Wirken von Personen wie Martin Luther King oder Mutter Theresa auf der anderen. Implizit reiht sich Jackson hier ein (vgl. Künzler 2009: 155).

III. Analyse

MAN IN THE MIRROR beginnt in G-Dur und steht im 4/4-Takt (100 bpm). Die Album-Version hat eine Dauer von 5:19 Minuten, die Single- und Videoversion ist 17 Sekunden kürzer, da im Outro sechs Takte gekürzt wurden.

Der Ablauf des Songs gliedert sich wie folgt: Intro – Strophe – Strophe – PreChorus – Chorus – Interlude 1 – Strophe – PreChorus – Chorus – Chorus – Chorus – Interlude 2 – Chorus – Interlude 3 – Outro.

Nach dem viertaktigen Intro, in dem die Melodie des Synthesizers nach zwei Takten durch Fingerclicks auf den Zählzeiten zwei und vier begleitet wird, beginnt die erste achttaktige Strophe, in der die Worte “I am gonna make a change” (00:10) das Hauptmotiv des Textes andeuten. In der zweiten Strophe setzen Bass, Keyboard und Schlagzeug ein und schaffen damit eine erste dynamische Steigerung (00:29). Mit den Worten “A summer’s disregard” folgt ein achttaktiger PreChorus, der sich harmonisch von Intro und Strophen unterscheidet und zum ebenfalls achttaktigen Chorus überleitet. Dort wird die Intensität durch die Veränderung des Schlagzeug-Rhythmus, der ab 01:07 zu einem durchgehenden Viertelrhythmus übergeht, noch weiter gesteigert. Bei 01:27 beginnt mit der starken Betonung der Zählzeiten zwei und vier ein viertaktiges Interlude, das, bis auf den letzten Takt, die gleiche Akkordstruktur wie die Strophen hat.

Die zu Anfang aufgebaute rhythmische und dynamische Energie wird noch bis über die dritte Strophe, den folgenden PreChorus und den zweimal wiederholten Chorus beibehalten. Nach einem kurzen Break rückt der dritte Chorus (2:52) einen Halbton höher, sodass nicht mehr G-Dur, sondern As-Dur die Grundtonart bildet. An dieser Stelle markiert das Einsetzen eines Gospel-Chores den musikalischen Höhepunkt des Songs. Über ein viertaktiges Interlude mit dem prägnanten, alterierten Akkord Eb7 (Eb7 #5 #9) wird ein weiterer Chorus in der neuen Tonart As-Dur erreicht. Nach einer kurzen Reduzierung der Dynamik und Instrumentation über acht Takte (3:50), in denen der Chorus zu verklingen scheint und die harmonisch wieder an die Strophen erinnern, schließt sich das Outro von 32 Takten Länge an. Charakterisiert wird es besonders durch den Akkord Db (add9) und die immer wiederkehrenden Worte “Make that Change” des Chores, der den Appellcharakter des Textes durch stilistische Anleihen aus der Gospelmusik unterstützt.

IV. Rezeption

Der Song wurde am 26. März 1988 zum Spitzenreiter der US Billboard Hot 100 und hielt sich über 17 [illegible]en in den US-Charts. MAN IN THE MIRROR war Jacksons zehnter Titel, der Platz eins der US-Charts erreichte; gleichzeitig wurde er mit *Bad* der erste Künstler mit vier Nummer-Eins-Hits aus einem

einzigen Album. Jedoch erreichte Jackson sein Ziel nicht, die Verkaufszahlen von *Thriller* zu übertreffen, empfand das als persönliche Niederlage und durchlebte gar eine Phase von Depressionen (vgl. Taraborelli 2000: 426-427). Der Erfolg inspirierte jedoch andere Künstler wie den Gitarristen Tuck Andress, der als erster – zwei Jahre nach der Veröffentlichung von MAN IN THE MIRROR – den Song coverte. Neben zahlreichen weiteren Coverversionen entstand 2003 auch eine Aufnahme der Textautorin Siedah Garrett.

Nach Michael Jacksons Tod im Jahr 2009 erreichte der Song erneut Platz 1, dieses Mal in den US-amerikanischen sowie in den britischen iTunes Single-Charts. Im Zuge der Beerdigungsvorbereitungen berichtete Siedah Garrett von einer Äußerung Michael Jacksons, dass neben “Imagine” von John Lennon MAN IN THE MIRROR sein Lieblingstitel gewesen sei. Aus diesem Grund wurde bei der Trauerfeier des “King of Pop”, während seine Brüder den Sarg aus dem Saal begleiteten, eine Instrumentalversion des Songs vorgetragen (vgl. Johnson 2012).

LUKAS KARSTEN

Credits

Guitar: Dann Huff
Clap: Ollie E. Brown
Vocals: Michael Jackson, Siedah Garrett, The Andrae Crouch Choir, The Winans
Keyboards: Greg Phillinganes
Synthesizers: Glen Ballard, Randy Kerber
Music/ Writer/ Songwriting: Siedah Garrett / Glen Ballard
Producer: Quincy Jones
Rhythm arrangement: Glen Ballard, Quincy Jones
Synthesizer arrangement: Glen Ballard, Quincy Jones, Jerry Hey
Vocal arrangement: Andrae Crouch
Label: Epic
Recorded: Februar – Mai 1987
Published: 07.09.1987
Length: 05:18 (Album-Version), 05:02 (Single-Videoversion)

Recordings

- Michael Jackson. “Man in the Mirror”, *Bad*, 1987, Epic, 40600, US (CD/Album).
- Michael Jackson. *Man in the Mirror*, 1988, Epic, 651388 3, US (CD/Single).
- Michael Jackson. “Man in the Mirror”, *History – Past, Present and Future – Book I*, 1995, Epic / MJJ oductions, E2K 59000, US (2x CD, Compilation).
- Michael Jackson. “Man in the Mirror”, *This Is It*, 2009, Epic, 88697606742, US (2x CD/Compilation).

Covers

- Tuck Andress. “Man in the Mirror”, *Reckless Precision*, 1990, Windham Hill Jazz, WD-0124, US (CD/Album).
- Siedah Garrett. “Man in the Mirror”, *Siedah*, 2003, OM Town, 6021633, US (CD/Album).

References

- Grant, Adrian: *Michael Jackson: die komplette Chronik von 1958 bis heute*. Königswinter: Heel 1997.
- Künzler, Hanspeter: *Black or White: Michael Jackson – die ganze Geschichte*. Höfen: Hannibal 2009.
- Taraborelli, J. Randy: *Michael Jackson: die Biografie*. Königswinter: Heel 2000, 426-463.
- Vogel, Joseph: *Man in the music: the creative life and work of Michael Jackson*. New York, NY: Sterling 2011.

Links

- Webb, Robert: *Story of the Song: Man in the Mirror, Michael Jackson 1987* URL: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/story-of-the-song-man-in-the-mirror-michael-jackson-1987-2156491.html [24.06.2013].
- Garrett, Siedah: *Behind the Man In The Mirror* Working with Michael Jackson* URL: http://bluerailroad.wordpress.com/siedah-garrett-behind-the-man-in-the-mirror-working-with-michael-jackson/ [24.06.2013].
- Johnson, Jr. Billy: *Siedah Garrett on Writing Michael Jackson’s ‘Man In The Mirror: I Couldn’t Write An ‘Oh Baby Baby (Song)’*. URL: http://news.yahoo.com/blogs/hip-hop-media-training/siedah-garrett-writing-michael-jackson-man-mirror-couldn-233618345.html [24.06.2013].

About the Author

Lukas Karsten studies Musicology at the Hanover University of Music, Drama and Media. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiß.

Citation

Lukas Karsten: “Man in the Mirror (Michael Jackson)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/maninthemirror, 02/2014 [revised 05/2014].

Credits

Guitar: Dann Huff
Clap: Ollie E. Brown
Vocals: Michael Jackson, Siedah Garrett, The Andrae Crouch Choir, The Winans
Keyboards: Greg Phillinganes
Synthesizers: Glen Ballard, Randy Kerber
Music/ Writer/ Songwriting: Siedah Garrett / Glen Ballard
Producer: Quincy Jones
Rhythm arrangement: Glen Ballard, Quincy Jones
Synthesizer arrangement: Glen Ballard, Quincy Jones, Jerry Hey
Vocal arrangement: Andrae Crouch
Label: Epic
Recorded: Februar – Mai 1987
Published: 07.09.1987
Length: 05:18 (Album-Version), 05:02 (Single-Videoversion)

Recordings

- Michael Jackson. “Man in the Mirror”, *Bad*, 1987, Epic, 40600, US (CD/Album).
- Michael Jackson. *Man in the Mirror*, 1988, Epic, 651388 3, US (CD/Single).
- Michael Jackson. “Man in the Mirror”, *History – Past, Present and Future – Book I*, 1995, Epic / MJJ Productions, E2K 59000, US (2x CD, Compilation).
- Michael Jackson. “Man in the Mirror”, *This Is It*, 2009, Epic, 88697606742, US (2x CD/Compilation).

Covers

- Tuck Andress. “Man in the Mirror”, *Reckless Precision*, 1990, Windham Hill Jazz, WD-0124, US (CD/Album).
- Siedah Garrett. “Man in the Mirror”, *Siedah*, 2003, OM Town, 6021633, US (CD/Album).

References

- Grant, Adrian: *Michael Jackson: die komplette Chronik von 1958 bis heute*. Königswinter: Heel 1997.
- Künzler, Hanspeter: *Black or White: Michael Jackson – die ganze Geschichte*. Höfen: Hannibal 2009.
- Taraborelli, J. Randy: *Michael Jackson: die Biografie*. Königswinter: Heel 2000, 426-463.
- Vogel, Joseph: *Man in the music: the creative life and work of Michael Jackson*. New York, NY: Sterling 2011.

Links

- Webb, Robert: *Story of the Song: Man in the Mirror, Michael Jackson 1987* URL: http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/story-of-the-song-man-in-the-mirror-michael-jackson-1987-2156491.html [24.06.2013].
- Garrett, Siedah: *Behind the Man In The Mirror* Working with Michael Jackson* URL: http://bluerailroad.wordpress.com/siedah-garrett-behind-the-man-in-the-mirror-working-with-michael-jackson/ [24.06.2013].
- Johnson, Jr. Billy: *Siedah Garrett on Writing Michael Jackson's 'Man In The Mirror: I Couldn't Write An 'Oh Baby Baby (Song)'*. URL: http://news.yahoo.com/blogs/hip-hop-media-training/siedah-garrett-writing-michael-jackson-man-mirror-couldn-233618345.html [24.06.2013].

About the Author

Lukas Karsten studies Musicology at the Hanover University of Music, Drama and Media. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Stefan Weiß.
All contributions by Lukas Karsten

Citation

Lukas Karsten: "Man in the Mirror (Michael Jackson)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/maninthemirror, 02/2014 [revised 05/2014].

Print

Herbert Grönemeyer **1984**

Männer

Der Titel MÄNNER war die erfolgreichste Singleauskopplungen des Albums *4630 Bochum*, das für Herbert Grönemeyer den kommerziellen Durchbruch bedeutete. Der Text des Songs kreist um das Schlüsselwort “Männer” und schreibt diesen verschiedene Eigenschaften in einer Mischung von Ernst und Ironie zu. Mit dem Song verknüpft sich die zum ersten Mal in breiter Öffentlichkeit wahrgenommene charakteristische Stimme Grönemeyers, die ebenso wie seine Bewegungen auf der Bühne oder die Art, in den Texten Metaphern zu reihen, später zu zahlreichen Parodien herausforderte, u.a. von Otto, Wiglaf Droste, Stefan Raab, Ingo Appelt und Helge Schneider.

I. Entstehungsgeschichte

Das Album *4630 Bochum*, auf dem der Titel MÄNNER an zweiter Stelle platziert ist, wurde von Januar bis März 1984 in Köln im Studio II der EMI aufgenommen und gemischt von Harald Lepschies. Es war die erste Platte, bei der Grönemeyer für Text und Musik fast aller Titel (Ausnahme: “Alkohol”) verantwortlich zeichnete. Zudem war er gleichzeitig Produzent (Co-Produzenten: Norbert Hamm und Gaggi Mrotzek). Vorausgegangen waren drei kommerziell erfolglose Alben mit der Plattenfirma Intercord. Neben Grönemeyer, der auf dem Album nicht nur sang, sondern auch Keyboard bzw. Klavier spielte, waren an MÄNNER Alfred Kritzler (Keyboards), Detlef Kessler (Drums), Norbert Hamm am Bass sowie Jakob Hansonis und Gaggy Mrotzek (Gitarren) beteiligt. Im Januar 1985 erschien zusätzlich das Songbook *4630 Bochum* im Voggenreiter Verlag.

II. Kontext

Die Veröffentlichung von MÄNNER bzw. des Albums *4630 Bochum* stand im Kontext einer sich seit Mitte der 1970er-Jahre verstärkt artikulierenden Deutschrock-Bewegung, die mit Stars wie Udo Lindenberg oder Marius Müller-Westernhagen die deutsche Sprache als Grundlage von Rocksongs entdeckte und populär machte. Grönemeyer selbst sieht sich in Interviews von Randy Newman und Bob Dylan, aber auch der Neuen Deutschen Welle beeinflusst (z.B. o.A. 1984: 168f., Ragogna 2012). Im Gegensatz zu stärker artifiziellen und von elektronischen Einflüssen (Stockhausen) inspirierten Bands wie beispielsweise Kraftwerk standen im Fokus des Deutschrock Songstrukturen in Strophenform, deren Texte narrativ und lebensnah und deren Melodien sangbar waren. Gleichzeitig zeigt sich ein politisches oder auch soziales Engagement, das durch die lokale Perspektive ein hohes Identifikationspotential birgt – so hebt beispielsweise Stark den “Bezug der neuen Rockbands auf eine kleinteilige Heimat” hervor, “die man lieben und gut finden konnte – in Abgrenzung zum Großen, Ganzen, Nationalen” (Stark 2005: 66). Im Gegensatz zur “Nation” und abstrakter Politik, der man im Klima des Kalten Krieges und in Erinnerung an globale Katastrophen mit Skepsis begegnete, konnten Einzelschicksale emotional thematisiert werden.

Auch bei Grönemeyer, der mit dem Titel des Albums *4630 Bochum* ebenfalls Lokales und ‘Heimat’ thematisiert, finden sich solche Ansätze, wenn er sich (neben traditionellen Liebesliedern, z.B. “Flugzeuge im Bauch”) sozialen Problemen über die Beschreibung von Einzelschicksalen emotional nähert (z.B. “Musik nur wenn sie laut ist”, “Alkohol”). Gleichzeitig bieten solche Songs wie auch die Person Grönemeyers, der mit den Inhalten der Lieder als ‚authentisch‘ wahrgenommen wird, eine Projektionsfläche mit vielfältigen Anknüpfungsmöglichkeiten. Diese Wirkung offenbart sich z.B. in einer Aussage von Thomas D. (Die Fantastischen Vier), der diese Aspekte prägnant zusammenfasst: “Der Herbert ist jemand, der singt aus dem Herzen, das muss man ihm glauben, er ist ein Typ, mit dem kann man sich identifizieren, er ist einer von uns, das ist auch ganz wichtig, der schwebt nicht irgendwo da oben, sondern der ist hier” (Ulrich Stein: “Herbert Grönemeyer”, Reihe “Deutschland, deine Künstler”, Erstausstrahlung 2008).

Der Titel MÄNNER wurde in diesem Zusammenhang zeitgenössisch wie auch später als eine Antwort auf die Frauenbewegung interpretiert, die aber gleichzeitig über individuelle Erfahrung vom Abstrakten ins Konkrete transportiert wird. So schrieb der Spiegel, der Song scheine “den Nerv aller (emanzipationsgeschädigten?) Männer getroffen zu haben” und zitiert gleich darauf eine Aussage Grönemeyers in Bezug auf seine Frau Anna: “Durch endlose Diskussionen, Vorwürfe und ‘Breitseiten’ habe sie ihm erst richtig gezeigt, ‘welche Schwächen wir Männer wirklich haben'” (o.A. 1984: 168). Individuelles Erleben wird als kollektives inszeniert: “Plötzlich erkannten viele Männer, wie sehr sie Grönemeyers ‘Männern’ glichen, und die Frauen liebten den Schlager, weil er ihnen den längst fälligen maskulinen Offenbarungseid servierte” (o.A. 1986: 238). Auch Stark bringt den Song – in wertender Weise – in Zusammenhang mit der Frauenbewegung: “Die Frauenbewegung in ihren lilafarbenen Latzhosen kann über Grönemeyers Selbsterkenntnisse als bekehrter Softie schmunzeln und sich über den Sieg freuen” (Stark 2005: 66).

III. Analyse

Die musikalische Textur von MÄNNER wird vor allem durch drei Merkmale grundlegend geprägt: Durch Grönemeyers unverwechselbare Stimme und Diktion sowie durch das Motiv der Achtel-Repetitionen in Bass/Keyboard, das dem Song den nach vorn treibenden Duktus verleiht; außerdem ist das charakteristische Nachschlag-Motiv mit Akkordbrechungen in den Keyboards kennzeichnend. Es setzt gemeinsam mit der Stimme ein, prägt den Song durchgehend und wird auch als Überleitungsmotiv eingesetzt.

Das Pulsieren, das nach einem eröffnenden Intro, in dem der Sound im Crescendo quasi akustisch ‘aufgezogen’ wird, einsetzt, bildet die Folie, vor der sich Grönemeyers Stimme entfaltet. Innerhalb des schlanken, klaren Disco-Sounds, geprägt durch Keyboards und das konstante, präsente Schlagzeug, setzt sich Grönemeyers klare Stimme mit scharfer, teils abgehackter Diktion und nur gelegentlichen Geräusch-Anteilen (“machen alles ganz, ganz genau”) durch. Expressiver Glottisschlag (z.B. “Ma-ann”) und teils überdeutliche Artikulation der Konsonanten (“furchtbar stark”) werden von Grönemeyer als Ausdrucksmittel eingesetzt und führen neben charakteristischem Einsatz variabler Vokalfärbungen zu einzigartigen, wiedererkennbaren Stimmklang.

Der Song kommt weitgehend ohne musikalische Steigerungen aus und arbeitet mit einem Reihungsformat (Formteile: Strophe, Refrain, Bridge); ein ähnliches Reihungsprinzip lässt sich auch auf Textebene im Mikrobereich beobachten, folgen doch die verschiedenen Schlagworte weitgehend unhierarchisiert aufeinander. So hat der Song in seiner musikalischen Faktur zwar einen starken Zug nach vorn, ist aber nicht zielorientiert auf einen Höhepunkt ausgerichtet. Harmonisch pendelt er zwischen stärker Moll-gefärbten (Strophe) und Dur-lastigen Abschnitten (Refrain und Bridge). In der Bridge wird eine "rückende" Pendelbewegung zwischen B- und C-Dur etabliert. Schließlich mündet der Song in einem Fade Out [Formschema: Intro – A (Str.) – A – B (Refr.) – A – B – C (Bridge) – B – A – B ext. (fade out)]. Auch wenn auf Textebene bewusst mit inhaltlichen Brüchen gearbeitet wird, wobei Positives ("Männer können alles") und Negatives ("Männer kriegen 'nen Herzinfarkt") direkt nebeneinandergestellt werden, wirkt der Song musikalisch durch den integrativen Sound homogen.

In Live-Performances des Songs nutzt Grönemeyer oft ein größeres stimmliches Spektrum als bei der Studio-Aufnahme, sowohl zwischen gesungenen, 'gepressten' und der Sprechstimme angenäherten Sounds als auch im Hinblick auf Geräuschanteile. Auch rhythmisch agiert er live freier.

IV. Rezeption

Der Song MÄNNER hielt sich insgesamt 26 Wochen in den deutschen Single-Charts, schaffte am 16. Juli 1984 den Einstieg in die TOP 15 und erreichte insgesamt seine Höchstplatzierung mit Rang sieben. Das Album *4630 Bochum* wurde elf Mal mit Gold ausgezeichnet (Stand: 2011), das bedeutet fast drei Millionen verkaufte Platten. Bis heute ist MÄNNER immer wieder Bestandteil von Grönemeyers Tour-Programmen und ist einer seiner meist gespielten Songs. Die Ankerzeile des Refrains, "Wann ist ein Mann ein Mann", hat als Zitat Eingang in verschiedenste Kontexte gefunden, vom Presseartikel (s. Fellner 2017) über eine Krimiserie (SOKO München: Wann ist ein Mann ein Mann? Erstausstrahlung ZDF 6.11.2017) bis zu Examensarbeiten und wissenschaftlichen Abhandlungen (s. Unser 2009).

Zudem wurde der Song in den unterschiedlichsten Versionen gecovert: Max Raabe veröffentlichte eine Version im Stile eines verqueren Foxtrotts auf seinem Album *Krokodile und andere Hausfreunde* (2000), Manfred Krug coverte den Song in langsamem, balladenhaften Ton mit Saxophon-Solo (mit dem Orchester Max Malte, 2000) und Tim Bendzko sang ihn während seiner "Wohnzimmerkonzerte"-Tour 2015 begleitet nur von einer kleinen Band in einem kammermusikalisch anmutenden Setting. Auch Frauen coverten den Song: Marianne Rosenberg sang MÄNNER zum Auftakt ihrer *Für immer wie Heute*-Tour (2004) als soft gehauchte Reggae-Version (https://www.youtube.com/watch?v=1HmzmxMrzKY [07.03.2023]), Andrea Berg näherte sich in ihrer Version gemeinsam mit Birgit Schrowange und Simone Thomalla dem originalen Arrangement stark an (in der Show *20 Jahre Andrea Berg*, auch 2013 auf CD publiziert), und die Schlagersängerin Michelle interpretierte den Titel rockig (https://www.youtube.com/watch?v=ihWR2NInmtk [07.032023]). Diesen Versionen ist gemeinsam, dass Grönemeyers männliche 'Eigenperspektive' in der Interpretation durch eine Frau in eine Fremdperspektive umgewandelt wird bzw. vom Publikum als solche wahrgenommen werden kann (siehe etwa den User walter ruperty: "Man hat fast das Gefühl, dass M. R. eine Kampflesbe ist", im Thread zum Video von Marianne Rosenberg).

Grönemeyers eindringliche Stimm- und Bewegungscharakteristik sowie die prägnanten Merkmale der

Lyrics luden immer wieder auch zur Karikatur und Parodie ein. In der Version von Otto beispielsweise werden die dem Text von MÄNNER immanenten Pauschalisierungen und das *othering* durch den Austausch des Subjekts betont (“Hexen wohnen im Wald, Hexen leben im Knusperhaus, Hexen zaubern heimlich, Hexen sehn irgendwie anders aus”, erschienen 1996 auf dem Album *Otto Live!*). Die Band J.B.O. (James Blast Orchester) drehten den Text auf ihrem Album *Explizite Lyrik* (1995) gegengeschlechtlich und sang über “Frauen” (“Frauen machen uns arm”). Eine besondere Version präsentierte Stefan Raab im Duett mit Grönemeyer, als sie gemeinsam den Song auf Bruno Mars’ *Locked Out of Heaven* sangen (TV Total, 4.11.2015, https://www.youtube.com/watch?v=iJJKciFa1B4 [07.03.2023]).

CAROLIN STAHRENBERG

Credits

Musik und Text, Gesang: Herbert Grönemeyer
Produktion: Gerhard Mrotzek, Herbert Grönemeyer, Norbert Hamm

Recordings

Alben:

- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1984, EMI – CDP 564-1469052, CD, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1984, EMI – 1C 066 1469051, Vinyl, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1984, EMI Electrola – 1C 066 7909800, Vinyl, Picture Disc (Limited Edition), Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1984, EMI Electrola – 1C 266 1469054, Cassette, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1984, EMI – 411157, EMI Electrola GmbH – 1C 066 1469051, Vinyl (Club Edition), Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1989, AMIGA – 8 56 419, Vinyl, DDR 1989 (auch als MC).
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1988, EMI – CDP 564-7 90980 2, Picture CD, Schweiz.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 1999, Grönland Records – 07243 499502 2 1, CD, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. 4630 Bochum, 2013, Grönland Records – LPGRON122, Vinyl, Reissue (remastered), Deutschland.

Singles:

- Herbert Grönemeyer. „Männer (B Amerika)“, 1984, EMI – 1C 006 1469067, Vinyl, 7″, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. „Alkohol (B1 Männer)“, 1984, EMI Electrola – 1C K062 1469606, Vinyl, 12″, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. „Mannen (B Amerika)“, 1984, EMI – 1A 006 14 7028 7, Vinyl, 7″, Niederlande (auf Niederländisch).

Compilations:

- Various. Die Sucht Der Träumer, EMI Electrola – 1C 066 2602261 Y, Vinyl, LP, Deutschland.
- Various. Formel Eins – Die Highlights '84, 1984, EMI Electrola – 1C 088-26 0438 1, Vinyl, LP, Deutschland 1984.
- Various. Hit-Breaker – 16 Formel Top Hits, 1984, SR International – 40 841 9, Vinyl, LP, Deutschland.
- Various. The Audio Collection Schwarz-Rot-Gold, 1989, Audio – CD 101016, CD (remastered), Deutschland.
- Various. Highlights Aus 40 Jahren Vinyl-Schallplattenherstellung bei EMI Electrola in Köln, 1993, His Master's Voice – 12P 519 250, EMI Electrola – 12P 519 250, 3xVinyl, LP, Limited Edition, Deutschland.
- Various. Villa Wahnsinn Vol. 5, 1997, Blue Martin Records – BLM 330195-2, CD, Schweiz.

Live recordings:

- Herbert Grönemeyer. Haarscharf, 1991, EMI Electrola – 1C 560-1 47574 2, CD, Maxi-Single, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. Luxus Live '91, 1991, EMI Electrola – 1C 770-9 50096 3, VHS, Stereo, PAL, Hi-Fi, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. Unplugged Herbert, 1995, EMI – 7243 8 36125 2 9, EMI Electrola – 7243 8 36125 2 9, CD, Album, Europa.
- Herbert Grönemeyer. Unplugged Herbert, 2015, Grönland Records – LPGRON129, 2xVinyl, LP, Reissue, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. Grönemeyer Live, 1995, EMI Electrola – 7243 8 36127 1 0, 2xVinyl, LP, Deutschland (auch als CD).
- Herbert Grönemeyer. Mensch Live, 2003, Grönland Records – 7243 4 90977 9 7, 2xDVD, DVD-Video, Multichannel, PAL, Europa.
- Herbert Grönemeyer. 12 Live, 2007, Grönland Records – 0094638787693, 3xDVD, DVD-Video, PAL, Deutschland.
- Herbert Grönemeyer. Live At Montreux 2012, 2012, Eagle Vision – EREDV956, DVD, DVD-Video, PAL, Deutschland (auch als Blu-ray).
- Herbert Grönemeyer. Dauernd Jetzt Live, 2015, Vertigo Berlin – 4750714, Blu-ray, Multichannel, Deutschland (auch als DVD).
- Herbert Grönemeyer. Live in Bochum, 2016, Universal Music – 006025 5704402 7, Grönland Records – 006025 5704402 7, 2×CD, Album, Deutschland (auch als Vinyl).

Arrangements/cover versions:

- Party Service Band. Hits Für Unterwegs – Neverending Party, 1985, Karussell – 825 764-4, Cassette, Album, Deutschland.
- Bläck Fööss. Bläck Fööss & Fründe – Em Millowitsch-Theater (Live), 1989, EMI – 1C 2LP 198-7 '890 1, EMI Electrola – 1C 2LP 198-7 92890 1, 2xVinyl, LP, Album, Deutschland.
- Otto*. Live!, 1996, Polydor – 30 848 6, CD, Album, Deutschland.

- Manfred Krug / Orchester Mick Malte. Männer, 2000, DA Records – M-CD 870889-2, CD, Maxi-Single, Deutschland.
- Palast Orchester mit seinem Sänger Max Raabe. Krokodile und andere Hausfreunde, 2000, BMG – 74321 72687 2, RCA – 74321 72687 2, CD, Album, Deutschland.
- Various. A Tribute to Herbert Grönemeyer, 2007, MCPS FonoTeam – 1128, CD, Album, Deutschland.
- B-Tight. Der Coolste, 2007, Aggro Berlin – AGGRO-063-2, CD, Maxi-Single, Enhanced, Deutschland (Sampling).
- Kralle*. Der Schöne und das Biest, 2008, Suppe Inna Puppe – SIP 005, CD, Album, Deutschland (Sampling).
- Claudia Jung. Seitensprung, 2015, Electrola – 06025 3792925, CD, Album, Deutschland.

References

- o.A.: Auch Menschen. In: *SPIEGEL* 35 (1984), 168f., http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13510251.html [07.03.2023].
- o.A.: Breiter Hintern. In: *SPIEGEL* 15 (1986), 238f., http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13517199.html [07.03.2023].
- Fellner, Sebastian et al.: Das geschwächte Geschlecht: Wann ist ein Mann ein Mann? In: *Standard*, 30.1.2017.
- Loeser, Martin: “Wann ist ein Mann ein Mann?” Männlichkeitsinszenierungen in westdeutscher Rock- und Popmusik am Beispiel von Marius Müller-Westernhagen und Herbert Grönemeyer. In: *Musik und Männlichkeiten in Deutschland seit 1950. Interdisziplinäre Perspektiven*. Hg. v. Marion Gerards, Martin Loeser und Katrin Losleben. München 2013, 121–140.
- Ragogna, Mike: A Real “Mensch”: A Conversation with Germany’s Biggest Pop Star, Herbert Grönemeyer. In: *Huffington Post*, 26. Nov. 2012, https://www.huffingtonpost.com/mike-ragogna/a-real-mensch-a-conversat_b_2189783.html [07.03.2023].
- Stark, Jürgen: “Tief im Westen”: Vom Krautrock bis zur Neuen Deutschen Welle. In: *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland: Rock! Jugend und Musik in Deutschland*. Berlin 2005, 62–69.
- Stein, Ulrich: “Herbert Grönemeyer”, Reihe “Deutschland, deine Künstler”, ARD-Dokumentation, TV-Erstausstrahlung 3.7.2008.
- Unser, Sibylle: *Die Männlichkeit von Gesangskastraten im 17. und 18. Jahrhundert.* Hamburg 2009.

Links

- www.discogs.com
- Offizielle Deutsche Charts, https://www.offiziellecharts.de/titel-details-1179 [07.03.2023].
- Bundesverband Musikindustrie (Datenbank), https://www.musikindustrie.de/wie-musik-zur-karriere-werden-kann/markt-bestseller/gold-/platin-und-diamond-auszeichnung/datenbank#topSearch [07.03.2023].

About the Author

Carolin Stahrenberg is professor of musicology at the Anton Bruckner Private University, Linz.
All contributions by Carolin Stahrenberg

Citation

Carolin Stahrenberg: “Männer (Herbert Grönemeyer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/manner, 03/2023.

Print

Pete Seeger **1965**

May there always be sunshine

Das von Pete Seeger interpretierte MAY THERE ALWAYS BE SUNSHINE geht auf ein russisches Lied zurück, welches sich von einer Hymne der sowjetischen Anti-Atom-Propaganda zu einem internationalen Friedenslied entwickelte und seit den 1960er Jahren in verschiedenen Ländern der Welt rezipiert und gesungen wird.

I. Entstehungsgeschichte

Inspiriert wurde das russische Lied von einer Zeichnung aus dem Jahr 1928. Der seinerzeit vierjährige Junge Konstantin (Kostya) Barannikov (Константин [Костя] Баранников) soll die Worte “Pust vsegda budet solntse” (“Möge immer die Sonne scheinen”) an den Rand des Bildes geschrieben haben, welche den Refrain des Liedes bilden (Markov 1966: 824f.; Jewtuschenko 1993: 1010). Der Junge erklärte mit seinem inspirierenden Vierzeiler die Bedeutung des Wortes “immer” (Bowlt 2002: 37). Die vier Zeilen wurden im Jahr 1928 in der Zeitschrift *Native Sprache und Literatur an einer berufsbildenden Schule* von der Kinder-Psychologin Xenia Spasskuya (Ксения Спасская) publiziert. Die Psychologin schreibt: “…a potom podbezhal k svoyeĭ mame i skazal: Pust vsegda budet nebo, Pust vsegda budet solntse, Pust vsegda budet mama, Pust vsegda budu ya. Razve eto ne porazitelnoe po svoyeĭ prostote, glubine i sile utverzhdenie zhizni? I razve dlya nego ne naĭdeny sootvet•stvuyushchie slova?” [“…und dann lief er zu seiner Mutter und sagte: Immer soll der Himmel da sein, immer soll die Sonne scheinen, immer soll meine Mutter da sein, immer soll ich da sein. Ist dies nicht erstaunlich in seiner Einfachheit, Tiefe und Kraft der Bejahung des Lebens? Und hat er nicht angemessene Worte gefunden?”] (Spasskuya 1928).

Diese Worte griff der in Russland sehr beliebte Literaturkritiker und Kinderbuchautor Kornej Tschukovski (Корней Чуковский) auf. Er hielt seine Beobachtungen von Kindern und ihrer verbalen Kreativität fest in dem Buch *Kleine Kinder* (Маленькие дети [Malenkie deti])(1928), welches später unter dem Titel *Von zwei bis fünf* (1933) bekannt wurde. In diesem schilderte er ausführlich seine Eindrücke und Beobachtungen des Sprachverhaltens von Kleinkindern (vgl. Tschukovski 1994: 368).

1960 wurde auf den Vierzeiler in der Kulturzeitschrift *Literatur und Leben* eingegangen (vgl. Tschukovski 1960; Balina 2009: 7f.). Ein Jahr später wurden die Worte des kleinen Jungen von dem Moskauer Künstler Nikola Petrovich Czaruchin (Чарухин Николай Петрович) aufgegriffen und in dem Plakat “Möge immer die Sonne scheinen” verarbeitet. Dieses wurde von dem Dichter Lev Oshanin (Лев Ошáнин) auf der Mai-Demonstration 1962 gesehen, welcher zu diesen Zeilen als Refrain einen Strophentext dichtete (vgl. Reid 2005: 25). Der vollständige Liedtext wurde erstmals im selben Jahr in der Zeitschrift *Journal für kulturelle und pädagogische Arbeit* (журнале Культурно-просветительская работа [zhurnale Kulturno-prosvetitelskaya rabota] 1962: S.50) veröffentlicht. Die Musik des Liedes wurde von Arkadii Ostrovskii ций Островский) komponiert. Die anfänglich auch *Sonnenschein* (Солнечный круг! [Solnechnyĭ krug!]) genannte Komposition wurde in kurzer Zeit zu einem der populärsten Kinderlieder der Sowjetunion

sowie ein festes Element der russischen Pionier-Bewegung (vgl. Georgeoff 1968: 145).

1962 wurde das Lied erstmals durch die sowjetische Sängerin Tamara Miansarova aufgeführt. Miansarova gewann mit ihrem Auftritt auf dem *VIII. Weltjugend-Festival* in Helsinki den Hauptpreis. International berühmt wurde das Lied 1963 nachdem Miansarova damit den ersten Platz auf dem *International Song Festival* in Sopot erreichte. Nach diesem Erfolg wurde das Lied der “Nachtigall von Moskau” (соловьем Москвы [solovem Moskvy]) in der gesamten UdSSR und anderen Ländern sehr schnell beliebt.

II. Kontext

“Pust vsegda budet solntse” wurde von den Jungen Pionieren (Всесою́зная пионе́рская организа́ция и́мени В.И.Ле́нина), der sowjetrussischen Jugendorganisation für Kinder im Alter von 10 bis 15, sowie den Kleinen Oktobristen (Октября́та), der sowjetrussischen Jugendorganisation für Kinder im Alter von 7 bis 9, häufig in ihren Lagern, Treffen und Veranstaltungen gesungen. Auch von den Vorschulkindern wurde es oft gesungen. In der Sowjetunion wurde es als Kinder- und Jugendlied zum Ausdruck der Sehnsucht der Menschen nach Frieden und blieb sicher auch deswegen als eines der wenigen Lieder der Sowjet-Ära auch nach der Auflösung der UdSSR und der Sowjet-Pionierorganisation erhalten.

III. Analyse

1965 machte der US-amerikanische Sänger Pete Seeger das Lied in seiner englischsprachigen Version unter dem Titel MAY THERE ALWAYS BE SUNSHINE weltberühmt. Eine bekannte Aufnahme dieses Stücks stammt von einem Konzert in der *Carnegie Hall* in Pittsburgh (20.02.1965).

Bevor Seeger dieses Lied spielt, erklärt er seinem Publikum die Geschichte von dem Ursprung des Liedes. Der Sänger erzählt von dem Kind, das ein Bild mit einem blauen Himmel und einer großen, gelben Sonne malte. Inmitten dieses Bildes seien zwei Personen zu sehen, daneben stehe ein kleines Gedicht in russischer Sprache. Seeger erwähnt, dieses Lied habe er in Moskau gehört.

Mit dieser Vorrede nimmt Seeger inhaltlich Bezug zur ersten Strophe der russischen Originalversion, welche von einem kleinen Jungen erzählt, der ein Bild malt, auf welches er auch seine Wünsche schreibt: Es solle immer die Sonne scheinen, der Himmel immer blau sein, seine Mutter immer da sein und ebenso er selbst. Diese Zukunftswünsche bilden den Liedrefrain. Die übrigen Strophen des russischen Originals appellieren an die Menschheit, den Kindern zuliebe den Frieden zu erhalten.

Die Worte der gesungenen englischen Übersetzung stammen von Thomas Botting; diese verwendete auch Pete Seeger.

Ein Vorspielt gibt es nicht, Seeger beginnt seine Interpretation gleich direkt mit dem russischen Liedrefrain “Pust vsegda budet solntse”. Diesen singt er ohne weitere Begleitstimmen und spielt dazu auf einem Banjo ebenfalls ohne weitere Instrumentalbegleitung.

Während Seeger nach der ersten Strophe das Thema weiter spielt, erklärt er, dass das eben Gesungene

das nun Folgende bedeute, worauf er nun die englische Übersetzung des Refrains “May there always be sunshine” singt. Auch diese begleitet er weiter mit seinem Banjo. Die englische Strophe wiederholt er ein weiteres Mal. Nach einem sehr kurzen Zwischenspiel, das eine Themavariante darstellt, greift Seeger wieder auf die russischen Worte zurück und singt erneut den Originalrefrain. Diesen beendet er aber nicht mit dem Schlussrefrain der Originalversion sondern schließt diesen wie einen Zwischenrefrain eine Terz höher, was das Lied offen, als noch weiter zu singen stehen lässt. Als Nachspiel wiederholt der Sänger einige Male das Grundthema in Variationen mit dem Banjo, worauf das Lied in das im Konzert folgende übergeht.

Seegers Interpretation ist sehr kurz – lediglich 1:47 min – und enthält wohl auch dadurch keine weiteren Modulationen. Auffällig ist, dass die ursprünglichen Liedstrophen nicht gesungen oder anderweitig interpretiert werden. Lediglich zu Beginn nimmt Seeger in Worten inhaltlich Bezug auf die erste Strophe des russischen Originals. Die auf der Aufnahme zu hörende Version in Es-Dur, ist etwas höher als die Vertonung von Ostrovskii in D-Dur. Während in der Originalversion zwischen Strophe und Refrain ein Tonartwechsel stattfindet, bleibt dieser aufgrund der ausschließlichen Wiederholung der Refrainmelodie aus.

Die gesungenen Refrains beinhalten acht Takte, die aus sehr ähnlichen Zweitaktphrasen mit beinahe identischem Text bestehen. Die Melodie erfährt von Phrase zu Phrase eine Erhöhung, was die inhaltliche Klimax des Refrains unterstreicht.

Die schlichte Melodie der Refrains ist nicht ohne Raffinesse. In ihrem eingängigen Charakter erinnert sie an ein Kinderlied, was wahrscheinlich auch stark zu dessen Beliebtheit beigetragen hat. Hinsichtlich des Tempos sind keine Veränderungen festzustellen. Seeger spielt in einem gleichbleibenden Ambitus. Durch unveränderte Melodie und Begleitung, wobei letztere minimal variiert, präsentiert der Sänger mit einfachen, aber wirksamen musikalischen Mitteln ein leicht mitzusingendes Volkslied, welches bis heute in seinen zahlreichen Versionen eine ungebrochene Anziehungskraft besitzt.

IV. Rezeption

Die russische Originalversion ist in zahlreiche Sprachen und Dialekten verbreitet. So wurde der Song unter anderem ins Plattdeutsche von dem niederdeutschen Liedermacher Helmut Debus übersetzt (“Schall wään alltied Sünnschien”). Im deutschen Sprachraum verlief die Rezeption des Liedes getrennt. Eine deutsche Übersetzung stammt von Ilse und Hans Naumilkat sowie Manfred Streubel. Unter dem Titel “Immer lebe die Sonne” wurde das Lied in der DDR bekannt und fester Bestandteil des Liederrepertoires der Pionierorganisation Ernst Thälmann (sowi-online). Dort wurde es auch oft auf Russisch oder in einer zweisprachigen Version gesungen (vgl. Pilz 1998).

Der hebräische Text für das Lied wurde von Gidi Koren geschrieben. Unter dem Titel “Elohim shmor al ima” (אלוהים שמור על אמא [Gott schütze Mutter]) wurde es von der israelischen Folk-Gruppe Brüder und Schwestern (האחים והאחיות) veröffentlicht (bros-and-sis).

griff die schwedische Gruppe The Hootenanny Singers um Björn Ulvaeus, einem späteren Mitglied

der Gruppe ABBA, die Melodie auf und veröffentlichte diese mit der Band unter dem Titel “Gabrielle”.

Dieser Song wurde ein internationaler Hit und war vor allem in den norwegischen und schwedischen Charts sehr erfolgreich. Weiter wurde er von der Band in sechs Sprachen (schwedisch, deutsch, finnisch, italienisch, niederländisch und englisch) interpretiert. Dass die Melodie von dem russischen Komponisten Ostrovsky stammte, wurde aus politischen Gründen nicht erwähnt.

Das Lied gewann jedoch vor allem an Popularität durch die Version durch Pete Seeger (1965), welche zum Symbol der Friedensbewegung avancierte. Seeger spielte das Lied als Protest gegen den Vietnamkrieg und das Wettrüsten des Kalten Krieges. Seine Interpretation löste sich von der Tradition der sozialistischen Pionierorganisationen und nahm parallel zur östlichen Rezeption in den USA und Westeuropa eine eigene Entwicklung. 1975 nahm der Folkmusiker eine weitere Live-Version auf ihrer gemeinsamen Konzertreihe (New York, Chicago, Montreal, Boston, Denver und Tanglewood) zusammen mit dem Folkmusiker Arlo Guthrie auf.

1983 griff der westdeutsche Liedermacher Fredrik Vahle den Refrain auf und verarbeitete diesen in seinem Kinderlied “Der Friedensmaler”. In Vahles Fassung wird der Refrain in verschienen Sprachen gesungen: französisch, englisch und russisch, in einer älteren Variante sind diese Strophen um eine türkische erweitert. Die deutsche Version ist eine neue Übersetzung, welche von der ostdeutschen Interpretation von Naumilkat und Streubel abweicht. Der Titelsong des gleichnamigen Albums erzählt von der Entstehungsgeschichte des Liedes und seiner Verbreitung durch Pete Seeger. Vahle nimmt in seiner Liederzählung keinen direkten Bezug auf die Bedeutung des Liedes in der Sowjetunion, sondern hebt dessen Bedeutung als internationales Friedenslied hervor (vgl. Vahle 2000: 221f.).

1986 nahm der Präsident der Vereinigten Staaten Ronald Reagan in seiner Neujahrsansprache auf das Lied Bezug. In seiner an die Bürger der USA und UdSSR gerichteten Ansprache spielte auf dessen Worte an, indem er sagte: “Let us look forward to a future of chistoye nyebo [чистое небо] for all mankind. Thank you, Спасибо.” (Reagan 1986: “Freuen wir uns auf eine Zukunft der blauem Himmel für die ganze Menschheit. Danke, spasibo)

2001 veröffentlichte der US-amerikanische Kinderliedersänger Jim Gill eine weitere Variante, welche sich ausschließlich auf den englischsprachigen Refrain bezieht. Zu diesem fügte Gill in der Wiederholung der Melodie weitere Textelemente hinzu. Er erweiterte den Kanon der “immerseienden” Dinge um einige, welche ihm Kinder genannt haben sollen: Farben, Trauben, Zähne, Fische, Pfannkuchen, Bücher, Wolldecken, Papas, Farmer, Hüte, Tanzen, Regen, Wolkenkratzer, Geigen, Geburtstage und “wir”. Diese Liedversion veröffentlichte er im selben Jahr als Bilderbuch für Kinder und Betreuer zum gemeinsamen Lesen und Singen (vgl. Gill 2001).

2002 sang der ägyptischstämmige US-Kinderliedersänger Raffi Cavoukian das ursprüngliche Lied mit dem Refrain auf Englisch, Spanisch und Französisch. Diese Version ist auf dessen Album *Let’s Play* zu hören. Cavoukian beschreibt in seiner Autobiographie, dass er das Lied ursprünglich in der Version von Pete Seeger kannte, der ihm auch dessen Hintergrund und Ursprung erläutert habe (vgl. Cavoukian 1999: 233).

s heute anhaltende Popularität des Liedes lässt sich an der großen Anzahl an Aufnahmen erkennen,

welche im Internet (beispielsweise auf *Youtube*) zu finden sind. Hier finden sich private Vorträge, kleine und größere öffentliche Auftritte und offizielle Versionen in verschiedenen Sprachen und Vertonungen. Gleichzeitig spricht für die ungebrochene Aktualität, dass das Lied nach wie vor von Liedermachern interpretiert und auf Konzerten und Alben dargeboten wird. Auch inhaltlich ist das Lied als lebendiger Ausdruck der kindlichen Wahrnehmung in seiner Thematik und Aussagekraft nach wie vor aktuell.

FELICITAS SÖHNER

Credits

Text der engl. Version Pete Seegers übernommen von Thomas Botting
Gesang, Banjo: Pete Seeger
Aufnahme: 20. Februar 1965
Länge: 1.47

Recordings

- Pete Seeger & Arolo Guthrie. “May there always be sunshine”, *Pete Seeger & Arlo Guthrie together in concert*, 1975, Reprise Records, REP 64023, Deutschland (2xLP/Album).

Covers

- Hootenanny Singers, *Gabrielle*, 1965, Polar, POEP 505, Schweden (7″/EP).
- Raffi. “May there always be sunshine”, *Let’s Play*, 2002, Troubadour Records, 6321403022, Kanada (CD/Album).

References

- Balina, Marina/Dobrenko, Ewgeni (Ed.): *Petrified Utopia. Happiness Soviet Style.* London: Anthem Press 2009.
- Bowlt, John E.: Stalin as Isis and Ra. Socialist Realism and the Art of Design. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 24 (2002), 37.
- Cavoukian, Raffi: *The Life of a Children’s Troubadour. An Autobiography.* Vancouver: Homeland Press 1999.
- Georgeoff, Peter John: *The Social Education of Bulgarian Youth*. Minneapolis: University of Minnesota ess 1968.
- Gill, Jim/Signorino-Richards, Susie: *May there always be sunshine: a traditional song*. Oak Park:

Verlag J.Gill Books 2001.
- Jewtuschenko, Jewgeni: *Twentieth Century Russian Poetry. Silver and Steel. An Anthology*. New York: Doubleda 1993.
- Markov, Vladimir/Sparks, Merril (Ed.): *Modern Russian Poetry. An Anthology with Verse Translations*. MacGibbon & Kee: London 1966.
- Reid, Susan Emily: *Khrushchev in Wonderland. The Pioneer Palace in Moscow's Lenin Hills, 1962.* University of Pittsburgh 2005.
- Спасская, Ксения [Spasskaya, Kseniya]: Приемы стимулирования детского литературного творчества [Methoden zur Anregung von kreativem Schreiben bei Kindern], in: Родной язык и литература в трудовой школе [Native Sprache und Literatur an einer berufsbildenden Schule], Nr. 4-5, 1928.
- Чуковский Корней [Tschukovski, Kornej] "Пусть всегда будет солнце!" [Pust vsegda budet solntse!], in: Литература и жизнь [Literatur und Leben], issue from 14 декабря 1960 [14.12.1960].
- Чуковский, Корней [Tschukovski, Kornej] От двух до пяти [Von zwei bis fünf], Советская Россия [Sovetskaya Rossiya], 1994.
- Vahle, Fredrik: *Das große Vahle-Liederbuch. Lieder und Texte, die Kindern Spaß machen.* Weinheim/ Basel: Beltz 2002.

Links

- Pilz, Michael: CD-Kritik: "Fröhlich sein und Singen – Die schönsten Pionierlieder". In: *Der Spiegel*, 10.12.1998. URL: http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,18914,00.html (05.07.2012).
- Reagan, Ronald: *New Year's Messages of President Reagan and Soviet General Secretary Gorbachev,* 1986. URL: http://www.reagan.utexas.edu/archives/speeches/1986/10186a.htm (06.06.2012).
- Israelische Folkgruppe האחים והאחיות. URL: http://www.bros-and-sis.com/album_mivhar.shtml (06.06.2012).
- Plakat 1961: "Möge die Sonne immer scheinen". URL: http://www.plakaty.ru/posters?id=1994 (05.07.2012).
- http://www.sowi-online.de/methoden/dokumente/lieder_goll.html (06.06.2012).

Extra

- Liedtexte (.pdf)

About the Author

F[illegible]itas Söhner (Dr.) is Post-Doc at the Institute of the History, Philosophy and Ethics of Medicine at the [illegible]sity of Ulm.

All contributions by Felicitas Söhner

Citation

Felicitas Söhner: “May There Always Be Sunshine (Pete Seeger)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/maytherealways, 06/2012 [revised 10/2013].

Print

Chuck Berry **1955**

Maybellene

Chuck Berrys MAYBELLENE ist der erste Rock'n'Roll-Song eines Afroamerikaners, der in allen drei Chart-Segmenten gleichzeitig Erfolg hatte (R&B / Pop / Country & Western). In seiner charakteristischen Verbindung von R&B- und Hillbilly-Stilelementen und seiner Akzentuierung von Jugend-Themen ist der Song prototypisch für den Rock'n'Roll der 1950er Jahre. Dabei verweigerte sich Berrys Stimme bis in Timbre, Intonation und Aussprache hinein gewohnten euroamerikanischen Vorstellungen von 'schwarzer' Musik. Mit MAYBELLENE und den folgenden Hits entwickelte Berry eine "racially ambiguous postmodern persona" (Narváez 1995: 176), die ihn zum Symbol für die ethnische Diversität des Rock'n'Roll machte.

I. Entstehungsgeschichte

Die erste Fassung von MAYBELLENE stammt von Chuck Berry selbst, als (lose) Vorlage diente ihm der traditionelle Country-Music-Song "Ida Red", bekannt unter anderem durch die im Film *Blazing the Western Trail* (Regie: Vernon Keays, 1945) enthaltene Western-Swing-Fassung von Bob Wills & The Texas Playboys. Unter dem Titel "Ida May" gehörte dieser zu Berrys Repertoire für Auftritte in nicht-segregierten Clubs mit ethnisch diverser Kundschaft, die Berry selbst "salt and pepper clubs" nannte (Collis 2002: 37). Im Laufe einer Aufnahmesession für das Label Chess Records am 21. Mai 1955 im Chicagoer Universal Recording Studio mit Willie Dixon (Bass), Jerome Green (Maracas), sowie Berrys Triokollegen Ebby Hardy (Drums) und Johnnie Johnson (Klavier) kam es jedoch zu wesentlichen Änderungen an Titel, Text und Besetzung, die maßgeblich Produzent Leonard Chess veranlasste. Bis zur Single-Fassung waren 36 Takes notwendig. Berry war kurz zuvor durch den dort ebenfalls unter Vertrag stehenden Rhythm & Blues-Shouter Muddy Waters an Chess vermittelt worden und stand das erste Mal überhaupt im Tonstudio. Auf späteren Re-Issues der Single werden Rock'n'Roll-DJ und Promoter Alan Freed sowie Russ Fratto als weitere Autoren aufgeführt. Bei Freed darf eine Gefälligkeit für die Verbreitung der Single seitens Chess vermutet werden, bei Russ Fratto ist der Hintergrund unklar, möglicherweise handelte es sich um einen Vertriebspartner von Chess, dem der Label-Eigentümer Geld schuldete. Beide hatten dadurch Anspruch auf einen Teil der Einnahmen, was Berry erst 1986 vor Gericht erfolgreich anzufechten gelang. Berry zufolge haben weder Fratto noch Freed an den Aufnahmen teilgenommen. Als Produzenten sind, wie damals üblich bei Chess, auf der Single die Brüder und gemeinsamen Label-Eigentümer Leonard und Phil Chess genannt.

II. Kontext

MAYBELLENE steht exemplarisch für die Art Musik, die als 'Rock'n'Roll' Mitte der 1950er Jahre half, [illegible]che und kulturelle Grenzen innerhalb der USA zu überwinden. Eine an Jugendliche adressierte [illegible] von Crossover-Hits löste damals eine Diversifizierung und Demokratisierung des bis dahin

weitgehend zwischen anglo- und afroamerikanischem Publikum segregierten Musikgeschäft aus. Ausgehend von kleinen, unabhängigen Plattenfirmen und einer wachsenden Zahl von Radiosendern mit afroamerikanischen Musikprogrammen entstand eine ethnisch durchmischte, ab 1955/1956 mit den Erfolgen von Bill Haley und Elvis Presley internationalisierte, sich über die Subversion gesellschaftlich normierter Erwartungen definierende Jugendkultur. Als Voraussetzung für den Aufstieg des Rock'n'Roll gelten soziale und kulturelle Prozesse in den USA, medientechnische Neuerungen sowie juristische Entwicklungen. Die Single Record machte die Plattenproduktion erheblich billiger, die Einführung tragbarer Radios vervielfachte die Möglichkeiten der Musikrezeption und die Gründung der Verwertungsgesellschaft BMI 1939 erschütterte das Geschäftsmodell der großen Marktführer, was einen durchgreifenden Wandel von Repertoire, Hörerschaft und musikindustriellem Zielpublikum auslöste (Bielefeldt 2017: 25–26).

Der am 18. Oktober 1926 in St. Louis, MO, geborene Chuck Berry gilt als zentrale Figur des frühen Rock'n'Roll vor allem durch seinen Beitrag zur Entwicklung des Gitarrenstils. Inhaltlich brachte er mit seinen Texten die Sehnsucht der jugendlichen Rock'n'Roll-Fans nach Auflehnung wie kaum ein anderer auf den Punkt. Auf ein Teenager-Publikum zugeschnitten, drehten sich Berrys Texte um Themen wie Schule, erste Liebe, Autofahren und Rock'n'Roll selbst. Seine erfolgreichsten Songs sind bis heute schnelle Rock'n'Roll-Nummern wie MAYBELLENE, "Roll Over Beethoven" (1956) und "Johnny B. Goode" (1958). Berry war 1955 bereits Familienvater und deutlich älter als sein Publikum, allerdings hielten ihn seine Fans häufig für jünger. Als Live-Act fehlte seiner heiteren Bühnenpersona jeder Anflug von Obszönität. Berry trat elegant im Anzug auf, verband seine Performance mit spielerisch clownesken Zügen, vollführte athletische Tanzbewegungen und wurde für seine komischen Duck-Walk-Einlagen berühmt. Sexuelle Anspielungen verbannte er weitgehend in die Texte. Hier allerdings formulierte Berry Modelle jugendlichen Aufbruchs und Begehrens sowie – z.B. in "School Days" (1957) – bei aller Unbeschwertheit auch Reflexionen über Situation und Geschichte der afroamerikanischen Minderheit in den USA.

III. Analyse

MAYBELLENE beginnt direkt mit dem ersten Durchlauf des Refrains, der harmonisch auf einer populären Variante des bis Mitte der 1950er Jahre vor allem im afroamerikanischen Rhythm & Blues verbreiteten, 12-taktigen Blues-Schema basiert (I-I-I-I / IV-IV-II / V V I I in B_b). Die erwartete IV. Stufe im 10. Takt ist in diesem Fall durch eine weitere V. ersetzt (was in gängigen Transkriptionen von MAYBELLENE oft unterschlagen wird). Mit Wechselbassbegleitung, Snare-Backbeat und binärer Metrik enthält der Song gleichzeitig typische Country&Western-Stilelemente, zu denen auch die On-Beat-Phrasierung von Berrys Gesang zu zählen ist. Akzente und betonten Silben fallen nahezu vollständig auf die Hauptschläge. Der betonte Backbeat in den Drums ist zudem ein Bindeglied zum Rockabilly, dessen Sound wesentlich von scharfen Snare-Akzenten auf der zweiten und vierten Taktzeit geprägt ist. Im Wechsel zu den fünf Refrains gibt es vier Strophen (einschließlich der instrumentalen Solo-Strophe mit Berry an der Lead-Gitarre), die harmonisch mit nur einem Akkord auskommen (I. Stufe).

,h kreist der Song im schnellen Tempo seiner Gitarren-Riffs um die Autoverfolgungsfahrt als Sinnbild

der Jagd nach dem umschwärmten Girl, das sich als ‘Objekt der Begierde’ im rasenden Cadillac Coup de Ville allerdings immer wieder entzieht (Cubitt 1984). Vor allem die zweite Strophe, die das Überhitzen des Motors und seine anschließende Abkühlung durch einen unter die Haube gehenden Regen schildert (“I tooted my horn for a passin’ lead / The rain water blowin’ all under my hood / I knew that was doin’ my motor good”), ist erotisch konnotiert. Berrys Stimme verbindet ein kratziges Timbre mit einem relativ engen, nasalen Stimmsitz und viel Twang, dem typischen, scharfen Stimmklang in der Country Music. Hinsichtlich der vokalen Intonation verortet sich MAYBELLENE dagegen klar im Rhythm & Blues. Die meisten Gesangstöne, am stärksten aber die Terzen, werden von Berry hörbar intonatorisch angeschliffen, also mit kleinen Anfangs- oder Schluss-Glissandi ausgestaltet. Charakteristisch für zahlreiche schnelle Rock’n’Roll-Songs der 1950er Jahre ist der rhythmisch-perkussive Einsatz der Stimme. Die Expressivität von Intervallschritten spielt dagegen kaum eine Rolle. Die treibende rhythmische Agilität der Stimme wird durch Silbeninterpolationen unterstützt, eine in der Gospel Music und im Blues verbreitete Technik, bei der die Silbenanzahl eines Wortes durch zusätzlich eingefügte Silben erhöht wird. Im Vokalstil von Elvis Presley und im Rockabilly spielt diese Technik später eine große Rolle. Berrys Midwestern-Akzent ist besonders in den engen Vokalen präsent (Bielefeldt 2015).

IV. Rezeption

Wie von Produzent Leonard Chess erhofft, war MAYBELLENE nicht nur ein großer Erfolg im Black Music Segment (Nr. 1 R&B), sondern erschloss Berry auch die Radio-Pop-Charts (Platz 5). Auch in den Country&Wester-Charts wurde der Song geführt. Die Mischung aus afroamerikanischem Act und einem Song mit Country-Music-Stilistik war Chess schon während der Aufnahmesession vielversprechend erschienen. Berrys Wahrnehmung als “racially ambiguous voice” (Narvaez 1995: 175) entstand nicht zuletzt aufgrund seiner deutlichen Aussprache, die er speziell in Country-Music- und Hillbilly-Songs einsetzte. Sein Midwestern-Akzent erleichterte zudem den Zugang zu Radiosendern, die Vorbehalte gegenüber afroamerikanischem Rhythm & Blues pflegten. Wie Berry berichtet, wurde er nicht nur von Radiohörer*innen häufig für einen Angloamerikaner gehalten: “I suppose I was booked in the South many times as a white singer” (Berry 1987: 135–36). Der Blues- und Jazzsänger Jimmy Witherspoon befand stellvertretend: “Chuck Berry is a country singer” (zit. in Stilwell 2004: 426). Darin bestand vermutlich Berrys wichtigste Provokation: Dass es in der konservativen, ethnisch segregierten US-amerikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre so etwas wie ein afroamerikanisches Gegenstück zu Elvis Presley geben konnte, einen schwarzen Popstar mit ethnisch diversem Publikum, der jedenfalls teilweise ‘weiß’ sang.

Wie Mitte der 1950er Jahre üblich, entstanden bereits kurz nach der Veröffentlichung von MAYBELLENE diverse Coverversionen anderer Plattenfirmen. Aufgenommen haben den Song auch Johnny Cash (1958), die Everly Brothers (1969), Elvis Presley (1955), Simon & Garfunkel (1982), Conway Twitty (1956) und Gene Vincent (1959).

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals, guitar: Chuck Berry
Piano: Johnnie C. Johnson
Bass: Willie Dixon
Maracas: Jerome Green (or Leonard Chess)
Drums: Ebby Hardy
Music/Writer/Songwriting: Chuck Berry (mistakenly: Russ Fratto, Alan Freed)
Producer: Leonard Chess, Phil Chess
Label: Chess Records
Recorded: 21.05.1955
Published: July 1955
Length: 2:19

Recordings

- Chuck Berry and his Combo. “Maybellene / Wee Wee Hours”. 1955, CHESS 1604, USA, 7” Vinyl-Single (45rpm).
- Chuck Berry. “Maybellene”. On: *Rock Rock Rock*, 1956, CHESS LP 1425. USA, LP.
- Çhuck Berry and his Combo, “Roll Over Beethoven /Drifting Heart”. 1956, Chess 1626, USA, 7” Single.
- Chuck Berry, “School Days / Deep Feeling”. 1957, Chess 1653, USA, 7” Single.
- Chuck Berry. “Johnny B. Goode / Around & Around”. 1958, Chess 1691, USA, 7” Single.
- Bob Wills & The Texas Playboys. “Ida Red”. On: *Legends Of Country Music. Bob Wills and his Texas Playboys*. 2006, Columbia 82796 93858 2, USA, 4xCD.

Covers

- Johnny Cash, “Maybellene”. On: *The Class Of 1955*, 1986, Mercury 830002-2, USA, CD.
- The Everley Brothers, “Maybelline”. On: *Featuring Wake Up Little Susie*, 1969, Harmony HS 11304, USA, Vinyl-LP.
- Elvis Presley, “Maybellene”. On: *Elvis Presley ’55 (Recorded Live At The Louisiana Hayride),* 1983, The Music Works PBC 3601, USA, Vinyl-LP.
- Simon & Garfunkel, “Maybellene”. On: *The Concert In Central Park*, 1982, Warner Bros. Records 2BSK 3654, USA, 2xVinyl-LP.
- Conway Twitty, “Maybellene”. On: *The Conway Twitty Collection*, MCA Records MCAD4-11095, 1994, USA, 4xCD.
- Gene Vincent, “Maybellene”. On: *Sounds Like Gene Vincent*, 1959, Capito Recrods T1207, USA, LP.

References

- Bielefeldt, Christian: Rock'n'Roll-Gesang bei Little Richard, Chuck Berry und Elvis Presley. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 335–370.
- Bielefeldt, Christian: Rock'n'Roll. In: *Handbuch Popkultur*. Ed. by Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner, Stuttgart 2017, 25–30.
- Berry, Chuck: *The Autobiography*. New York 1987.
- Collis, John: *Chuck Berry. The Autobiography*. New York 2002.
- Cubitt, Sean: Maybellene. Meaning and the Listening Subject. In: *Popular Music 4* (1984), 207–224.
- Narváez, Peter: Chuck Berry as Postmodern Composer-Performer. In: *Folklore, Literature, and Cultural Theory. Collected Essays*. Ed. by Cathy Lynn Preston. New York 1995, 169–186.
- Stilwell, Robynn: Music of the Youth Revolution. Rock Through the 1960's. In: *The Cambridge History of Twentieth Century Music*. Ed. By Nicholas Cook und Anthony Pople. Cambridge 2004, 418–452.

Films

- *Blazing the Western Trail*. Regie: Vernon Keays. Columbia Pictures 1945, USA.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: "Maybellene (Chuck Berry)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/maybellene, 03/2023.

Print

Hoyt Curtin **1960**

Meet the Flintstones

MEET THE FLINTSTONES ist die Titelmelodie der beliebten Zeichentrickserie *The Flintstones* (dt. *Familie Feuerstein*) und erlangte in diesem Zusammenhang weltweite Bekanntheit. Auch gelöst von diesem Kontext erfreut sich der Song – vor allem unter Jazzmusiker*innen – großer Beliebtheit und wird bis zum heutigen Tag kontinuierlich arrangiert und interpretiert.

I. Entstehungsgeschichte

MEET THE FLINTSTONES wurde 1960 von Hoyt Curtin komponiert. Für den Text und die Produktion waren Joseph Barbera und William Hanna verantwortlich. Ab der dritten Folge der dritten Staffel mit dem Titel *Barney the Invisible,* die am 28. September 1962 ausgestrahlt wurde, fungiert der Song als Titelmelodie der Zeichentrickserie *The Flintstones* und löste damit das Instrumentalstück “Rise and Shine” ab, welches diese Funktion in den ersten beiden Staffeln innehatte. Die große Ähnlichkeit, die “Rise and Shine” mit “This Is It”, der Titelmelodie der *The Bugs Bunny Show*, die zu diesem Zeitpunkt ebenfalls auf ABC ausgestrahlt wurde, aufwies, könnte eine mögliche Erklärung sein, weshalb “Rise and Shine” durch MEET THE FLINTSTONES ersetzt wurde.

Bevor MEET THE FLINTSTONES als Titelmelodie genutzt wurde, konnte man frühere Versionen des Songs in den ersten beiden Staffeln der Serie als Hintergrundmusik hören. Bereits 1961 erschien der Song das erste Mal auf der A- Seite der Golden Records 78 R.P.M.-Veröffentlichung mit dem Titel *Songs of the Flintstones* (Golden Records R680 1961). Diese Albumversion weicht von derjenigen, die für das Fernsehen verwendet wurde, noch in einigen Punkten ab. Während in der späteren Fassung die Randy Van Horne Singers zu hören sind, sprechen und singen auf der Albumversion die originalen Stimmen aus der TV-Serie. Die fiktiven Charaktere nutzen den Song, um sich auf musikalische Weise selbst vorzustellen, was auch auf inhaltlicher Ebene zu Unterschieden führt. Verweise auf das Haustier Dino, das instrumentale Zwischenspiel, sowie der zweite Teil über die und von den Rubbles (dt. Geröllheimers) fehlen in der späteren Version, die für das Fernsehen verwendet wurde. Auf der B-Seite des Albums befindet sich eine, mit einem Text unterlegte, Version der früheren instrumentalen Titelmelodie “Rise and Shine”.

II. Kontext

The Flintstones (dt. *Familie Feuerstein*) ging 1960 auf Sendung und war die erste Zeichentrickserie, die zur Hauptsendezeit, der sogenannten Prime Time, ausgestrahlt wurde. Mit einer Laufzeit von sechs Jahren und insgesamt sechs Staffeln galt *The Flintstones* drei Jahrzehnte lang als erfolgreichste Zeichentrickserie bis sie 1997 von *The Simpsons*, die 1989 auf Sendung ging, abgelöst wurde. Diesen beiden Serien ist es primär zu verdanken, dass Cartoons ihr Image als reines TV-Programm für Kinder

ablegen konnten und zunehmend auch die Aufmerksamkeit von Erwachsenen auf sich zogen.

Die Serie *The Flintstones* spielt in der Steinzeit und erzählt vom alltäglichen Leben und den Abenteuern der titelgebenden Familie Flintstone (dt. Familie Feuerstein) und deren Nachbarn, den Rubbles (dt. Geröllheimer). Charakteristisch für die Serie ist die Vermischung von Altem mit Neuem. Damals zeitgenössische Themen und Probleme werden in einem steinzeitlichen Setting verhandelt. Technologie aus dem 20. Jahrhundert ist vorhanden, wird allerdings der Zeit entsprechend angepasst. So fährt Fred zum Beispiel ein Auto aus Stein, das er mit seinen eigenen Füßen antreiben muss und die Funktion der Plattenspielernadel wird von einem Specht übernommen.

Musik spielt im Kontext der Serie eine wichtige Rolle und ist nicht unwesentlich an ihrer bis zum heutigen Tag andauernden Beliebtheit mitverantwortlich (vgl. Doll 1994). MEET THE FLINTSTONES kommt als Titelmelodie die funktionale Bedeutung als Kennmelodie zu und kann somit als musikalische Visitenkarte der Serie bezeichnet werden. Der Song begleitet den Vor- und Abspann und führt die Zuschauenden in klanglicher und textlicher Weise in die Erzählwelt der Serie ein. Charaktere und Settings werden vorgestellt und die auf visueller Ebene gezeigten Handlungen und Begebenheiten textlich kommentiert. Der primär funktionale Charakter des Songs wird dadurch deutlich, dass MEET THE FLINTSTONES, wie die meisten Titelmelodien von Zeichentrickserien, vom Komponisten Hoyt Curtin als eine Auftragsarbeit auf einen vorgegebenen Text geschrieben wurde (vgl. Doll 1994).

Die exponierte Stellung am Anfang und Ende jeder Episode sichert der Titelmelodie eine öffentlichkeitswirksame Plattform. Durch die enge funktionale Bindung des Songs an die TV-Serie, die im weiteren geschichtlichen Verlauf in unzählige Länder exportiert wurde, erlangte dieser schnell weltweites Ansehen. Die Bekanntheit des Songs geht allerdings weit über die tatsächliche Spielzeit der Serie hinaus. So wurde MEET THE FLINTSTONES noch 2010, also 50 Jahre nach der Erstaustrahlung von *The Flintstones*, in einer Umfrage zu Kinderserien in Großbritannien vom Publikum (2000 Erwachsene wurden befragt) zur Titelmelodie mit dem größten Wiedererkennungswert gewählt (vgl. PRS for Music 2010). Dies zeugt von der bis zum heutigen Tag andauernden großen Beliebtheit und musikgeschichtlichen Bedeutung dieses Songs.

III. Analyse

MEET THE FLINTSTONES wurde für die spätere Version, die für die originale TV-Serie verwendet wurde und somit die weitaus größte Bekanntheit erlangte, mit einer Big-Band unter der Leitung des Komponisten Hoyt Curtin aufgenommen. Die Gesangspartien übernahmen die Randy van Horne Singers, die in den Titelmelodien mehrerer Hanna-Barbera Cartoons zu hören sind. Der Song im 4/4 Takt steht in F-Dur, klingt als Arrangement für Blasinstrumente einen Ganzton tiefer in Es-Dur. Intro und Outro haben eine relativ kurze Dauer von 38 Sekunden (Intro) und 55 Sekunden (Outro), die der Funktion als Erkenn- und Begleitmelodie der Serie geschuldet ist. Formal gliedert sich der Song in je einen 8-taktigen Chorus mit einem 8-taktigen Vers. Der Chorus “Flintstones, meet the Flintstones” bleibt sowohl im Intro als auch im Outro unverändert. Die beiden Strophen unterscheiden sich auf textlicher, nicht jedoch auf musikalischer . Daraus ergibt sich die formale Struktur AB AB’. Dem Intro geht eine 6-taktige, dem Outro eine 2-taktige instrumentale Einleitung voraus, die im Fall des Intros von Freds Ausruf “Yabba-Dabba-Doo”

unterbrochen wird. Im Outro wird die Schlussphrase “You’ll have a gay old time” nach einem 4-taktigen instrumentalen Zwischenspiel wiederholt, bevor der Song mit Freds Ausruf “Wilma” endet.

Zu Beginn des Vorspanns sieht man Fred bei seiner Arbeit im Steinbruch, die durch ein akustisches Pfeifsignal beendet wird. Fred rutscht den Rücken eines Dinosauriers, der ihm gleichzeitig auch als Arbeitsgerät dient, hinunter und fährt mit seinem Auto, dem sogenannten “Flintmobile” nach Hause. Dort holt er zuerst seine Familie und anschließend seine Nachbarn die Geröllheimers ab, um mit allen gemeinsam den fiktiven Film *The Monster* im Drive-In Autokino zu sehen. Die korrespondierende Textstelle “Let’s ride with the family down the street / with the courtesy of Fred’s two feet” des Songs MEET THE FLINTSTONES kommentiert die dargestellten Ereignisse auf erklärende Weise.

Im Abspann der Serie sieht man, wie die Charaktere das Autokino nach dem Film wieder verlassen. Auf dem Weg nach Hause machen sie noch einen Stopp bei “Bronto Burgers and Rips”, wo Fred sich die überdimensionale Rippe eines Brontosauriers bestellt, durch deren Gewicht das “Flintmobile” umkippt. Zuhause angekommen versucht Fred den Säbelzahntiger Baby Puss, den sich die Familie als Haustier hält, für die Nacht aus dem Haus zu sperren. Die Katze steigt durch das Fenster wieder in das Haus ein und setzt im Gegenzug Fred vor die Tür. Der aufgebrachte Fred ruft “Wilma”, während er an der verschlossenen Tür rüttelt und klopft. Auch die Begebenheiten des Abspanns werden wieder von Textpassagen wie “Someday, maybe Fred will win the fight / than the cat will stay out for the night” des begleitenden Titelsongs MEET THE FLINTSTONES kommentiert.

Die charakteristische Melodie des Songs mit den Tönen C-F, F-D-C-F soll von der Klaviersonate Nr. 17 op. 31/2, der sogenannten “Sturmsonate”, von Ludwig van Beethoven inspiriert worden sein. Im B-Teil des Adagios wird exakt dieselbe Melodie verwendet, die, da sie hier von einem Klavier gespielt wird, im Unterschied zu MEET THE FLINTSTONES auch in F-Dur und nicht Es-Dur klingt. Diese Behauptung lässt sich wahrscheinlich auf Don Julin zurückführen, der in seinem Buch *Mandolin for Dummies* eine mögliche Beziehung der beiden Stücke darstellte. “‘Meet the Flintstones’ is the opening theme for the 1960s cartoon series, which borrowed a melodic theme from the slow middle movement of Beethoven’s ‘Piano Sonata No. 17 in D minor’ and re-harmonised it with rhythm changes. The theme song contains elements of the old colliding with the new, much like the content of the cartoon itself” (Julin 2012: 253).

MEET THE FLINTSTONES übernimmt eine prägnante Phrase der Melodie von Beethovens Komposition, ändert aber die anderen musikalischen Komponenten und erschafft dadurch etwas Neues. Das Tempo, in dem das Thema von den Van Horne Singers vorgetragen wird, ist mit ca. 160 BPM wesentlich schneller als in der Klaviersonate, wo es als Teil des zweiten, langsameren Satzes unter der Tempobezeichnung Adagio fungiert. Auch der einleitende Aufstieg wird von MEET THE FLINTSTONES in wesentlich schnellerem Tempo imitiert. Die Melodie wurde, wie im obigen Zitat bereits angedeutet, durch sogenannte Rhythm Changes neu harmonisiert. Rhythm Changes bezeichnen eine im Jazz geläufige komplexe 32-teilige Akkordabfolge, die auf den Klassiker und Jazzstandard “I got Rhythm” von George Gershwin zurückgeht. Neben dem 12-taktigen Bluesschema zählen Rhythm Changes zu den bekanntesten und weitverbreitetsten Formen im Jazz. Diese Struktur bietet den Musiker*innen durch die Abfolge von fixierten Akkorden Gelegenheit zu Improvisation, was die Beliebtheit von MEET THE FLINTSTONES bei Musiker*innen erklärt. Der Song erhält durch die harmonische Form der Rhythm Changes eine jazzige Klangfärbung, die durch die Instrumentation mit Big-Band und Sänger*innen verstärkt wird.

Obwohl die Melodie der Beethovensonate im Song zu erkennen ist, lassen die aufgezeigten Unterschiede und die relative Kürze des Motivs berechtigte Zweifel aufkommen, ob man hier von einem Zitat oder einer Entlehnung sprechen kann.

IV. Rezeption

MEET THE FLINTSTONES wurde mit dem weltweiten Erfolg der Serie *The Flintstones* national und international bekannt. Die erste Welle der Rezeption entstand, als die Serie und mit ihr die Titelmelodie von Rundfunkstationen verschiedenster Länder übernommen wurde. Der Song unterlag dabei unterschiedlich großen Veränderungen. Meist wurde nur der Text in die jeweilige Landessprache übersetzt, der Rest des Songs aber gleichbelassen. Die deutsche Version weicht von dieser Praxis ab und verzichtet komplett auf den Text. Die Melodie wird in der deutschen Fassung von einer elektronischen Orgel gespielt. Die weltweit große Beliebtheit der Serie und die eingängige Melodie führten dazu, dass der Song oft gecovert wurde. MEET THE FLINTSTONES gehört zum Repertoire von Big-Bands und gilt schon längst als Jazz-Standard, der in unzähligen Aufnahmen vorliegt. Unter den Bearbeitungen und Neueinspielungen sind zwei Versionen besonders hervorzuheben.

Der Song wurde von der amerikanischen New Wave-Band The B-52s für den, auf der TV-Serie basierenden Film *The Flintstones* aus dem Jahre 1994 gecovert. The B-52s treten im Film als fiktionale Band The B.C. 52's auf, die ihre Version von MEET THE FLINTSTONES bei einem Konzert in Bedrock live spielen. Diese Version wurde ebenso als Single ausgekoppelt und später auf dem Album *(Meet) The Flintstones: Music from Bedrock* veröffentlicht, die der Band respektable Erfolge und Platzierungen in den Charts einbrachte. Diese Version wurde später in *The Real Book* aufgenommen, was die Popularität des Songs deutlich unterstreicht.

Jacob Collier veröffentlichte am 1. Mai 2016 eine Multitrack Vocal Jazz-Version des Songs MEET THE FLINTSTONES als zweite Single seines Debutalbums *In My Room.* Für sein Cover erhielt er 2016 den Grammy for Best Arrangement Instrumental and Vocals.

VIKTOR STEINER

Credits

Music/Writer/Songwriting: Hoyt Curtin, William Hanna & Joseph Barbera
Performer: Hoyt Curtin, Randy van Horne Singers
Duration: 1:23 Min

dings

- Anonymous. “Rise and Shine”. On: *Songs of the Flintstones*, 1961, Golden Records, R680, USA (Vinyl).
- Anonymous. “Meet the Flintstones”. On: *Songs of the Flintstones*, 1961, Golden Records, R680, USA (Vinyl).

Covers

- The B.C. 52’s. “(Meet) The Flintstones”. On: *(Meet) The Flintstones*, 1994, MCA Records, MCAS7 54839, USA (Vinyl).
- Jacob Collier. “Flintstones”. On: *In My Room*, 2016, Membran, 234267, Europe (CD).

References

- Doll, Pancho: REEL LIFE / FILM & VIDEO FILE: Music Helped ‘Flintstones’ on Way to Fame: In 1960, Hoyt Curtin created the lively theme for the Stone Age family. The show’s producers say it may be the most frequently broadcast song on TV”. In: The Los Angeles Times, 02.06.1994. URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-06-02-vl-64779-story.html [8.9.2021].
- Flintstones The Most Recognisable Kid’s TV Theme. In: PRS for Music, 9.8.2010. URL: https://www.prsformusic.com/press/2010/flintstones-the-most-recognisable-kids-tv-theme-tune [8.9.2021].
- Julin, Don: *Mandolin for Dummies.* Sussex: John Wiley and Sons 2012.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen in 2021. Viktor Steiner is a Master student in Theory of Literature and Culture at the University of Tübingen. He holds a Bachelor degree in Comparative Literature Studies (Vergleichende Literaturwissenschaften) from the University of Innsbruck.
All contributions by Viktor Steiner

Citation

Viktor Steiner: “Meet the Flintstones (Hoyt Curtin)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/meet-the-flintstones, 11/2024.

Print

Sido **2004**

Mein Block

MEIN BLOCK is the debut single by German hip-hop artist Sido and the third song with the same title to explore contemporary urban life in a disadvantaged neighborhood through the hip-hop ghetto discourse.

I. Origin

MEIN BLOCK appears on Sido's debut solo album *Maske*, released in April 2004 by the Berlin-based label Aggro Berlin. The song had previously been included on the label sampler *Aggro Ansage Nr. 3* (October 2003) as a remix by producer team Beathoavenz. This same remix also appeared on a CD sampler distributed with Juice magazine (#36, November 2003). In issues #34 and #35 of Juice, Blumentopf and Hecklah & Coch had released two different songs also titled "Mein Block." Sido's track can thus be understood as an answer (or response) song.

The title *Maske* references Sido's practice at the time of performing with a silver skull mask to conceal his identity (Behrlich 2023). The album became the first Aggro Berlin release to achieve gold record status, bringing both Sido and the label into the media spotlight amid a moral panic over the album's controversial hate-speech lyrics touching on violence against women, drug use, and homophobia.

II. Context

MEIN BLOCK follows a hip-hop tradition originating in the United States, where artists emphasize their local neighborhood, often portraying it as a dystopian, segregated ghetto defined by violence and hopelessness. Simultaneously, this portrayal is intertwined with a celebration of localism and a sense of community forged through hardship.

This sense of place is deeply embedded in hip-hop as a genre – it is not just a setting but a discourse, a way of talking about place that is characteristic of the form. It also reflects socio-economic conditions typical of poorer urban populations in large metropolitan areas.

Sido explicitly names the neighborhood he refers to as "MV," which stands for Märkisches Viertel – a functionalist satellite settlement in northern Berlin characterized by grey prefabricated high-rises and limited infrastructure beyond housing (Ebersbach 2006).

Sido describes life in his "Block" by referencing individual floors and counting up to the 16th, thereby confirming the building as a high-rise typical of the district.

III. Analysis

The original version of the song runs at 90 bpm and has a duration of 4:09, while the remix is 4:56.

It opens with a synth sample that continues throughout the track. The beats and bassline are based on simple, synthetic samples, giving the track an old-school feel. Central to the song is Sido's flow, which begins with half of the chorus: "Meine Stadt, mein Bezirk, mein Viertel, meine Gegend, meine Straße, mein Zuhause, mein Block," leading into the first verse. Two vocal tracks are used in the verses – one delivering the lyrics, the other adding commentary or effects – merging in the chorus.

The first verse addresses someone who lives in a detached house and claims to "have it all." Sido counters this by asserting that everything he needs is in his own "Block," namely "Drogen, Freunde und Sex."

The chorus resumes with the "Meine Stadt" line, followed by another: "Meine Gedanken, mein Herz, mein Leben, meine Welt reicht vom ersten bis zum 16. Stock." This full chorus draws a clear parallel between physical space and the emotions and identity connected to it.

The second and third verses portray the block's residents and their activities: an ex-con janitor, a prostitute, a fetishist, homosexuals, members of a sect, a junkie, a dealer, a bootlegger, a rapper, a housewife, hard-core lesbians, and a suicide victim. Some floors are collectively labeled "porn floor" and "drug floor."

After the second verse and chorus, a bridge follows: the beat cuts out and the vocals are filtered to produce a robotic effect.

The Beathoavenz remix opens with a guitar sample echoing the original's simple funk line, doubled by bass and set to a different drumbeat. Sido immediately introduces the track as an answer song, stating that he stole the last two issues of Juice, in which he found songs titled "Mein Block."

The remix is faster and more intense (100 bpm), and its lyrics extend beyond the original's three verses. Additional rappers deliver flows about shared experiences in the block during their school years. In the final lines, there is a direct reference to Blumentopf and Hecklah & Coch, before returning to the chorus and closing with:

"Yeah, jetzt könnt Ihr euch entscheiden / Wer hat den geilsten Block in Deutschland, Alter? / Beethoavenz Remix! / Sido! / Aggro Berlin! / Loku Fuhrman und Bendt! / Und die ganze Welt brennt / Aggro Berlin!"

IV. Reception

Due to its explicit content, a radio/video edit was produced, masking all profanities with sound effects. The song's video propelled Sido and the Aggro Berlin label to the forefront of the German gangsta rap scene, sharply dividing audiences into supporters and detractors who debated the artist's authenticity and place within the genre.

The video features Sido in his silver skull mask, walking through the actual Märkisches Viertel. Low-angle emphasize the towering and oppressive nature of the high-rises while also conferring authority upon

the rapper. The video shows vignettes of the inhabitants described in the lyrics, as well as interiors of flats, corridors, and parking garages. In its final scenes, the video shifts to a brothel or club, depicting Sido surrounded by women. Other Aggro artists, including Bushido and Tony D, as well as members of Sido's Berlin music circle, also appear.

The video version of the song begins with a segment from the track "Steig ein" (from *Maske X*) and includes a satirical break that quotes and mocks the chorus of Jennifer Lopez's 2002 hit "Jenny from the Block." On *Maske X*, this parody appears as a standalone track titled "Sido aus'm Block."

In 2004, a 16-year-old MC named Jeremy, aka Silo, from Lütjensee released the CD single *Mein Dorf* (My Village) on Mellowvibes Records. A parody of MEIN BLOCK, it portrays relaxed rural life and farming.

The song has since been covered or quoted by several artists, both in homage and parody. These include Rainer von Vielen (in a humorous Volksmusik version featuring accordion and tuba), Callejon (in a metal cover), and Fettes Brot.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Lyrics: Sido
Music: Headrush

Recordings

- Sido. "Mein Block", 2004, Aggro Berlin, AGGRO 013-1, Germany (12").
- Sido. "Mein Block", 2004, Aggro Berlin AGGRO-013-2, Germany (CD, Maxi).
- Sido. "Mein Block", Maske, 2004, Aggro Berlin, AGGRO-014-2 Germany (CD, Album).
- Sido. "Mein Block", Maske, 2004, Aggro Berlin, AGGRO 014-1, Germany (2xLP, Album).
- Sido. "Mein Block", Maske X, 2005, Aggro Berlin, AGGRO-032-2, Germany (CD, Album, RE).

References

- Berlich, Sebastian. *Who You Think I Am? Masken in der Pop-Musik.* Berlin: Springer VS 2023.
- Ebersbach, Bruno. *Sido, die Maske und der Block*. Nürnberg: Brandlhuber 2006.

- Artist homepage: http://www.sido.de

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

- Giacomo Bottà: “Mein Block (Sido)”. Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/mein-block, 05/2025.

Print

Nina Simone **1964**

Mississippi Goddam

MISSISSIPPI GODDAM ist ein Protestsong von Nina Simone. Sie schrieb ihn, nachdem rassistische Anschläge mit Todesopfern in den USA verübt wurden.

I. Entstehungsgeschichte

MISSISSIPPI GODDAM befindet sich auf dem ersten Album *In Concert*, das nach Vertragsabschluss mit der Plattenfirma Philips 1964 veröffentlicht wurde. Nina Simone war bekannt für ihr Engagement gegen die Diskriminierung von People of Color in den in den USA. Bereits als Kind, geboren als Eunice Kathleen Waymon in North Carolina, war sie eine begabte Pianistin und bevorzugte klassische Musik. Bereits im Kindesalter wurde sie mit Diskriminierung aufgrund ihrer Hautfarbe konfrontiert (vgl. Dallach 2016). Später als Bürgerrechtsaktivistin nutzte sie die Musik, um ihren Gefühlen gegenüber dieser Realität Ausdruck zu verleihen. Auslöser für MISSISIPI GODDAM war das Attentat auf die Bürgerrechtsaktivisten Medgar Evers und Emmett Till in Jackson, Mississippi, und die Ermordung von vier Schwarzen Mädchen, Addie Mae Collins, Denise McNair, Carole Robertson und Cynthia Wesley, durch einen terroristischen Bombenanschlag auf die 16th Baptist Church in Birmingham, Alabama, im Jahr 1963 (vgl. Chandler 2015). Die Täter waren Mitglieder des Ku-Klux-Klans, welche erst Jahre später strafrechtlich verfolgt wurden. Im Gegensatz zu Martin Luther King, mit dem sie befreundet war, kommunizierte sie offen, dass Gewalt gegen Weiße eingesetzt werden sollte, wenn es notwendig sei. Einem Interview ist zu entnehmen: “I’m either going to take up arms, I’m going to buy a gun, or I’m going to write this song” (NPR 2022).

II. Kontext

Die Aufnahme geht auf einen Live-Auftritt in der Carnegie Hall in New York City zurück. Hier gelingt es Nina Simone, den klaren Protest gegen die Explosion rassistisch motivierter Gewalt, vor allem in den Südstaaten der USA, gegenüber einem fast ausschließlich weißen Konzertpublikum zu artikulieren. Ihr energisches Auftreten lässt den Applaus des Publikums eigentümlich wirken, zieht man die strukturellen Ungerechtigkeiten, denen sich Schwarze in den USA gegenübersahen, in Betracht.

Die Spezifik des Moments leitet sich davon ab, dass sie als Schwarze Pianistin oftmals von der weißen Kulturbranche abgelehnt wurde. In den 1960er Jahren lernte sie Martin Luther King, Malcolm X, James Baldwin und andere Bürgerrechtsaktivist:innen, etwa aus der der Black Panther Party, kennen. Das Maß an sozialer Ungleichheit führte schließlich dazu, dass sich Nina Simone von gecoverten Versionen ab- und selbstgeschriebenen politischen Songs zuwendete.

geführt wurde MISSISSIPPI GODDAM in einer Bar in Greenwich Village, sechs Jahre nachdem sie New York City gezogen war und sich den Künstlernamen Nina Simone gegeben hatte; der

Namensteil Simone ist eine Hommage an die französische Schauspielerin Simone Signoret. Ihre Mutter, eine Methodistenpredigerin, sollte nicht wissen, dass sie Blues und Jazz, vermeintlich sündhafte Musik, spielte (vgl. Roth Pierpont 2014).

III. Analyse

Die musikalische Herangehensweise von Nina Simone ist beeinflusst von ihrem musikalischen Werdegang in der klassischen Musik. Geprägt von Komponisten wie Johann Sebastian Bach, lehnte sie die Bezeichnung als Jazz-Musikerin angeblich ab, obgleich ihre Musik Anleihen an Jazz, Blues, Gospel, Folk und Pop aufweist. Sie bevorzugte die Kategorie Black Classical Music.

Nina Simone komponierte das Lied und schrieb den Text. Bei der Aufführung 1964 in der Carnegie Hall singt sie und spielt am Klavier in Begleitung eines Ensembles (an der Gitarre Rudy Stevenson, am Bass Lisle Atkinson und an den Drums Bobby Hamilton). Produziert wurde das Album von Hal Mooney.

Die auf der Aufnahme festgehaltenen Geräusche des Publikums (ausgelassener Applaus, Gelächter) lassen vermuten, dass ebendieses ein Unterhaltungsprogramm erwartete. Nichtsdestotrotz kündigt Nina Simone das Lied mit den Worten an: “I mean every word”. Hierdurch durchbricht sie in gewisser Weise den Unterhaltungsrahmen.

Musikalische Gestaltungsmittel wie Piano-Vamp, eine sich wiederholende Akkordfolge und Synkopen beeinflussen die potenzielle Wirkung des Musikstücks; es erhält fast schon eine kabarettistische Note.

Textlich liefert sie Einblicke in die Gefühlswelt des lyrischen Ichs, welches, wie die Entstehungsgeschichte des Songs nahelegt, ein Abbild ihrer selbst zu sein scheint: “Alabama’s gotten me so upset / Tennessee made me lose my rest / And everybody knows about Mississippi, goddam!”. Andere Textzeilen erwähnen “Sister Sadie”: “Yes, you lied to me all these years / You told me to wash and clean my ears / And talk real fine just like a lady / And you’d stop calling me Sister Sadie”. „Sister Sadie“ wurde bekannt durch das Lied von Horace Silver aus dem Jahr 1959 und ist eine Figur aus Mark Twains *Adventures of Huckleberry Finn*: die Frau eines Sklaven, die stellvertretend für Schwarze Frauen steht, die andere umsorgen, kochen und etwas dafür tun müssen, um Rechte und Anerkennung zu bekommen. Doch im Vergleich zu der fiktiven Figur Sister Sadie, haben ‘echte’ Frauen keine unerschöpfliche Ausdauer, sondern können wütend, frustriert und mutig sein, haben echte Krankheiten und leiden an tiefen Wunden (vgl. Sankofa 2019).

IV. Rezeption

MISSISSIPPI GODDAM wurde als Single ausgekoppelt und an verschiedene Radiosender geschickt. Verschiedenen Berichten zufolge kam es vor, dass Exemplare in zwei Hälften zerbrochen wieder zurückgeschickt wurden. In den Südstaaten der USA wurde das Lied verboten. Bei den Protestgängen von Selma nach Montgomery im Jahr 1965 sang Simone das Lied zusammen mit politisch engagierten Künstlern wie Sammy Davis Jr., James Baldwin und Harry Belafonte (vgl. Shapiro/Noah/Metah 2023).

MISSISSIPPI GODDAM wurde in den 500 Greatest Hits of All Time des Rolling Stone auf Platz 172

gewählt (Rolling Stone 2024). Der Mitschnitt des Songs auf dem sechsten Jazz à Juan-Festival im Jahr 1965 hat auf YouTube bereits über 5,6 Mio. Aufrufe (Stand: 14.05.2025). Dies hängt sicherlich auch damit zusammen, dass die besungene Thematik immer wieder in neue Kontexte gestellt werden kann und die Polizeigewalt gegenüber People of Color in den USA sowie Racial Profiling nach wie vor einen sozialen Missstand kennzeichnen. Letzteres verdeutlicht etwa die Black Lives Matter-Bewegung, die ausgelöst wurde durch den Freispruch eines Wachmanns, der für den Tod des 17-jährigen Schülers Trayvon Martin im Jahr 2012 verantwortlich ist.

Die kulturelle Bedeutung des Songs dokumentiert sich u. a. in der Aufnahme ins National Recording Registry durch die Library of Congress im Jahr 2019.

LISA SCHMID

Credits

Vocals: Nina Simone
Gitarre: Rudy Stevenson
Bass: Lisle Atkinson
Drums: Bobby Hamilton
Musik, Text: Nina Simone
Produzent: Hal Mooney
Label: Philips Records
Aufnahme: 1964 live at Carnegie Hall
Veröffentlichung: 1964
Länge: 4:45 min (Albumversion), 6:65 min (Singleversion)

Recordings

- Nina Simone. “Mississippi Goddam”, *In Concert*, 1964, Philips, PHM 200-135, USA (Vinyl/Album).

Covers

- Andra Day. “Mississippi Goddam”, *Mississippi Goddam*, 2015, RCA Records (Single).
- Blacker Face. “Mississippi Goddam”, *Mississippi Goddam*, 2017, Self-Released, USA (MP3/Album).
- Choro Azul. “Mississippi Goddam”, *Mississippi Goddam*, 2003, Vinylsoyuz, ASTP-5015, Japan (Vinyl/Album).
  ´elsey Waldon. “Mississippi Goddam”, *They’ll Never Keep Us Down*, 2021, Oh Boy Records, ƁR-058, USA (Vinyl/Album).

References

- Chandler, Adam: What happened to Nina Simone? In: The Atlantic, 27.06.2015. URL: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/06/nina-simone-and-mississippi-goddam/396923/ [14.05.2025].
- Dallach, Christoph: Soul und Wut. In: Der Spiegel, 08.2016. URL: https://www.spiegel.de/kultur/musik/nina-simone-meisterwerke-aus-den-60ern-neu-aufgelegt-a-1106193.html [14.05.2025].
- Michaud, Eli: Nina Simone's "Mississippi Goddam". The Black Arts Movement. URL: https://blackartsmovementumf.wordpress.com/nina-simones-mississippi-goddam/ [14.05.2025].
- Neupert, Julia: Jazz-Ikone Nina Simone – Mit Musik gegen Rassismus. In: SWR2 Wissen, 2023. URL: https://www.swr.de/swr2/wissen/jazz-ikone-nina-simone-mit-musik-gegen-rassismus-swr2-wissen-2023-04-21-100.html [14.05.2025].
- Rolling Stone: The 500 Greatest Hits of All Time, 16.02.2024. URL: https://www.rollingstone.com/music/music-lists/best-songs-of-all-time-1224767/television-marquee-moon-5-1225165/ [14.05.2025].
- Roth Pierpont, Claudia: A Raised Voce. How Nina Simone turned the movement into music. In: The New Yorker, 03.08.2014. URL: https://www.newyorker.com/magazine/2014/08/11/raised-voice [14.05.2025].
- Sankofa, Morgan: Who Is Sister Sadie? In: Viva, 2019. URL: https://vocal.media/viva/who-is-sister-sadie [14.05.2025].
- Shapiro, Ari/Caldwell, Noah/Metah, Jonaki: 5 protest songs that have taken on new meaning post-roe. In: NPR, 02.07.2022: URL: https://www.npr.org/2022/07/02/1109336452/protest-music-abortion-rights-roe-wade-march-blm [14.05.2025].
- Simone, Nina: *I put a spell on you. The Autobiography of Nina Simone*. Boston, MA: Da Capo Press 2003.
- Struck-Schloen, Michael: Blumen und Pflastersteine. 1968 und die musikalische Verjüngung der Welt. In: SWR2 Musikstunde, 09.04.2018.

Films

- What happened, Miss Simone? Liz Garbus (Director; Screenplay). Netflix; Moxie Firecracker Films, 2015.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Lisa Schmid

Citation

Lisa Schmid: "Mississippi Goddam (Nina Simone)". In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by

Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/mississippi-goddam, 05/2025.

Print

Pink Floyd **1973**

Money

MONEY ist ein blueslastiger Song der britischen Band Pink Floyd, in dem die Auswirkungen der kapitalistischen Weltordnung auf das menschliche Verhalten in kritischer Weise kommentiert werden.

I. Entstehungsgeschichte

MONEY ist der sechste Track auf *The Dark Side of the Moon*, dem am 1.3.1973 erschienenen achten Studioalbum von Pink Floyd. Der Song wurde zwei Monate später als Single veröffentlicht (mit der B-Side “Any Colour You Like”). Für Musik und Text zeichnete der Bassist der Band, Roger Waters, verantwortlich. Als Tontechniker während der gesamten Albumproduktion agierte Alan Parsons, der sich bereits durch sein Mitwirken an dem Beatles-Album *Abbey Road* einen Namen als versierter Klanggestalter gemacht hatte. Die Aufnahmen fanden in den Abbey Road Studios statt. Die Studio-Sessions waren für das finale Arrangement von entscheidender Bedeutung, da sich Waters’ Komposition im Wesentlichen auf den Text, das charakteristische Bass-Riff und die harmonische Grundstruktur beschränkte. Insbesondere die ausgedehnten Instrumental-Parts in der Mitte des Songs mit den Soli von David Gilmour (Gitarre) und Gastmusiker Dick Parry (Tenorsaxophon) gingen auf das wiederholte improvisatorische Zusammenspiel der Musiker zurück. Ferner arbeiteten Pink Floyd mit Klangcollagen, einem bereits auf den Vorgängeralben mehrfach angewandten Gestaltungsmittel. So besteht das Intro des Songs aus rhythmisch zusammengeschnittenen Aufnahmen von klirrenden Münzen, Registrierkassen, Zählmaschinen und zerrissenem Papier. Entscheidenden Einfluss auf das Klangbild hatte schließlich das Gitarrenspiel von David Gilmour. Dieses gründet auf zwei unterschiedlichen Klangeinstellungen: Danach zeichnen sich die rhythmisch-akkordischen Parts durch einen trocknen Sound aus, d.h., es liegt kein signifikanter Reverb-Effekt vor und der gewählte Tonabnehmer zielt auf einen klaren, obertonreichen Klang hin. Im Gegensatz dazu werden die Soli in den Viervierteltakt-Abschnitten von einem Reverb-geschwängerten, mittenbetonten Sound getragen. Hierdurch entstehen jene Klangflächen von “epischer” Größe, die insgesamt charakteristisch für den Sound von Pink Floyd sind.

II. Kontext

Zum Zeitpunkt der Albumproduktion waren Pink Floyd eine international bekannte Band, die in der Öffentlichkeit jedoch nicht als Superstars wahrgenommen wurde. Zu Beginn ihrer Karriere in der Mitte der 1960er Jahre schien dieser Status noch vorprogrammiert. Vor allem ihr charismatischer Frontmann und kreativer Kopf Syd Barrett ließ sie zu einem aufstrebenden Act der Londoner Underground-Szene avancieren. Doch jener Barrett musste schon im Jahr 1968 die Band verlassen, nachdem übermäßiger [illegible]nkonsum und psychische Störungen eine geregelte Zusammenarbeit mit ihm unmöglich gemacht [illegible]en. Demnach befand sich die Band zu Beginn der 1970er Jahre in einer Phase der Neuorientierung.

Die vier verbliebenen Musiker – eher von unauffälliger Natur – sahen sich mit dem Umstand konfrontiert, ohne charismatischen "Anführer" und Mastermind weiterarbeiten zu müssen. Eine Antwort hierauf stellte die Vertiefung in ausgefeilte Song-Arrangements und psychedelische Klangwelten dar. Zudem steuerte die Band in der Folge diverse Filmmusiken bei, u.a. zu Michelangelo Antonionis Film *Zabriskie Point*. Die Nähe zu filmischen Darstellungen spiegelte sich schließlich in dem 1972 erschienenen Musikfilm *Pink Floyd: Live at Pompeii* wider, in dem die Band vor den Kulissen der berühmten italienischen Ruinenstadt ihre Musik darbot. Alles zusammengenommen zeigt sich, dass die Arbeit an *The Dark Side of the Moon* der Band dazu diente, sich in künstlerischer Weise endgültig von ihrem ehemaligen Bandleader zu emanzipieren.

III. Analyse

Der Song dauert in der Albumversion 6:22 Minuten (Single: 3:59 Minuten); das Tempo beträgt ca. 125 bpm. Neben dem Gesang kommen E-Gitarre(n), E-Bass, Schlagzeug und Tenorsaxophon zum Einsatz. Das tonale Tentrum ist H(-Moll). Der Song beginnt mit dem oben erwähnten Intro, in dem verschiedene Alltagsgeräusche, die allesamt um das Thema Geld kreisen, in rhythmisierter Form zu einer Klangcollage zusammengeschnitten sind. In rhythmischer und tonaler Hinsicht prägend für das instrumentale Arrangement ist das Einstiegsriff von Bass und Gitarre. Es wird im Siebenviertel-Takt gespielt und bedient sich des Tonvorrats der Bluesskala. Die Nähe zum Blues offenbart sich ebenso auf formaler und harmonischer Ebene. So sind die vokalen Abschnitte in einem zwölftaktigen Bluesschema organisiert – ohne die charakteristische Pendelbewegung zwischen erster und vierter Stufe, aber mit der Abwärtsbewegung von der fünften auf die vierte Stufe, während das Saxophon-Solo auf einem achtzehntaktiges Bluesschema aufbaut (mit Pendelharmonik und Abwärtsbewegung) und die Gitarrensoli wiederum auf einer Verdopplung des zwölftaktigen Standard-Schemas gründen (ebenso mit Pendelharmonik und Abwärtsbewegung). Ausgehend vom Bluesschema als Formteil, ergibt sich folgender Ablauf: A | A (Vokal-Abschnitte) | B (Saxophonsolo) | C | C' | C" (Gitarrensoli) | A (Vokal-Abschnitt). Hinzu kommen das oben erwähnte Intro und ein Outro, das in den nachfolgenden Song "Us and Them" überleitet. In diesem wird die in leichtem Swing-Groove auslaufende Musik mit scheinbar alogischen Sprachaufnahmen kombiniert. Jene Aufnahmen gingen auf eine Idee von Roger Waters zurück. So sollten im Verlauf der Albumproduktion Personen aus dem Umfeld der Band spontane Antworten auf vorgefertigte Fragen geben, die sich auf Aspekte des alltäglichen Lebens bezogen. Die Antworten wurden aufgenommen und an verschiedenen Stellen in das Album eingefügt, wodurch nicht zuletzt das konzeptionelle Anliegen der Band untermauert wurde, grundlegende Fragen der menschlichen Existenz in künstlerischer Weise zu reflektieren.

In musikalisch-tonaler Hinsicht auffallend ist die metrische Ordnung. Wie oben erwähnt, basiert das prägnante Einstiegsriff von Bass und Gitarre auf einem Siebenviertel-Takt, einer für Pop- und Rocksongs eher unüblichen Taktart. Insgesamt bauen die Vokal-Abschnitte sowie das Saxophonsolo auf diesem metrischem Gefüge auf – dem gegenüber werden die Gitarrensoli in der Mitte des Stücks im Viervierteltakt gespielt. Ein interessantes Merkmal von MONEY ist die rhythmische Verarbeitung des Bass- und Gitarrenriffs innerhalb des zwölftaktigen Bluesschemas. In den Takten zwei und drei kommt es jeweils zu Verschiebungen zwischen den schweren und leichten Zählzeiten, die eine alternative Wahrnehmung der

betreffenden Passagen in der Anordnung 6/4 | 4/4 | 4/4 zulassen. Eine Schlüsselstelle in rhythmischer Hinsicht ist ebenso der Übergang ins Vierer-Metrum. Nach dem Abstieg von der fünften in die vierte Stufe werden zwei "Brücken"-Takte im Vierer-Metrum eingebaut, in dem das ternäre Swing-Feeling, welches sich bis zu diesem Punkt vor allem in den synkopischen und punktierten Spielmustern der Rhythmusgitarre und des E-Pianos manifestierte, kurzzeitig in eine energische Ton- bzw. Akkordwiederholung in Achteltriolen transformiert wird. Die Folge hiervon ist, dass das bis dahin tonangebende Siebenviertel-Gefüge in den Hintergrund tritt und eine neue metrische Ordnung etabliert werden kann. Am eindrücklichsten schlägt sich der Wechsel ins Vierer-Metrum am Bassspiel nieder. Während sich der Basslauf im "alten" Metrum in einer Vielzahl von Sprüngen konstituiert, liegt im "neuen" Metrum eine Walking-Bass-Struktur mit mannigfachen Ganz- und Halbtonschritten vor.

Auf sprachlicher Ebene wird die Ambivalenz im gesellschaftlichen Umgang mit Geld reflektiert. Entscheidend für die Wirkung des Gesangsparts ist dessen Ausrufscharakter ("Money, get away!", "Money, it's a crime!"). In anklagend-ironischem Grundton werden über die Ich-Perspektive stereotypische Sprachwendungen zum Thema Geld ("New car, caviar, four star daydream", "First class traveling set") und Informalität suggerierende Floskeln ("I'm all right Jack, keep your hands oof of my stack", "Don't give me that do goody good bullshit") aneinandergereiht. In finaler Wendung wird in gesellschaftkritischer Manier sinniert: "Money, so they say, is the root of all evil today. But if you ask for a rise, it's no surprise that they're giving none away". Der Ich-Erzähler scheint somit weniger von Gefühlen des Aufbegehrens gegen die bestehenden Verhältnisse geleitet, denn von einer abgeklärt-pessimistischen Grundhaltung.

IV. Rezeption

MONEY zählt zu den wenigen als Single ausgekoppelten Songs der Band Pink Floyd. Ähnlich wie andere Rockbands ihrer Zeit (etwa The Who oder Led Zeppelin) mied die Band aufgrund künstlerischer Erwägungen das Kurzformat Single. So entsprach das Großformat Album in höherem Maße dem eigenen Bedürfnis, Rockmusik mit künstlerischem Anspruch produzieren zu wollen. Nichtsdestotrotz werden mit dem Namen Pink Floyd noch heute weitere herausragende Songs wie beispielsweise "Another Brick in the Wall", "Wish You Were Here" oder "Shine on You Crazy Diamond" verbunden. Die anhaltende Popularität von Song und Album drückt sich u.a. in Form von Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den "The 100 Greatest Guitar Songs of All Time" (*Rolling Stone*, Platz 69) oder den "500 Greatest Albums of All Time" *(Rolling Stone*, Platz 43) aus. Offizielle Konzertmitschnitte des Songs sind auf den Live-Alben *The Delicate Sound of Thunder* (1988) und *Pulse* (1995) enthalten. Die Band spielte ihn außerdem während ihres vielbeachteten Reunion-Auftritts im Jahr 2005 im Rahmen des *Live 8-Konzerts* in London.

CHRISTOFER JOST

Credits

E-Bass: Roger Waters

Gesang, E-Gitarre: David Gilmour
E-Piano (Wurlitzer): Richard Wright
Schlagzeug: Nick Mason
Tenorsaxophon: Dick Parry
Autor: Roger Waters
Produzent: Pink Floyd
Label: Harvest
Aufnahme: Juni 1972 bis Januar 1973
Spieldauer: 6:22 (Album Version)
3:59 (Single Version)

Recordings

- Pink Floyd. *Money*, 1973, Harvest, 3609, USA (Vinyl/Single).
- Pink Floyd. “Money”. On: *The Dark Side Of The Moon*, 1973, Harvest, SHVL 804, UK (Vinyl/Album).
- Pink Floyd. “Money”. On: *Delicate Sound Of Thunder*, 1988, CBS, C2K 44484, USA (CD/Album).
- Pink Floyd. “Money”. On: *Pulse*, 1995, CBS, C2K 67065, USA (CD/Album).
- Pink Floyd. “Shine On You Crazy Diamond”/ “Wish You Were Here”. On: *Wish You Were Here*, 1975, Harvest, SHVL 814, UK (LP/Album).
- Pink Floyd. “Another Brick In The Wall”. On: *The Wall*, 1979, Harvest, SHDW 411, UK (2xLP/Album).

- Various. *Zabriskie Point (Original Motion Picture Soundtrack)*, 1970, MGM Records, 231500252, UK (LP/Comp.).
- The Beatles. *Abbey Road*, 1969, Apple Records, PCS 7088, UK (LP/Album).

- *Pink Floyd: Live At Pompeii.* Regie: Adrian Maben. Universal Pictures, 2003 (1971) (DVD).

References

- Mabbett, Andy: *Pink Floyd: The Music and the Mystery.* London: Omnibus Press 2010.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time*. London: Turnaround ^{3}2006.
- “100 Greatest Guitar Songs of All Time”. In: *Rolling Stone* 1054 (2008).

Links

Band homepage: http://www.pinkfloyd.com/ [15.01.2013].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Money (Pink Floyd)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/money, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Ideal **1981**

Monotonie

MONOTONIE ist ein Song der deutschen Band Ideal, der in der kommerziellen Hochphase der Neuen Deutschen Welle veröffentlicht wurde.

I. Entstehungsgeschichte

Der Titel „Monotonie“ erscheint 1981 bei WEA auf der zweiten LP der Band, *Der Ernst des Lebens*, und wird im Mai 1982 von WEA als Single ausgekoppelt. Den Text schrieb Annette Humpe, die Musik stammt von allen vier Bandmitgliedern (Annette Humpe, Frank Jürgen Krüger, Ernst Ulrich Deuker und Hans-Joachim Behrendt), die Produktion der Platte lag bei Conny Plank und der Band.

II. Kontext

Die NDW zitiert in ihren Songs aus der gesamten jüngeren Unterhaltungs- und Kulturgeschichte, aber eine Epoche macht sie zu einer besonders häufig und nachdrücklich genutzten Quelle: die 1950er Jahre. Generell kommt in Deutschland, Großbritannien und den USA in den 1980er Jahren eine Wiederentdeckung und Neuverarbeitung der „Fünfziger“ in Mode. Erstmals wird offensiv auf die Designs und Unterhaltungsprodukte einer vergangenen Epoche zurückgegriffen. Die Popkultur feiert ihre erste Nostalgiewelle, ihr erstes Revival.

Der Rückbezug auf die 1950er Jahre umfasst Musik, Mode und Design. Musikalisch ist dies in Deutschland u. a. hörbar durch das Aufgreifen des Rockabilly durch z. B. die Ace Cats (das deutsche Pendant zu den US-amerikanischen Stray Cats) und – erfolgreicher – durch die Münchener Spider Murphy Gang, so benannt nach dem fiktiven Gangster Spider Murphy aus Elvis Presleys Song „Jailhouse Rock“. Auch in der äußeren Erscheinung wird der Retro-Trend deutlich: Die NDW pflegt einen Kleidungsstil, der sich an dem der 1950er Jahre orientiert – und zwar weniger an den modischen Insignien der ersten Teenager-Rebellion wie Jeans und rotem Lederblouson, als vor allem an den konventionellen, offiziellen Bekleidungscodes jener Zeit. Erstmals seit Anfang der 1960er Jahre trägt man die Haare wieder kurz, Bart und Koteletten verschwinden. Die Hosen sind eng, dazu trägt man Hemden, am liebsten mit schmalen schwarzen Krawatten. Anzüge, vor kurzem noch Inbegriff hoffnungslosen Spießertums, sind wieder in, ebenso Hüte, seien es Kapitänsmützen oder klassische Herrenhüte. Mit diesen modischen Insignien verwandelt sich der Rocker, konzipiert als mehr oder weniger wildes Gegenbild zum ordentlichen Bürger, in eine Mischung aus Pfadfinder und elegantem Dandy. Bei den Frauen äußert sich dieser Trend ebenfalls, wenn auch weniger konsequent. Der Trend geht zu weiten Röcken und einer Betonung der Taille, eine Adaption und Neuinterpretation von Diors „New Look“. Auf die Teenager-Mode

äteren Fünfziger rekurrieren Capri-Hosen und Ballerinas sowie tiefe Rückenausschnitte. Die Haare bleiben auch bei den Frauen kurz. Im Erscheinungsbild also wirkt manche NDW-Band, auch Ideal, wie um

25 Jahre zurückversetzt.

Die NDW belässt es allerdings nicht beim bloßen Beschwören und Zitieren der Epoche der 1950er Jahre. Die Reise ins Wirtschaftswunder der BRD bleibt nicht im Dekorativen stecken. Im Mittelpunkt stehen vielmehr das Bearbeiten und die Neuverwertung ihrer stilistischen Insignien und der Themen, welche die 1950er Jahre prägen: Mobilität, Heimat, Fernweh und Exotik. Das Sujet des Fernwehs wird in der NDW mehrfach adaptiert und bearbeitet. Eine der bekanntesten Bearbeitungen des Fernweh-Themas liefert Ideal mit dem Song MONOTONIE (1981). Er bearbeitet das Thema Exotik und Südseeromantik im Sinne des Zeitgeistes und mit den Mitteln der NDW und schafft so eine besonders gelungene Verknüpfung der 1950er mit den frühen 1980er Jahren.

III. Analyse

Der Song von Ideal überrascht mit seinem Titel bzw. mit dem Kontrast, den der Begriff „Monotonie“ zu den zahlreichen Urlaubs- und Reisebildern herstellt. Monotonie verbindet man gerade nicht mit dem Urlaub, sondern mit Alltag. Besonders im Kontext der NDW erwartet man unter diesem Titel einen Song über Betonstädte, Langeweile, Autobahnen oder ähnliches. Stattdessen geht es hier um Südsee, Inseln, alkoholische Getränke, alles also, was man sich unter einem schönen Leben gemeinhin vorstellt. Die Widersprüche zum Titel sind offenkundig.

Ideal zitiert mit MONOTONIE auf vielfältige Weise das Genre des Fernwehschlagers, das auf eine lange Tradition zurückblicken kann von den 1920er Jahren über die „Caprifischer“ der 1950er bis zu den Mittelmeer- und Karibikschlagern der 1970er Jahre. Dadurch wird auf der einen Seite schlicht auf Vertrautes verwiesen und Nostalgie hergestellt, auf der anderen Seite aber auch mit dem Genre ironisch gespielt. Denn die genannten Reiseziele, Hawaii, Tel Aviv, Eschnapur und Babylon entsprechen keineswegs den beliebtesten Urlaubsorten der Deutschen, sondern formulieren einen eher eigentümlichen Welthorizont. Mögen Hawaii und Tel Aviv noch den Endreimen der Antwortzeilen geschuldet sein – und hier könnte man immerhin noch auf Hawaii als Inbegriff der Trauminsel und auf die politische Bedeutung Israels für die Bundesrepublik verweisen –, so sind doch Eschnapur und Babylon so exotisch, ungewöhnlich und speziell in ihrem Bedeutungspotential, dass ihre Wahl kaum zufällig scheint. Der kontextuelle Bedeutungsraum, den gerade diese beiden Begriffe aufmachen, ist enorm.

Eschnapur verweist – der Antwort-Chorus „dem Tiger auf der Spur“ gibt darauf einen klaren Hinweis – auf den deutschen Film „Der Tiger von Eschnapur“ (1938 und 1958). Hiermit ordnet sich der Song erneut ein in eine Geschichte populärer Kultur. Der Ort selbst ist eine Erfindung, ein Fantasiefürstentum in Indien, das als Ausgangspunkt für eine exotische Abenteuererzählung dient. Erfunden wird dieser Ort bereits in den 1920er Jahren von der Drehbuchautorin Thea Harbou und ihrem Mann, dem Filmregisseur Fritz Lang. Das Monumentalepos wird erstmals 1938 verfilmt (Regie: Joe May), die bekanntere Fassung ist aber das Remake aus dem Jahr 1958, das Lang selbst inszenierte. Eschnapur als Reiseziel, so beliebig dies im Kontext des Songtexts auf den ersten Blick erscheinen mag, eröffnet mehrere Deutungsmöglichkeiten: Der Name verweist auf etwas unspezifisch Exotisches, etwa so, wie der für einen [illegible]ahre-Schlager eigens erfundene Ort „Adano“ („Im Hafen von Adano“, 1950) eine Projektionsfläche für alle Mittelmeerfantasien darstellt. Mit dieser Vorgehensweise wird implizit auf das Klischeehafte des

Schlagers verwiesen, auf seine „Unwahrhaftigkeit“ und seine Realitätsfluchten. Da Fritz Langs Fassung von „Der Tiger von Eschnapur“ aus dem Jahr 1958 die weitaus bekanntere ist, wird hier außerdem die Kultur der 1950er Jahre mitsamt ihren Fernweh- und Exotikthemen in den Bedeutungshorizont eingebracht. Dass Eschnapur – wie der Song sagt – jetzt als Pauschalreise zu buchen ist, zeigt auch, dass es das wirklich Exotische und Abenteuerliche nicht mehr gibt. Es existiert nur noch als Vorstellung, als Nostalgie. Das moderne Abenteuer besteht in der Langeweile und Monotonie des Wohlstandslebens. „Eschnapur“ verweist zugleich auf die deutsche Unterhaltungs- und Kinogeschichte; wie überhaupt der ganze Song – ähnlich wie Trios „Energie“ – durch seinen Zitatcharakter nicht nur vieldeutig wird, sondern mit seiner Bricolagetechnik im Umgang mit Zeichen und Bedeutungen ein Verfahren etabliert, das weit über Schlagerhaftes hinausgeht. Das Publikum wird im Unklaren gelassen, was eigentlich oder uneigentlich, was Ironie oder ernst gemeint ist.

Noch vielfältiger ist das Bedeutungspotential, das „Babylon“ mitbringt. Das historische Babylon ist eine der ersten Metropolen des Altertums, eine große antike Stadt mit gewaltigen Bauwerken, die von dem bekannten Geschichtsschreiber Herodot (ca. 484 v. Chr. bis 425 v. Chr.) beschrieben wurde und mit den hängenden Gärten von Semiramis und ihren Stadtmauern immerhin eines der sieben Weltwunder der Antike besaß. Unter dem König Nebukadnezar wurden Tausende von Juden in die Stadt verschleppt, im Alten Testament beschrieben als „babylonische Gefangenschaft“ (AT, 2. Könige, 24, 1-17 und Psalm 137, 1-4). Das Neue Testament nimmt in der Offenbarung des Johannes diese negative Bedeutung auf und verstärkt sie. Es schildert Babylon – hier als Chiffre für Rom zu lesen – als Hort von Sünde und Dekadenz, die dem wahren und einzigen Gott untreu, eine Hure, geworden sei (NT, Off. 14, 18; Off. 17, 5 und 18, 2). Noch Martin Luther nutzte das Wort von der „Hure Babylon“, wenn es um das von ihm verachtete Papsttum ging. Am bekanntesten ist aber sicher die biblische Geschichte vom Turmbau zu Babel (AT, 1. Mose 11, 1-9), eine Parabel über menschlichen Größenwahn und Hochmut, die mit hochfliegenden Plänen, sich über einen gewaltigen Turm dem Himmel und Gott zu nähern, beginnt und mit Gottes Strafe, der „babylonischen Sprachverwirrung“, endet. Bis heute gilt Babylon als Symbol für Exil und Versklavung, für das Sündige und Böse und für menschliche Hybris. Mit all diesen Bedeutungen spielt es auch in der Musikgeschichte immer wieder eine Rolle. In der populären Musik, vor allem im Reggae, wird der Begriff Babylon häufig auch als kritische Analogie zum kapitalistischen System verwendet.

Babylon ist also ebenso wenig wie Eschnapur ein reales Reiseziel, im Gegenteil: Betrachtet man die Bedeutung, die es in der abendländischen Kultur hat, ist es keineswegs ein Ort, an dem man Urlaub machen und – „Hotel mit Vollpension“ – bei bestem Service entspannen will. Das Urlaubsthema wird im Songtext also nicht nur durch den Songtitel selbst konterkariert, sondern auch durch die Wahl der Reiseziele. Sie halten nicht, was ihre exotischen Namen und das mit ihnen verbundene weltläufige Flair versprechen; keine Abenteuer, kein Sünden*babel*, lediglich Drinks und „Monotonie bei dreißig Grad“. In einem sonst eher schlichten, leicht verständlichen Text stechen also diese beiden Orte mit ihrer Fülle an Bedeutungspotentialen besonders hervor. Sie funktionieren wie Prismen, in denen sich der Inhalt des Songs – und gewissermaßen die Aussage der ganzen NDW – noch einmal spiegelt, vom Zitat der 1950er Jahre bis zur Systemkritik.

Der Rest des Textes zeigt eine Südseefantasie, die einerseits hedonistisch und andererseits ürgerlich erscheint. Das dekadente Insel-Hopping – „Sylvester auf Tahiti, Heiligabend auf Hawaii“ stent stellvertretend für das Jetset-Leben der Reichen und Schönen, das in den Boulevardblätter

beschrieben wird – ist nicht etwa aufregend, sondern langweilig, was durch die musikalische Gleichsetzung von „Monotonie“ mit „Ich flieg nach Hawaii“ betont wird. Damit folgt der Song auch einem typischen Erzählmuster des Boulevards, das besonders gern auf die Leere und das Unglück der Privilegierten verweist, ganz nach der Devise: Geld allein macht auch nicht glücklich. Zugleich sind die großen Träume auf Prospektgröße zusammengeschrumpft. Der Pauschal-Massentourismus („wir sind auch dabei“) mit Vollpension zum Minimaltarif kann nicht halten, was die Sehnsucht sich vorher erhofft hat. In beiden Fällen endet die Fantasie mit Melancholie. Was als Wunscherfüllung einzigartig und außergewöhnlich sein soll, erweist sich als austauschbar und öde. Das Reisen ist von der langersehnten Weltentdeckung zur Pflichtübung und zum Freizeitstress geworden, und bleibt dennoch, ebenso wie ein Vierteljahrhundert vorher, ein Statussymbol.

Die im Songtext angelegte Gegenläufigkeit von Urlaub und Monotonie wird in der Musik konsequent unterstützt. Das Thema „Südsee“ wird illustriert durch einen reduzierten Calypso. Der punktierte Beat, eine prägnante, durchlaufende Basslinie, ein synthesizergeneriertes Grillen- bzw. Zikadenzirpen im Hintergrund und ein dominantes Orgelmotiv in den Zwischenteilen schaffen die für den karibischen Musikstil charakteristische, entspannte Atmosphäre. Dazu erinnert der vom Keyboard gespielte Off-Beat an Reggae. Schon in den Schlagern der 1950er Jahre dienten exotische Rhythmen und ein fremdartiger Sound zum Herstellen von Südsee-Feeling. Hier allerdings wird dieses musikalische Vorgehen nur zitiert bzw. persifliert, denn der statt der typischen karibischen Steeldrums eingesetzte Orgelton weist die exotischen Klänge als hergestellte, als künstliche, aus. Die „Monotonie“ wiederum spiegelt sich im harmonischen und strukturellen Aufbau des Songs wieder. Ohne Intro beginnt der Song unvermittelt mit dem Gesang und zwar auftaktig mit dem Titelwort „Monotonie“. Erst mit der letzten Silbe dieses Wortes setzt die Band ein. In der Strophe und im Refrain wechselt die Gitarre lediglich zwischen den beiden Akkorden Es-Dur und f-Moll, also den Stufen I und II. Weitere Harmoniestufen wie die Dominante (Stufe V) tauchen vor allem über die Basslinie und die Orgel auf. Im viertaktigen Zwischenteil nach dem 1. und dem 2. Teil gibt es eine durchgängige harmonische Erweiterung über die Subdominante mit As-Dur, g-Moll und B-Dur. Weil aber die Hauptharmonien des Stücks, Es-Dur und f-Moll, nur einen Ganzton auseinander liegen, entsteht kaum harmonische Abwechslung. Auch in der Rhythmusgruppe aus Schlagzeug und Bass wiederholen sich – vom Zwischenteil abgesehen – immer die gleichen zwei Takte. Die Melodieführung mit ihrem engen Tonambitus ist monoton und zeigt kaum Bewegung. Bis auf einen Sextsprung besteht sie vor allem aus Prim-, Sekund- und wenigen Terzschritten. Auch aus diesem Grund wirkt die Vortragsweise von Annette Humpe eher wie gelangweiltes Sprechen und weniger wie Gesang.

Bei den vier Text-Teilen ist kaum klar zu unterscheiden, was als Refrain und was als Strophe bezeichnet werden kann. Die Teile 2 und 4 sind textgleich, bei den Teilen 1 und 3 ist der Text bis auf kleine Variationen derselbe. Sie beginnen mit den beiden Zeilen „Monotonie in der Südsee / Melancholie bei dreißig Grad“, sind also titelgebend, was man wie Longerich (1989: 145) als „refrain-haft“ auffassen könnte. Die Teile 2 und 4 wiederum sind nach dem Frage-Antwort-Prinzip aufgebaut und enthalten einen Chorus, was ebenfalls Refraincharakter hat. Vor allem aber ist die harmonische Grundlage der vier Teile exakt gleich und sogar in der Melodie weisen sie große Ähnlichkeiten auf: „Ich flieg nach Hawaii“ wird (auftaktig) auf denselben Tönen und mit ganz ähnlicher Phrasierung gesungen wie „Mo-no-to-nie“ – über usikalische Gleichsetzung entsteht so auch eine inhaltliche. Der Titel „Monotonie“ wird durch diese ehende Einheitlichkeit und die harmonische Begrenzung musikalisch umgesetzt.

Gerade die harmonische und melodische Beschränkung und das Wiederholen des zweitaktigen Grundschemas illustriert auf der einen Seite das Thema Langeweile und antizipiert auf der anderen Seite scheinaffirmativ den kulturkritischen Vorwurf an den Schlager, er sei ästhetisch banal und standardisiert. Ideal zeigt ein reflexives Spiel mit den Schlagerkonventionen: Es gibt immer wieder illustrierend-atmosphärische Klänge, die das Urlaubsthema verstärken, z. B. der Steeldrum-Sound oder ein Synthesizer-Geräusch, das an das Zirpen von Grillen bzw. Zikaden erinnert. Zwischen dem 3. und dem 4. Teil spricht Humpe einen italienischen Textteil; er hat, da er für das deutsche Publikum kaum verständlich ist, eher eine lautmalerische als eine inhaltliche Funktion und schließt so an die Italiensehnsucht der 1950er Jahre, aber auch an die ausländischen Schlagerstars der Epoche an. So gelingt es Ideal, in der engen Verbindung von Text und Musik das Thema Fernweh ebenso ironisch zu verhandeln wie das Thema Schlager und dabei außerdem auf den gemeinsamen historischen Hintergrund beider Themen, die 1950er Jahre, zu verweisen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Background-Harmoniegesang, der einerseits den Konventionen des Schlagers folgt, diese andererseits persifliert und außerdem den Schwebezustand des Songs zwischen Schlager und Kritik zeigt. DennIdeal folgt der Konvention des Background-Gesangs, bricht sie aber zugleich: Beim Schlager sind es üblicherweise Frauen, die den Sänger (oder auch die Sängerin) chorisch begleiten, hier sind es die männlichen Bandmitglieder, die den Backgroundgesang übernehmen. Im Videoclip wird dies dadurch betont, dass Humpe bei den Strophen allein zu sehen ist und die Männer vor allem bei ihrem Backing-Gesang – und dann als Gruppe – ins Bild kommen. Während beim normalen Background-Gesang Teile des Refrains oder der Endreim verstärkt werden oder einfach mehrstimmig gesungene Vokale (aahhh, uuhhh), häufig auch über mehrere Takte, den Sound füllen und nur als musikalische Verstärkung fungieren, hat der Background-Gesang der Männer hier zwei Funktionen: Nach dem Steeldrum-Motiv der Orgel werfen sie ein kurzes „aahuga“ ein. Dies hat eine illustrierende wie persiflierende Wirkung. Zunächst wird dadurch der Eindruck des Exotischen, vorbereitet durch den angedeuteten Klang des fremden Karibik-Instruments, verstärkt. Zugleich wird aber sowohl das „inhaltsleere“ Vokalsingen des Backgrounds als auch die Klischeevorstellung vom „Wilden“ karikiert. Damit schließt der Song würdigend und zugleich ironisierend an bekannte Vorbilder an, zum Beispiel an die lautmalerischen „Strophen“ („Wimoweh“) des Pop-Klassikers „The Lion Sleeps Tonight“ (der im Jahr 1982 ebenfalls in den deutschen Charts ist). In den Teilen 2 und 4 („Flieg nach Hawaii …“) singen die Männer die ergänzenden Halbsätze, die aber für die Bedeutung des Songs entscheidend sind. Was im ersten, von Annette Humpe gesungenen Teil des Satzes aufregend und luxuriös klingt, vervollständigen sie in einer entlarvenden Art und Weise. Ihre Halbsätze demaskieren die kleinbürgerlichen Träume: Hawaii im Massentourismus, Israel zum Schnäppchenpreis, Babylon – immerhin historisches Symbol für Ehrgeiz und Entbehrung gleichermaßen – genießt man mit der Rundum-Bequemlichkeit der Vollpension und im exotischen Eschnapur jagt man längst vergangenen Chimären nach. Zugespitzt könnte man sagen, der erste Halbsatz („Ich flieg nach Tel Aviv“) bildet den illusionistischen Schlager ab, der im Background gesungene zweite Halbsatz („zum Minimaltarif“) antwortet mit der realistisch-nüchternen NDW.

Auch das Arrangement leistet seinen Beitrag zu dieser Doppelbödigkeit: Das mehrmalige „Bikini“ im 3. Teil bedient zunächst einfach das Urlaubsthema ebenso wie es auf die 1950er Jahre verweist. Allerdings sind im Hintergrund explosionsartige Geräusche zu hören. Die historische Bedeutung, die bei der

Bezeichnung des Kleidungsstücks mitschwingt – nämlich die Atomtests auf den Bikini-Inseln von 1946 bis 1958, die Louis Réard zu seinem zweiteiligen Badeanzug inspirierten – wird also durch die klangliche Gestaltung mit eingebaut.

Es ist unschwer zu erkennen, dass es sich bei „Monotonie“ um einen Song handelt, der kritisch mit dem Thema Tourismus umgeht. Allerdings belassen es die meisten Autor:innen (Longerich 1989; Giessen 1992) auch bei dieser eher schlichten Erkenntnis. Sie begnügen sich damit, dass sie einen kritischen NDW-Schlager gefunden haben und verstärken in ihrer Analyse die Botschaft ins Überdeutliche: „… so nahm ein moderner Schlager der achtziger Jahre wie z. B. ‚Monotonie‘ unmittelbaren Bezug auf die Realität, verklärte und beschönigte nichts, sondern zeichnete – teilweise mit subtiler Ironie – das Bild einiger Zeitgenossen, für die Wohlstand und Luxus so selbstverständlich geworden sind, dass sie in Bezug auf ihren Lebensstandard immer anspruchsvoller und maßloser werden, gegenüber inneren Werten jedoch abstumpfen. Die Folge ist Oberflächlichkeit, Kontaktarmut und Isolation. ‚Monotonie‘ ist ein kritischer Schlager, der die zweifelhaften Wertvorstellungen der Wohlstandsgesellschaft bewusst machen will und dessen Grundgedanke auf jede Alltagssituation übertragbar ist: Monotonie macht melancholisch“ (Longerich 1989: 143). Eine solche Erklärung sagt allerdings mehr über den Autor und seinen Wertekanon als über die Qualität des Songs. Interessanter als das bloße Feststellen einer Kritik an Luxus und Oberflächlichkeit ist die Analyse der eingesetzten Mittel. Erst hier wird deutlich, dass der Song mehr ist als eine in modernen Sound verpackte, konsumkritische Moralpredigt. Die Musik ist nicht nur ein Vehikel zum Transport einer Botschaft, sondern gleichberechtigter Teil in einem raffinierten Zusammenspiel. Die gezielten Setzungen von Text und Musik zeigen, dass es sich bei MONOTONIE um einen Song handelt, der seine Mittel zielsicher einsetzt. Moderne und sachliche Begrifflichkeiten stehen neben „Klischeebildern“ und 50er-Jahre-Zitaten. Die Träume von der Ferne werden als Kitschbilder entlarvt, die Coolness des Vortrags von Humpe hingegen macht diesen „Kitsch“ sofort wieder wirkungslos und gibt auf diese Weise auch wieder Raum für individuelle Sehnsuchtsgefühle. Der Song changiert zwischen den 1950er und den 1980er Jahren, zwischen Tradition und aktueller Jugendkultur, zwischen Kitsch und Coolness, zwischen Schlager („Südsee“) und NDW („Monotonie“). Dies gelingt vor allem, weil die wenigen Mittel gut gewählt und eingesetzt sind. Der Song wirkt eben nicht simpel, sondern durchsichtig und leicht und unterstützt so bei aller strukturellen Eintönigkeit das Urlaubsthema. Gleichzeitig verhindern die künstlichen Töne, die zwar kühle, aber auch akzentuierte Interpretation Humpes und die enge Verbindung von Musik und Text, dass das Stück oberflächlich und schlagerhaft wirkt.

IV. Rezeption

Im Jahr 1982 boomte die NDW. Daher hatte der Song große Konkurrenz ‚aus den eigenen Reihen‘. Obwohl er sicher einer der bekanntesten der Band ist, erreichte „Monotonie“ nur die Platzierung 21 in den deutschen Single-Charts; das Album, *Der Ernst des Lebens*, stieg bis auf Platz 13. Zu dem Song wurde ein Musikvideo produziert. Es existiert eine Coverversion der Berliner Band Beatsteaks aus dem Jahr 2020.

BARBARA HORNBERGER

Credits

Lyrics: Annette Humpe
Musik: Hans-Joachim Behrendt, Ernst Ulrich Deuker, Annette Humpe, Frank Jürgen Krüger
Produktion: Conny Plank, Ideal, Gesang und Keyboard: Annette Humpe
Gitarre und Gesang: Frank Jürgen Krüger
Bass und Gesang: Ernst Ulrich Deuker
Schlagzeug und Gesang: Hans-Joachim Behrendt

References

- Giessen, Hans W.: *Zeitgeist populär – seine Darstellung in deutschsprachigen postmodernen Songtexten (bis 1989)*. St. Ingbert: Werner J. Röhrig 1992.
- Longerich, Winfried: *„Da Da Da“. Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle*. Pfaffenweiler: Centaurus 1989.

About the Author

Barbara Hornberger is professor of musicology at the University of Wuppertal.
All contributions by Barbara Hornberger

Citation

Barbara Hornberger: „Monotonie (Ideal)“. *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/monotonie, 05/2025.

Print

Ali Neumann **2018**

Monster

MONSTER ist der Titelsong der zweiten EP der feministischen Künstlerin Alli Neumann.

I. Entstehungsgeschichte

Für Alli Neumann spielt Musik schon früh eine große Rolle. Im Alter von 12 Jahren schreibt sie ihre ersten eigenen Songs. Um Sängerin zu werden, bricht sie sogar für kurze Zeit die Schule ab (vgl. Niang 2018). Der Erfolg bleibt allerdings aus und sie absolviert zunächst ihr Abitur. Im Oktober 2018 veröffentlicht sie dann ihre erste EP *Hohes Fieber*.

Aufgrund vieler verschiedener Musikeinflüsse wie z.B. Blues ist ihr eigener Stil am Anfang noch nicht festgelegt. Mit der deutschen Sprache tut sich Neumann zu Beginn schwer. Denn der gängige deutsche “Wohlfühlpop” sowie die bestehende Schlagerkultur widerstreben ihr. Ihrer Auffassung nach diente diese Musik nach dem Krieg zur Ablenkung und Betäubung, um sich nicht mit der Wahrheit und der Schuld zu konfrontieren (vgl. Götze 2019). Neumann will aber genau diese Konfrontation mit der Gegenwart und möchte Inhalte, aber vor allem Haltung in die deutsche Popmusik bringen. Alli Neumann will provozieren und Denkanstöße für Ihre Zielgruppe liefern (vgl. Czienskowski 2019).

Seitdem sich Neumann auf die deutsche Sprache festgelegt hat, fühlt sie sich selbst “authentischer” und meint, dadurch keine Rolle mehr spielen zu müssen (vgl. Niang 2018). Dass Alli Neumann auf der Bühne und in der Öffentlichkeit in der Rolle einer Performance-Persona agiert und Mittel wie Tanz, ihre Selbstdarstellung auf Social Media und die Interaktion mit dem Publikum bewusst einsetzt, um ihr Image zu formen und zu steuern, steht dabei außer Frage (vgl. Auslander 2006: 11).

MONSTER ist der Titelsong Neumanns zweiter EP, die im Frühjahr 2019 veröffentlicht wird. Am 22. März veröffentlicht sie das zugehörige Musikvideo und am 29. März dann die gesamte gleichnamige EP. Auf das Musikvideo wird im Analyseabschnitt genauer eingegangen.

Mit dem Song eröffnet Alli Neumann im Juli 2019 zum ersten Mal in ihrer Musikkarriere ein Festival: das Kosmonaut Festival in Chemnitz.

II. Kontext

Im Mittelpunkt ihrer Texte stehen vor allem die Themen Gleichberechtigung, Emanzipation und die eigene Identität. Alli Neumann steht für alternativen Pop, starke Frauen, grelle Farben, mutige Outfits und eine kritische Auseinandersetzung mit Genderstereotypen und der aus ihrer Sicht patriarchal geprägten ndustrie.

Die ersten sechs Jahre lebt Alli Neumann in Polen und wächst dann in Nordfriesland auf. Da ihre Mutter Polin ist, wird Neumann bereits in der Schule mit Klischees konfrontiert und erlebt immer wieder Vorurteile in Bezug auf ihre Herkunft. Sie lässt sogar ihre eigene Mutter nicht an das Telefon gehen, um den Akzent und die Herkunft ihrer Mutter zu leugnen (vgl. Götze 2019). Es kann angenommen werden, dass dieser Hintergrund auch ein Grund dafür, dass für sie Gerechtigkeit und das Streben nach Gleichberechtigung in allen Bereichen im Mittelpunkt stehen. Diese Grundhaltung bezieht sich nicht nur auf Geschlechter, sondern auf Vielfalt und Unterschiede jeglicher Art und in allen Lebensbereichen. Niemand sollte laut Neumann benachteiligt sein und in Kategorien eingeordnet werden. Durch Geburt festgelegte Faktoren sollten ihrer Meinung nach niemals über die Möglichkeiten und Grenzen eines Menschen bestimmen: “All diese Dinge, die man selbst gar nicht bestimmen kann sollten niemals entscheiden, wo deine Möglichkeiten anfangen und aufhören. Und deshalb bin ich auch Feministin” (Neumann in Götze 2019)

Auch das Alli Neumann ihr Alter nicht verrät und sich selbst als “20 plus” bezeichnet, zeigt, dass sie sich davon befreien möchte, wie andere sie sehen wollen, und sie sich von Kategorien lösen möchte (vgl. Czienskowski 2019). Sie will Menschen und sich selbst nicht strukturell unterordnen und Vorurteile vermeiden. Zudem kann diese Aussage auch als Kritik an die bestehende Leistungsgesellschaft verstanden werden. Neumann distanziert sich dadurch von einer Gesellschaft, in der man bis zu einem gewissen Alter bestimmte Dinge erreicht haben sollte, um der Norm zu entsprechen.

Das Streben nach einer menschlichen Begegnung, möglichst ohne Vorurteile, wird in vielen Texten Neumanns deutlich. So bricht sie in einigen Songs Rollenklischees auf und kehrt diese um, wie zum Beispiel in “Was ist denn los”, in dem Klischees über Frauen und eine feminine Redensart auf einen männlichen Protagonisten übertragen werden. Feminismus und die Rolle der Frau in der Gesellschaft sind somit ein weiterer wichtiger Aspekt in Neumanns Musik. Im Mittelpunkt: die Rolle der Frau in der Musikindustrie. Neumann möchte mit patriarchalen Strukturen der Musikindustrie brechen und als selbstbewusste Frau in dieser Branche eine Rolle spielen. Sie versteht sich selbst als Feministin und es ist ihr wichtig, ein Gleichgewicht und vor allem ein faires Verhältnis zwischen beiden Geschlechtern zu schaffen.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Neumann mit der bestehenden deutschen Schlager- und Popmusik bricht und diese neu interpretiert. Sie erschafft nicht nur einen ungewöhnlichen Sound, sondern bringt vor allem Inhalte in ihre Texte, die Spiegel der Gesellschaft sind: “Ich hab keinen Bock, eine weitere glattgebügelte, angepasste Frau in unserer Musikindustrie zu sein” (Niang 2018).

Die Frage nach der eigenen Identität und der Rolle, die man selbst in dieser Gesellschaft einnimmt, zieht sich durch ihr öffentliches Auftreten. Die selbstbewusste Art, wie sie spricht, ihr Modestil und ihre Kommunikation auf Social Media zeigen eindeutig ihre Haltung und Einstellung. Sie liefert dadurch nicht nur Denkanstöße, sondern in gewisser Weise einen Mehrwehrt, indem sie Moral und Werte vermittelt und Dinge kritisch hinterfragt.

III. Analyse

ɔNSTER zieht sich die Allegorie des Monsters durch die Ebenen Text und bewegtes Bild. Das

“Monster” symbolisiert die Schattenseiten eines Menschen (vgl. Schweppenhäuser/Friedrich 2010).

Der Song besteht aus zwei Strophen, einem wiederkehrenden Chorus, der in Minute 2:58 als B-Chorus ohne Gesang auftritt, und aus einer rein instrumentalen Bridge (2:19). Die Strophen bauen auf unterschiedlichen Reimschemata auf. Zudem handelt es sich bei beiden Strophen und Chorus um unreine Reime. Zu Beginn der Strophen wird im Kreuzreim (ABAB) gesungen, was dann im letzten Teil der Strophe aufgelöst wird und zu einem unreinen Paarreim wird (AABB). Der Chorus steht ebenfalls im unreinen Kreuzreim. Mit einer Länge von 3:42 Minuten entspricht MONSTER einem klassischen Popsong.

Die fiktionale Erzählung des Songs wird aktorial vermittelt. Es handelt sich somit um eine interne Fokalisierung des lyrischen Ichs in der ersten Person Singular (vgl. Martinez/Scheffel 2007: 64). Der gesamte Song wird im Präsens erzählt. Auf textlicher Ebene kann Alli Neumanns Monster zunächst als ihr inneres und persönliches Monster verstanden werden. Durch die rhetorische Frage im ersten Vers wird deutlich, dass dieses Monster sie selbst anscheinend an einigen Dingen hindern kann und es nicht leicht ist, mit diesem umzugehen. Es ist allerdings nicht nur ihr Feind, sondern auch ihr Ego, das sie in bestimmten Situationen schützen kann (vgl. Fliege 2019). Durch Textpassagen wie “Du musst leise sein, wenn du nicht willst, dass mein Monster schreit / […] kein Biest, das man nicht zähmen kann” entsteht der Eindruck, dass Neumann ihren persönlichen Umgang mit ihren inneren Konflikten beschreibt und zeigt, dass sie keine Angst hat und mit diesem Monster umgehen kann. Am Ende der Strophe wird deutlich, dass Neumann das innere Monster nicht nur als einen Teil von sich selbst erkennt, sondern auch akzeptiert. Die Zeile “Es ist ein Teil von mir, ich bin ein Teil von Dir” beschreibt das wechselseitige Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem inneren Monster.

Im Chorus besingt Neumann dann tiefer die Art und Weise, wie sie mit dem Monster umgeht und adressiert dieses auch in der zweiten Person Singular. “Pay to win”, “Highscore” oder “Warum spielen wir hier?” sind nur eine Auswahl von Beispielen, die veranschaulichen, dass Neumann gegen die symbolischen Monster lieber spielerisch vorgeht, als tatsächlich gegen sie anzukämpfen. Die englischen Begriffe aus der Spielwelt wecken die Assoziationen an Spielkonsolen und Spielautomaten. Diese Spielwelt beschreibt den Umgang mit inneren, aber auch äußeren, negativen Einflüssen wie etwa politischen Konflikten: Diese gilt es bewusst zu benennen, man soll aber nicht an ihnen verzweifeln oder sie fürchten.

Der “Endgegner” im Chorus kann durchaus für die Musikindustrie stehen, die bis heute stark von Männern dominiert und dadurch auch bestimmt wird. Sie sind diejenigen, die wichtige Entscheidungen treffen. Neumann möchte allerdings selbst bestimmen, was durch den letzten Vers im Chorus deutlich wird. Ob man bereit ist, oder nicht: Sie macht ihr Ding mit voller Kraft und Energie (1:15).

In der zweiten Strophe geht Alli Neumann dann noch selbstbewusster mit ihrem inneren Monster um. Sie bittet das Monster erneut mit ihr zu spielen und verspricht, dieses nicht verlieren zu lassen. Neumann zeigt dem Monster gegenüber Mitleid, macht aber auch deutlich, dass ihr der “Controller” in diesem Spiel gehört und sie somit die Spielregeln festlegt und die Kontrolle über diese Situation hat.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Sound und Stimmung des Songs in freier Assoziation den Inhalt des [illegible] ergänzen. Während Sound, Arrangement und der Gesang von Neumann nach Synthie-Pop der [illegible]er Jahre klingt, geht es inhaltlich hier Themen, die den gesellschaftlichen Diskurs am Ende der 2010

Jahre bestimmen. Es geht um eine reflektierte Selbstwahrnehmung sowie die Wahrnehmung der Umwelt. Das Motiv des Monsters kann im Allgemeinen als Kommentar zu einer neoliberalen Ellenbogengesellschaft interpretiert werden, in der meistens die Menschen am weitesten kommen, die egoistisch, skrupellos oder teilweise unfair handeln, um ihre Ziele zu verfolgen (vgl. Fiege 2019).

In zahlreichen Interviews wird deutlich, dass Neumann mit ihrer Musik die Musikindustrie neugestalten möchte und vor allem als Frau in diesem Feld eine wichtige Rolle einnehmen möchte (vgl. Czienskowski 2019).

Das Musikvideo ist eine Collage aus unterschiedlichen Szenen mit Bezügen auf die Populärkultur in den 1970er und 1980er Jahren. Durch schrille Kostüme, unnatürliche und abstrakte Bewegungen der Protagonist:innen und Lichtstimmungen entsteht eine trashige Horror-Ästhetik.

Die erste Szene während des Intros markiert das Retro-Design: Alli Neumann, gefolgt von einer offensichtlich als Monster verkleideten Person. Die Bildqualität erweckt den Eindruck, als sei mit veralteter Technik gedreht worden; der Schrei zu Beginn bestätigt diesen Eindruck auf akustischer Ebene. Die darauffolgende Bühnensituation zeigt Personen, die als Monster verkleidet sind und sich zur Musik vor einem Glitzervorhang bewegen. Eine weitere Szene zeigt Neumann in einen Waschsalon. Hier trägt sie einen Jumpsuit, der typisch für Superheldinnen ist, und wird sodann in die Szenerie eines fiktiven Retro-Arcade-Spiels transportiert.

Die Szenen werden zunehmend absurder. Es kommt zu einer Situation, in der Neumann die Hand des Monsters verspeist und durch starkes Gestikulieren klare Ansagen macht. Zwischendurch tanzt Neumann immer wieder in einem relativ neutralen weißen Raum, der einen klaren Kontrast zu den anderen Szenen herstellt. Am Ende verwandelt sich ein Polizist während einer Polizeikontrolle ebenfalls zu einem Monster (2:55). Er verfolgt Neumann im Auto und erschreckt sie so, dass sie einen Unfall baut und in Flammen aufgeht. Aus dem Rollstuhl stolpert sie dann zurück auf die Bühne und performt den Song zu Ende (3:05). Die Botschaft scheint zu sein: Monster, die Teil der eigenen Persönlichkeit selbst sind, können zwar großen Schaden anrichten, man kann sie aber auch – mit verspielter Leichtigkeit – überwinden und überwältigen.

IV. Rezeption

MONSTER wurde im Sommer 2019 durch zahlreiche Festivals bekannt. Als sie das Kosmonaut Festival in Chemnitz eröffnet, steht bereits eine große Menschenmenge vor der Bühne, um Alli Neumanns Show zu sehen. In derselben Zeit werden Presse, Marken und Vereine wie beispielsweise Viva Con Agua auf die junge Künstlerin aufmerksam und kooperieren mit ihr (vgl. Hielscher 2019).

Zudem wurde der Song hauptsächlich in den sozialen Netzwerken bekannt. Das Musikvideo zählt auf YouTube über sechshunderttausend Aufrufe (Stand: April 2025). Auf Instagram folgen Alli Neumann unter dem Namen alli.alli.alli.alli über einhunderttausend Menschen (Stand: April 2025). Auch hier ziehen sich die Neonfarben durch das gesamte Instagram Profil. Alle Fotos bewegen sich zwischen schrill, trashig und [illegible]nhaltlich beleuchtet Neumann auf diesen Plattformen ähnliche Themen wie in ihren Songtexten. Sie erkennt die Verantwortung, die sie durch ihre kommunikative Reichweite hat und spricht über

Emanzipation, Mut im Alltag, Nachhaltigkeit und tagesaktuelle sowie politische Themen.

Als Schauspielerin spielt Alli Neumann erstmalig in dem Spielfilm *Wach* (2018) unter der Regie von Kim Frank eine der zwei Protagonistinnen.

2019 ist sie für den Preis für Popkultur in der Kategorie “Hoffnungsvollste Newcomer” nominiert und nimmt im selben Jahr mit dem deutschen Künstler Trettmann den Song “Zeit steht” auf, mit dem sie erstmals in den deutschen Charts landet.

JAQUI DRESEN

Credits

Guitar: Nick Höser
Second Guitar: Alli Neumann
Bass: Sophie Chassée
Drums: Sabine Müller
Vocals: Alli Neumann
Music/Writer/Songwriting: Alli Neumann, Franz Plasa
Producer: Franz Plasa
Label: Jive Germany via Sony Music
Recorded: 2019
Published: 12.03.19
Length: 3:42

Recordings

- Alli Neumann. *Hohes Fieber*, 2018, Jive Germany (Sony Music), Germany (Digital).
- Alli Neumann. *Monster*, 2019, Jive, Germany (Digital).
- Trettmann feat. Alli Neumann. “Zeit steht”. On: *Trettmann*, 2019, Soulforce Records, 538531081, Germany (Vinyl, LP, Album, Stereo, Music Video).

References

- Auslander, Philip: Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. In: Contemporary Theatre Review14/1 (2004), 1–13.
- Czienskowski, Paulina: Ich will mit dem Patriarchat in der Musikindustrie brechen. In: Zeitmagazin, .11.2019,https://www.zeit.de/zeit-magazin/2019/46/alli-neumann-traum [25.04.2025].
- Fiege, Benjamin: Alli Neumann – Monster. In: Neon Ghosts, 23.03.2019, https://neon-ghosts.de/alli-

neumann-monster/ [25.04.2025].
- Fliege, Anna: Im Wortwechsel mit ALLI NEUMANN. In: The Mellow Music, https://themellowmusic.com/im-wortwechsel-mit-alli-neumann [not available].
- Götze, Grete: Cool, feministisch, umwerfend – Die Musikerin Alli Neumann macht Ihr Ding. In: Titel Thesen Temperamente, 17.11.2019, https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/sendung-vom-17112019-112.html [not available].
- Hielscher, Matze: Wann ist es zu viel des Guten? – Alli Neumann & Micha Fritz von Viva con Agua. In: Mit Vergnügen Berlin, https://mitvergnuegen.com/hotelmatze/alli-neumann-micha-fritz/ [25.04.2025].
- Niang, Yannick: Alli Neumann im Portrait: “Wir brauchen mehr Frauen in der deutschen Musikindustrie, aber das wissen wir ja alle”. In: Diffus, 25.11.2018, https://diffusmag.de/p/Alli-Neumann-im-Portrait [28.01.2020].
- Preis für Popkultur, https://www.preisfuerpopkultur.de/category/hoffnungsvollster-newcomer/alli-neumann–monster-ep-7-54-2807-.html [25.04.2025].
- Schweppenhäuser, Gerhard/Friedrich, Thomas (2010): *Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation*. Berlin: de Gruyter 2010.

Films

- *Wach*. Kim Frank. Kim Frank, Hannah Sioda. 2018 (ZDF, YouTube), http://wach.film [25.04.2025].

Links

- Hielscher, Matze: Alli Neumann & Micha Fritz – Wann ist es zu viel des Guten? In: Hotel Matze, 27.12.2019, https://open.spotify.com/episode/3EK6wF7noTiW3l0OJf7neh?si=cK1Vh8o1QKuqWZF15hhztQ [25.04.2025].
- “Alli Neumann – Monster”, https://www.youtube.com/watch?v=k4Thwprvwlo&list=RDk4Thwprvwlo&start_radio=1 [25.04.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Jaqui Dresen

Citation

Jaqui Dresen: “Monster (Alli Neumann)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/monster, 05/2025.

Electric Light Orchestra **1978**

Mr. Blue Sky

MR. BLUE SKY ist einer der erfolgreichsten Songs der britischen Rockband Electric Light Orchestra. Er ist Teil eines Konzeptalbums und verbindet nicht nur die Rockmusik der späten 1970er-Jahre mit Elementen der klassischen Musik, sondern ist ebenso inspiriert von den Kompositionen der Beatles.

I. Entstehungsgeschichte

MR. BLUE SKY erschien 1978 auf dem siebten und kommerziell erfolgreichsten Album *Out of the Blue* des Electric Light Orchestras und wurde im selben Jahr als Single ausgekoppelt. Es ist das letzte von vier Stücken auf der dritten Seite der Doppel-LP, welche den Namen *Concerto of a Rainy Day* trägt. Die vier Songs dieser Suite bauen aufeinander auf und gehen nahtlos ineinander über. Sie handeln alle vom Einfluss des Wetters auf die Stimmung des Menschen.

Zu dieser Thematik inspiriert wurde der Sänger und Songwriter Jeff Lynne während eines Aufenthalts in der Schweiz im Sommer 1977. Als das Wetter nach einer zweiwöchigen Schlechtwetterperiode aufklarte, war Lynne nach eigenen Angaben davon derart beeindruckt und seine Kreativität angeregt, dass er MR. BLUE SKY und 13 weitere Songs des Albums *Out of the Blue* innerhalb von zwei Wochen schrieb.

II. Kontext

In stilistischer Hinsicht kann man zum einen Parallelen zum Gesang der Gibbson Brothers herstellen. Zum anderen weist das Arrangement des Songs Bezüge zu Songs der Beatles auf: mehrstimmiger Gesang im Chorus, glockiger Sound wie in “Penny Lane”, Einsatz von keuchendem, abgehetztem oder schnaubendem Gesang wie in “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” sowie Gitarren-Arpeggien wie auf *Abbey Road*, Streicher-Arrangement wie in “Martha, My Dear” und ein orchestrales Finale wie in “A Day in the Life”. Diese Ähnlichkeit ist darauf zurückzuführen, dass die Beatles Lynnes große musikalische Vorbilder darstellten. Der Sound des Electric Light Orchestras wird daher oft als ‚Beatlesque’ beschrieben. Dennoch hat die Band daraus etwas Unverkennbares und Eigenes entwickelt.

Darüber hinaus wird anhand von MR. BLUE SKY die Affinität der Band gegenüber der Verbindung von klassischen Streicherarrangements mit experimenteller Studiotechnik sehr deutlich. Diese Kombination ist das Markenzeichen des Electric Light Orchestras und lässt die Band und ihr musikalisches Werk damit den Genres des Art-Rock, des Progressive-Rock sowie des Symphonic-Rock zuordnen.

Als Schlusstitel der *Concerto of a Rainy Day*-Suite wird MR. BLUE SKY die Rolle zuteil, diese positiv zu beenden, nämlich indem der verregnete Tag durch die Sonne aufgebrochen wird und der blaue Himmel zum Vorschein kommt.

III. Analyse

nalyse liegt die 5:02 Minuten lange Albumversion von 1978 zugrunde. Das Tempo des Songs,

welcher im 4/4 Takt und in der Grundtonart F-Dur komponiert ist, liegt bei etwa 168 bpm. Neben den typischen Instrumenten der Rockmusik (E-Gitarren, E-Bass, Schlagzeug, Keyboard und Synthesizer), kommen zudem Instrumente der klassischen Musik zum Einsatz (Violine und zwei Celli). Diese Kombination ist maßgeblich für die progressiven Rockformen der 1970er Jahre. Der Gesang ist hauptsächlich mehrstimmig (meist zweistimmig) und erinnert, wie bereits beschrieben, an die Vokalparts der Beatles. Zum Teil kommen hierbei auch Effektgeräte zum Einsatz, welche die Stimmen verzerren und unnatürlich blechern klingen lassen.

Der formale Aufbau ist von Einfachheit gekennzeichnet und beinhaltet die Formteile Intro, Verse, Chorus, instrumentales Solo, Bridge und Outro (I + II). Das Besondere hierbei ist der orchestrale Part (Outro II), welcher das Stück beendet. Des Weiteren ist bemerkenswert, dass beide Outros die längsten Formteile darstellen. Während die Verses und die Bridge jeweils 12 Takte einnehmen und die Taktanzahl des Chorus zwischen 16 und 24 Takten schwankt (acht Takte als Periode), setzt sich das Outro I aus insgesamt 17 Takten zusammen und das Outro II aus 30 Takten. Damit ist der orchestrale Part der längste aller Formteile.

Auf textlicher Ebene wird das schöne Wetter beschrieben, auf das, nach einer offenbar längeren Regenperiode, sehnsüchtig gewartet wurde und das die Stimmung der Menschen steigen lässt. Als Protagonist des Songs wird “Mr. Blue Sky” besungen, welcher die Schlechtwetterperiode beendet hat und für die damit verbundene gute Laune der Menschen verantwortlich gemacht wird. Er wird sowohl von einer außenstehenden Perspektive beschrieben (“Mr. Blue Sky is livin’ here today …”) als auch direkt angesprochen (“Mr. Blue Sky, please tell us why …”; “Hey there Mr. Blue / We’re so pleased to be with you …”, “Mr. Blue, you did it right …”). Hierbei wird ein Unterschied zwischen den Intentionen der einzelnen Formteile gemacht. Während im Verse jeweils die Freude über das “Erscheinen des Mr. Blue Skys” bekundet und das schöne Wetter zelebriert wird, schwingt im Chorus etwas melancholisch Fragendes mit. In der Bridge kommt es zu einer Kombination aus der Freude und der Melancholie der beiden anderen Formteile, da sich auch der schönste Tag irgendwann dem Ende entgegen neigt und von der Nacht abgelöst wird (“Mr. Blue, you did it right / But soon comes Mr. Night”). Von der lyrischen Ebene ausgehend kann MR. BLUE SKY demnach als eine Ode an das schöne Wetter und die damit verbundene “gute Laune” und Unbeschwertheit gesehen werden.

Diese Intention wird auch auf musikalischer Ebene unterstützt. Der unbeschwerte Charakter des Songs wird dabei nicht nur durch das Dur-Tongeschlecht der Grundtonart und die positive Aussage des Textes vermittelt. Maßgeblich hierfür ist ebenso die metrische Ebene, welche energiegeladen und ruhelos wirkt und das Grundgerüst des Songs bildet. Diese Wirkung entsteht durch das (phasenweise) Wechseln von Akkorden mit jedem neuen Takt, wobei in der Basslinie immer der Grundton des jeweiligen Akkords gespielt wird. Mit diesem Fundament wird MR. BLUE SKY bereits durch das Intro eingeleitet. Im Verlauf des Songs werden lediglich die Intensität und die Dynamik des vorantreibenden Rhythmus variiert. Während in den ersten drei Takten des Intros im Chorus dieser Akkordteppich (durchgehend in Vierteln) nur vom Keyboard oder dem Synthesizer eher leise und zurückhaltend gespielt wird, wird er in den Verses und der Bridge deutlich lauter intoniert. Durch die Bandbreite an Instrumenten und die gesteigerte Dynamik wirken die Verses im Vergleich zum Chorus energiegeladener, was die besagte freudige ge des Textes unterstützt. Im Chorus wirkt es durch die Zurücknahme dieser Komponenten hingegen so, als würde diese vorantreibende Kraft etwas nachlassen, auch wenn sich am Grundtempo

nichts ändert, was wiederum die melancholische Wirkung auf textlicher Ebene unterstützt. Erst zum Ende des Outro I wird dieser Antrieb gebremst, indem das Tempo zum vorläufigen Ende hin zurückgenommen wird. Im Outro II wird es erneut zu Beginn angezogen, nach den schnellen Triolen der Streicher aber ebenfalls bis zum Ende hin retardiert.

Der Gesang umfasst zwei Oktaven und ist fast durchgängig mehrstimmig arrangiert. Im jeweiligen Verse ist er mit der Begleitung gleichgestellt; erst im Chorus tritt er, durch die Zurücknahme der Instrumente, in den Vordergrund. Im Chorus wirkt es außerdem so, als würde die Gesangsmelodie “wandern”: Die drei Zeilen des Hauptchorus (ohne Erweiterungen) führen aufsteigend bei d’ angefangen bis zum d”’ (“so long” im Nachgesang), bevor die Gesangslinie wieder absteigt (“Where did we go wrong”). Durch den Einsatz von Stimmverzerrern wirkt er oft blechern und unnatürlich. Im zwölftaktigen Zwischenspiel vor der Bridge wird dieser Effekt besonders deutlich. Hier singt der Keyboarder Richard Tandy die Worte “Mr. Blue Sky” mit einem Vocoder-Effekt, wodurch ein roboterhafter Klang entsteht. Diese verzerrte Stimme kommt erneut in den zwei Schlusstakten des Outro II zum Einsatz. Darüber hinaus kommt während des Zwischenspiels vor der Bridge auch ein vierstimmiger Chor zum Einsatz, welcher zunächst nur sehr leise im Hintergrund zu vernehmen ist, in der Bridge zwar immer noch im Hintergrund, aber deutlicher zu hören ist. In beiden Teilen hat er eine begleitende Funktion, welche sich aus gehaltenen Akkorden auf den Laut “oh” zusammensetzt. In den Outros hingegen rückt der Chor mehr in den Vordergrund, wobei auch hier kein Text, sondern der Laut “ba” auf eine kurze Melodie gesungen wird. Im Outro II ist der Chor wieder mehr im Hintergrund und singt die melodischen Konturen der Streicherparts mit.

Die Affinität des Electric Light Orchestras zur Verbindung von Rockmusik mit klassischer Musik ist nicht nur am Bandnamen sowie am Titel der Schallplattenseite, auf der MR. BLUE SKY enthalten ist, resp. deren Aufbau zu erkennen. Die Verwendung von Streicherarrangements sowie eines vierstimmigen Chorsatzes sind hierfür weitere Indizien. Neben dem Streichersatz gibt es im Outro II auch ein vier Takte andauerndes Cello-Solo, welches das Ende des Songs einleitet. Durch den Einsatz des Chores in den Outros bekommt der Song außerdem einen feierlich-hymnischen Charakter. Lediglich das Erklingen von Lynnes verzerrter Stimme mit den Worten “Please turn me over” innerhalb der letzten zwei Takte erinnert nochmal an den ‘elektrischen’ Rock-Ursprung des Songs. Des Weiteren werden nach dem Ritardando im Outro II acht Takte des zweiten Songs der Concerto of a Rainy Day-Suite “Big Wheels” eingespielt, was zum einen ebenfalls auf Motivverarbeitungen in der klassischen Musik verweist. Zum anderen verleiht es MR. BLUE SKY als Schlusstitel der Suite auf diese Weise einen um- und abschließenden Charakter.

IV. Rezeption

1978 wurde MR. BLUE SKY als Singleauskopplung veröffentlicht und erreichte in den britischen Charts Platz 6, in den Vereinigten Staaten Amerikas Platz 35 und in der deutschen Hitparade Platz 27.

Zur breiten Rezeption des Songs trug auch der Umstand bei, dass Jeff Lynne, Kopf der Band, dem Fußballclub Birmingham City freundschaftlich verbunden ist, weshalb MR. BLUE SKY der Freundschaft zu Ehren vor jedem Heimspiel des Fußball-Clubs gespielt wird. Damit gilt der Song gleichsam als Hymne auf die englischen Midlands.

ommage an Jeff Lynne wurde MR. BLUE SKY von Tony Visconti, Kristeen Young und Richard Barone für das Album *Lynne Me Your Ears* gecovert. Des Weiteren gibt es Coverversionen der Pop-

Gruppe The Delgados auf dem Album *The Complete BBC Peel Sessions* sowie von der britischen Popsängerin Lily Allen, welche den Song für einen französischen Handyprovider aufnahm. Außerdem wurde MR. BLUE SKY oft auf Konzerten der Gruppe The Decemberists gespielt. Der amerikanische Soulmusiker Mayer Hawthorne coverte den Song ebenfalls auf seinen Konzerten und veröffentlichte einen Live-Mitschnitt auf einer Cover-EP; seine Version ist dem Original am ähnlichsten.

Ferner ist MR. BLUE SKY auf den Soundtracks der Filme *Wilde Mossels* (2000), *Skate More* (2005), *The Magic Roundabout* (2005), *Martian Child* (2007), *The Game Plan* (2007) und *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (2017) zu hören. Zudem wurde der Song in verschiedenen Serien eingespielt und als Werbe-Jingle verschiedenster Unternehmen weltweit verwendet.

Ein Musikvideo zu MR. BLUE SKY wurde Ende 2012 auf der Band-Webseite sowie auf YouTube veröffentlicht. Das farbenfrohe Animationsvideo besteht aus verschiedenen kurzen animierten Sequenzen; es wurde unter der Leitung von Michael Petterson und Candace Reckinger von Studenten der University of Southern California gestaltet.

JULIA JAKOB

Credits

Vocals, guitar: Jeffrey Lynne
Drums, vocals: Bev Bevan
Bass, percussion, vocals: Kelly Groucutt
Synthesizer, keyboards, vocals: Richard Tandy
Cello: Melvyn Gale, Hugh McDowell
Violin: Mik Kaminski
Music/songwriting: Jeffrey Lynne
Producer: Jeffrey Lynne
Label: Jet
Recorded: 1977, Musicland Studios München
Published: 1978
Length: 05:02

Recordings

- Electric Light Orchestra. “Mr. Blue Sky”. On: *Out of the Blue. Concerto of a Rainy Day*, 1977, Jet/ Musicland Studios München, UAR 100, United Kingdom (Vinyl/Album).
- The Beatles. “A Day in the Life”. On: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967, Parlophone, PMC 27, United Kingdom (Vinyl/Album).

- The Beatles. “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”. On: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967, Parlophone, PMC 7027, United Kingdom (Vinyl/Album).
- The Beatles. “Martha, My Dear”. On: *The Beatles*, 1968, Apple Records, PCS 7067/8, United Kingdom (Vinyl/Album).
- The Beatles. *Abbey Road*, 1969, Apple Records, PCS 7088, United Kingdom (2xLP/Album).
- The Beatles. “Penny Lane”. On: *1*, 2000, Apple Records, 7243 5 29325 2 8, Europe (CD/Compilation).

Covers

- Tony Visconti. “Mr. Blue Sky”. On: L*ynne Me Your Ears – A Tribute to the Music of Jeff Lynne*, 2001, Not Lame Recordings, NL-070, United States (2xCD/Compilation).
- The Delgados. “Mr. Blue Sky”. On: *The Complete BBC Peel Session*, 2006, Chemikal Underground, Chem088CD, United Kindom & Ireland (2xCD/Album).
- Lily Allen. “Mr. Blue Sky”. On: *It’s Not Me, It’s You*, 2009, Regal, REG 151 CDY, United Kingdom (CD/Album).
- Mayer Hawthorne. “Mr. Blue Sky”. On: *Impressions (The Covers EP)*, 2011, Stones Throw Records, United States (MP3-file).

References

- BBC: “Sold on Song / Top 100 /Mr Blue Sky / Electric Light Orchestra”. In: BBC. URL: http://www.bbc.co.uk/radio2/soldonsong/songlibrary/indepth/mrbluesky.shtml [27.09.2016].
- “Electric Light Orchestra”. In: Laut.de. URL: http://www.laut.de/Electric-Light-Orchestra [28.09.2016].

Links

- Artist homepage: https://jefflynneselo.com/ [28.09.2016].
- Song usage in the media: http://www.elodiscovery.com/Jeff-Lynne-Electric-Light-Orchestra-Films12.html [28.09.2016].

About the Author

Julia Jakob: "Mr. Blue Sky (Electric Light Orchestra)". In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/mrbluesky, 10/2018.

All contributions by Julia Jakob

Citation

Julia Jakob: “Mr. Blue Sky (Electric Light Orchestra)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/mrbluesky, 10/2018.

Print

Millie Small **1964**

My Boy Lollipop

Millie Smalls Song MY BOY LOLLIPOP wurde 1964 veröffentlicht und avancierte zum ersten großen internationalen Verkaufserfolg der jamaikanischen Popmusik.

I. Entstehungsgeschichte

MY BOY LOLLIPOP ist eine Cover-Version des von der R&B-Sängerin Barbie Gaye 1956 bei Darl Records veröffentlichten Songs “My Boy Lollypop”. Geschrieben wurde das Lied von Robert Spencer, der seinerzeit Mitglied der Doo-Wop-Gruppe The Cadillacs war. Der Titel sollte ursprünglich “My Girl Lollypop” lauten, weshalb der Song vermutlich zunächst für die Gesangsgruppe selbst oder zumindest für einen männlichen Sänger vorgesehen war. Schließlich entschied sich der damals in London ansässige Inhaber des Labels Island Records, Chris Blackwell, für eine Neuauflage, die von der Jamaikanerin Millie Small gesungen werden sollte. Nach eigener Aussage habe Blackwell den Song im Laufe eines geschäftlichen Aufenthalts in New York entdeckt und ihn für den Verkauf an jamaikanische Soundsystems – mobile Freiluftdiskotheken – vorgesehen, sich jedoch letztlich für die Produktion einer neuen Version entschieden, nachdem er Millie Small bereits auf dem britischen Musikmarkt zu etablieren versucht hatte. Mit der Ausarbeitung eines neuen Arrangements wurde der jamaikanische Jazz-Gitarrist Ernest Ranglin betraut, an den Aufnahmen beteiligten sich hingegen ausschließlich die britischen Musiker der Blues-Band The Five Dimensions (vgl. Stratton 2014: 51-52).

II. Kontext

Der Song MY BOY LOLLIPOP markierte einen Höhepunkt des kommerziellen Erfolgs jamaikanischer Musik in Großbritannien, konnte dabei aber von kulturellen Wechselbeziehungen profitieren, die zu diesem Zeitpunkt bereits seit mehreren Jahren zwischen beiden Ländern bestanden. In den 1950er Jahren nahm die Anzahl karibischer Immigranten in Großbritannien beständig zu, Elemente der Musikkultur wurden angeeignet, und die jamaikanische Musikindustrie profitierte von dem hierdurch entstehenden neuen Absatzmarkt. Als sich im Laufe der frühen 1960er Jahre auf Jamaika der Ska entwickelte, spielten jamaikanische Musiker wie Ernest Ranglin, Jackie Edwards und Laurel Aitken bereits eine Rolle in der Londoner Musikszene (vgl. Barrow/Dalton 1997: 325 f.). So konnten sich 1964 neben MY BOY LOLLIPOP weitere Songs in den britischen Charts platzieren, denen eine Nähe zu den Gestaltungsweisen des jamaikanischen Ska attestiert wird: “Mockin’ Bird Hill” von Migil 5, Ezz Recos Cover des Jimmy Cliff-Songs “King of Kings” (vgl. Bradley 2003: 146) und Georgie Fames “Yeh Yeh” (vgl. Stratton 2014: 37). Dennoch gelang es erst Millie Small, einen Song dieser noch jungen Stilistik zum internationalen Erfolg zu führen. Produzent Chris Blackwell kam in diesem Kontext eine entscheidende Rolle zu: Er musste sich der Herausforderung stellen, zugunsten des kommerziellen Erfolgs gezielte interkulturelle Vermittlungsarbeit zu leisten und die Jamaikanerin Millie Small den europäischen Hörern nahezubringen.

Selbst Kind eines Briten und einer Jamaikanerin, verbrachte der Produzent Kindheit und Jugend sowohl in

Großbritannien als auch auf Jamaika und war folglich in der Lage, sich mit den kulturellen Spezifika beider Länder vertraut zu machen. Sein Unternehmen Island Records gründete Blackwell 1959 in Kingston und verlagerte den Firmensitz 1962 – dem Jahr der jamaikanischen Unabhängigkeit – nach London. Auf Jamaika hatte Blackwell bereits eine Sonderrolle unter den Produzenten eingenommen: Der Sound der Island-Künstler galt als ungewohnt ‘glatt’, Blackwell verfügte zudem nicht über ähnlich umfangreiche Erfahrungen in der urbanen Soundsystem-Kultur Kingstons wie andere jamaikanische Produzenten. Die Rolle des kulturellen Mittelsmanns mit europäischen Wurzeln, der der jamaikanischen Popmusik einen ‘geschliffenen’ Anstrich zu verleihen schien, setzte Blackwell bei der Arbeit mit Millie Small offenbar gezielt ein. Diese konnte bereits Erfolge auf dem jamaikanischen Musikmarkt verzeichnen, als sie 1963 in Großbritannien ihre Karriere beginnen sollte. Blackwell verfügte, die junge Sängerin habe zunächst die Londoner Italia Conti Stage School zu besuchen, um Sprech- und Tanzunterricht zu erhalten – Gesang mit jamaikanischem Akzent bzw. Dialekt war im Konzept des Produzenten offenbar nicht vorgesehen. Die erste Single-Veröffentlichung “Don’t You Know” orientierte sich an der zeitgenössischen europäischen Popmusik und blieb hinter den kommerziellen Erwartungen zurück. Erst durch eine gezielte Inszenierung der Sängerin stellte sich der Erfolg ein: Einerseits wurde die augenscheinliche Exotik der jamaikanischen Sängerin herausgestellt, andererseits ihre Musik an europäische Hörgewohnheiten angepasst. Die zweite Single MY BOY LOLLIPOP orientierte sich nun deutlich an den Gestaltungsweisen des in Europa noch weitgehend unbekannten jamaikanischen Ska, der Bezug zum Pop-Mainstream wurde hingegen bewahrt. Der Song reflektiert somit zentrale Weichenstellungen hinsichtlich der Internationalisierung jamaikanischer Popmusik. Schließlich diente ein afroamerikanischer R&B-Song als Vorlage – generell gilt Ska als jamaikanische Transformation des R&B (vgl. Pfleiderer 2006: 302) –, der unter der Ägide des Halb-Briten Chris Blackwell einer Jamaikanerin zum Durchbruch in Europa verhelfen sollte und der ausschließlich von britischen Musikern aufgenommen, jedoch von einem Jamaikaner arrangiert wurde (vgl. ebd.: 44–50). Insofern scheint es nicht verwunderlich, dass diverse Autoren MY BOY LOLLIPOP nicht als Ska-Song definieren. Vielmehr sei die Aufnahme ein “galoppierendes Ska-Cover” (Bradley 2003: 145), ein “global pop-ska hit” (Barrow/Dalton 1997: 28) oder auch ein “love song with toned-down ska rhythms” (Hebdige 1987: 67).

III. Analyse

Der Song weist bei einem Tempo von 130 bpm eine Dauer von 2:01 Minuten auf, das tonale Zentrum ist D-Dur. MY BOY LOLLIPOP beginnt mit dem 16-taktigen Refrain, dem die Akkordfolge D | G A zugrunde liegt. Diese wird zweimal wiederholt, als Überleitung in die achttaktige Strophe fungiert der Akkordwechsel D | D7. Nun folgen je einmal die Akkordwechsel G | G | D | D und G | G | A | A. Die beiden Formteile werden anschließend je einmal wiederholt, der gesungene Refrain ist auf acht Takte reduziert, in den übrigen acht Takten erklingt ein Mundharmonikasolo. Am Ende des Songs ist wiederum der Refrain zu hören, der langsam durch einen Fade-Out-Effekt ausklingt. MY BOY LOLLIPOP weist eine sehr übersichtliche Formgestaltung auf, verwendet ausschließlich die Akkordstufen I, I7, IV sowie V und passt infolgedessen durchaus zu den formalen Konventionen des frühen Ska. Auch in rhythmischer Hinsicht ergeben sich keine Auffälligkeiten: Zentral sind die ternär phrasierten Achtelakzente des Ride-Beckens und der Snare-Backbeat, die Viertelakzente und Walking-Bass-Elemente der Bassgitarre und die Achtel-

ats der Gitarre – für den frühen Ska sind derlei Gestaltungsweisen typisch (vgl. Pfleiderer 2006:

Als auffällig erweist sich hingegen der Bläsersatz: In frühen Ska-Aufnahmen kam den

Blasinstrumenten zumeist die Aufgabe zu, die Achtel-Offbeats der Harmonieinstrumente zu verstärken oder kurze Melodiepassagen ohne Mitwirkung des Gesangs zu spielen. In MY BOY LOLLIPOP dient der Bläsersatz nun im Wesentlichen dazu, den Refrain mit einem Riff zu bereichern, das zwischen die Pausen des Gesangs platziert ist und damit selbst zu einem zentralen kompositorischen Gestaltungselement dieses Formteils wird. Gänzlich untypisch für Ska ist der Einsatz der Mundharmonika, die vielmehr im zeitgenössischen R&B Teil der gängigen Besetzung war. Das Instrument kommt mit Haltetönen in den Strophen und in einem achttaktigen Solo zum Einsatz. In diesem wird zu Beginn der Rezitationston c über D-Dur umspielt, diese zentrale Platzierung der kleinen Septime lässt Bezugnahmen auf Gestaltungsweisen des Blues erkennen. Hinsichtlich der Instrumentierung lässt sich die intendierte Aufbereitung des Ska-Songs für ein europäisches Publikum ablesen, als charakteristisches Element des Songs tritt die Stimme von Millie Small hinzu. Chris Blackwell berichtet, er habe frühere Aufnahmen der Sängerin bereits vor ihrer Ankunft in Großbritannien im privaten Rahmen vorgeführt und ihre hohe, für europäische Hörgewohnheiten unübliche Stimme habe durchweg wohlwollende Reaktionen ausgelöst (vgl. Stratton 2014: 48 f.). Die hohe Stimme sei letztlich auch der Konstruktion des Images der Sängerin zuträglich gewesen, die einerseits als jugendlich und exotisch galt, auf der anderen Seite wenig mit afroamerikanischen R&B- oder Gospelsängerinnen gemeinsam hatte – vielmehr wurde der Vergleich mit Shirley Temple bemüht, die passenderweise als Kind mit dem Song “On the Good Ship Lollipop” Bekanntheit erlangte (vgl. ebd.: 57). Durch die gezielte Kombination der ‘exotischen’ Ska-Rhythmik und der ungewöhnlich hohen Stimme der Sängerin sowie durch ein ‘europäisiertes’ Arrangement wurde der Grundstein für den Erfolg von MY BOY LOLLIPOP gelegt.

Der Soziologe Jon Stratton plädiert zudem dafür, bei einer Auseinandersetzung mit kulturellen Transferprozessen im Kontext von MY BOY LOLLIPOP den Songtext einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Millie Small singt vom Mann ihrer Wahl, den sie als “sugar dandy” und als “sweet as candy” bezeichnet, dem sie ihre Liebe gesteht und den sie als ihren “boy lollipop” präsentiert. Stratton weist darauf hin, dass die Bedeutung des Ausdrucks “Lollipop” im europäischen und euroamerikanischen Kontext sich deutlich von den Assoziationen mit “Lollypop” im afroamerikanischen Sprachgebrauch unterscheide. Dächten Europäer und Euroamerikaner an Süßigkeiten, ließen sich gerade in Blues-Songs der 1940er Jahre Textelemente entdecken, die “Lollypop” als Slang-Vokabel zur Beschreibung von Fellatio-Praktiken einsetzten – so beispielsweise in Roy Browns “Lolly Pop Mama” (vgl. ebd.: 53). Nicht zuletzt ist die populäre Musik Jamaikas dafür bekannt, sexuell explizite Inhalte in Songtexten zu verarbeiten, MY BOY LOLLIPOP gilt auch unter deutschen Autoren als “halbfrivole[r]” Song (Karnik/ Philipps 2007: 35). Wie der Text von den afroamerikanischen Urhebern, dem Halb-Jamaikaner Chris Blackwell oder der jamaikanischen Sängerin Millie Small interpretiert wurde, ist nur schwer zu rekonstruieren. Dennoch ruft dieser Aspekt in Erinnerung, dass der Song MY BOY LOLLIPOP zunächst aus seinem ursprünglichen kulturellen Kontext gelöst werden musste, bevor er in der Millie Small-Version zum Welthit avancieren konnte.

IV. Rezeption

In kommerzieller Hinsicht wurde MY BOY LOLLIPOP ein enormer Erfolg, erreichte Platz 1 in den britischen, Platz 2 in den amerikanischen und den fünften Rang in den westdeutschen Charts, insgesamt [illegible]n sieben Millionen Einheiten der Single verkauft werden. Millie Small wurde in Großbritannien derart erfolgreich, dass das Magazin *Ebony* selbst einen Vergleich mit der Popularität der Beatles nicht

scheute und einen Artikel über die Sängerin mit “Britain’s Exciting New Singer. Millie Small, 16, is challenging Beatlemania” betitelte (Anonym 1964: 48). Indes ist bis dato unklar, ob Millie Small 1964 tatsächlich erst 16 Jahre alt war, oder ob sie dem Publikum zugunsten des kindlichen Images bewusst jünger präsentiert wurde – in der einschlägigen Literatur finden sich Altersangaben zwischen 14 und 22 Jahren (vgl. Bradley 2003: 145). In ihrer Heimat Jamaika wurde der Sängerin 1964 nach den internationalen Erfolgen anlässlich ihrer Rückkehr ein Empfang im Beisein staatlicher Würdenträger und tausender Fans beschert, bevor sie als Headliner bei den Feierlichkeiten zur zweijährigen Unabhängigkeit des Landes auftrat (vgl. Masouri 2014: 41). Zu diesem Zeitpunkt wurde Millie Small infolge ihrer Popularität selbst für die politischen Machthaber ihrer Heimat als internationale Repräsentantin interessant. Nicht zuletzt gilt MY BOY LOLLIPOP als Durchbruch für den Ska, wenngleich der Song bisweilen eher als Pop-Crossover-Experiment bezeichnet wird (vgl. Bradley 2003: 145). Speziell in England entstanden in den folgenden Jahren und Jahrzehnten zahlreiche Ska-Bands, die eigene Spielweisen der ursprünglich jamaikanischen Musik entwickelten. Bekannte Genre-Vertreter wie The Specials, Madness und Bad Manners entwickelten letztlich den sogenannten 2-Tone-Ska, der ohne internationale Vorbilder wie MY BOY LOLLIPOP und die Integration zahlreicher karibischer Immigranten in Großbritannien nicht in dieser Weise hätte entstehen können. Letztgenannte Band nahm mit “My Girl Lollipop” eine der zahlreichen Cover-Versionen des Songs auf. Dabei diente MY BOY LOLLIPOP nicht nur als Vorlage für Ska-Bands, es existieren unter anderem eine Big-Band-Version von Hugo Strasser und eine Aufnahme von Klaus Wunderlich, die die elektronische Orgel in den Mittelpunkt stellt.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Vocals: Millie Small
Music/writer/songwriting: Robert Spencer
Producer: Chris Blackwell
Arrangement: Ernest Ranglin
Label: Fontana
Recorded: 1964
Published: 1964
Length: 2:01

Recordings

- Barbie Gaye. “My Boy Lollipop / Say You Understand”, 1956, Darl Records, R-1002, US (Vinyl/Single).
- Ezz Reco and the Launchers. “King of Kings / Blue Beat Dance”, 1964, Columbia, DB 7217, UK (Vinyl/Single).
- Georgie Fame and the Blue Fames. “Yeh Yeh / Preach and Teach”, 1964, Columbia, DB 7428, UK

(Vinyl/Single).
- Migil 5. “Mockin’ Bird Hill / Long Ago and Far Away”, 1964, 7N.15597, UK (Vinyl/Single).
- Millie Small. “My Boy Lollipop / Something’s Gotta Be Done”, 1964, Fontana, TF-710, UK (Vinyl/Single).
- Millie Small. “Don’t You Know / Until You’re Mine”, 1963, Fontana, TF 425, UK (Vinyl/Single).
- Roy Brown. “Good Rocking Tonight / Lolly Pop Mama”, 1947, DeLuxe, 1093, US (10”/Shellac).
- Shirley Temple. “On the Good Ship Lollipop / Animal Crackers in My Soup”, 1959, Top Rank, 45-JAR 139, UK (7”/Single).

Covers

- Bad Manners. “My Girl Lollipop / Flashpoint”, 1982, Magnet, MAG 232, UK (Vinyl/Single).
- Hugo Strasser und sein großes Tanzorchester. “My Boy Lollipop”. On: *Schicke Tanzmusik – Moderne Rhythmen für alle*, 1965, HÖR ZU, SHZE 157, Germany (LP/Album).
- Klaus Wunderlich and His New Pop Organ Sound. “My Boy Lollypop”. On: *Wunderlich Pops 2*, 1975, Telefunken, 6.22141, Germany (Vinyl/Album).

References

- Anonym: “Britain’s Exciting New Singer. Millie Small, 16, is challenging Beatlemania”. In: *Ebony* 9 (1964), 48-56.
- Barrow, Steve/Dalton, Peter: *Reggae. The Rough Guide. The Definitive Guide to Jamaican Music, from Ska through Roots to Ragga*. London: Penguin 1997.
- Bradley, Lloyd: *Bass Culture. Der Siegeszug des Reggae.* Höfen: Hannibal 2003.
- Hebdige, Dick: *Cut ‘n’ Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Routledge 1987.
- Karnik, Olaf/Philipps, Helmut: *Reggae in Deutschland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2007.
- Masouri, John: “Millie Small. 50 Jahre ‘My Boy Lollipop'”. In: *Riddim* 4 (2014), 40-41.
- Pfleiderer, Martin: *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Stratton, Jon: *When Music Migrates. Crossing British and European Racial Faultlines, 1945–2010*. Farnham: Ashgate 2014.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “My Boy Lollipop (Millie Small)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/myboylollipop, 03/2018.

Print

Céline Dion **1997**

My Heart Will Go On

Der Song MY HEART WILL GO ON aus dem Jahr 1997 ist der Filmsong des Katastrophendramas *Titanic* von James Cameron, gesungen von der kanadischen Pop-Sängerin Céline Dion.

I. Entstehungsgeschichte

Der Komponist des Soundtracks inklusive MY HEART WILL GO ON ist James Horner, welcher unter anderem die Filmmusiken zu *Apollo 13* und *Braveheart* schrieb. Er produzierte den Song zusammen mit Walter Afanasieff. Der Text stammt aus der Feder von Will Jennings. Dieser ließ sich zum einen von der Liebesgeschichte und der zurückblickenden Rose, der Hauptfigur des Films, und zum anderen von der Vitalität einer ihm bekannten über 100jährigen Dame inspirieren (vgl. songfacts.com). Sein Text greift die Dramamotive Liebe, Verlust, Trauerverarbeitung und Zuversicht aus der Filmhandlung auf.

Nachdem Horner Dion den Titel in Instrumentalfassung vorgespielt hatte, wollte diese ihn aufgrund einiger Gerüchte über einen eventuellen Flopp des Films und auch, weil ihr die Musik nicht besonders zusagte, zunächst nicht singen. Doch ihr Manager und Ehemann René Angélil konnte sie schließlich dazu überreden, zumindest eine Demoversion aufzunehmen. Dion soll dann, ohne sich einzusingen, den ersten Take en bloc so überzeugend eingesungen haben, dass genau dieser zur Single des Jahres wurde (vgl. Kugler/Lange 2015).

Die in den Studios von The Hit Factory, New York aufgenommene Ballade wurde zunächst auf Céline Dions Album *Let's Talk About Love* (Länge: 4:40) und dem Soundtrack des Films *Titanic* (Länge: 5:11) veröffentlicht, ehe sie zum Jahreswechsel 1997/98 als Single ausgekoppelt wurde.

Das Musikvideo von Regisseur Bille Woodruff kam Ende 1997 auf den Markt.

II. Kontext

MY HEART WILL GO ON ist Teil der Filmmusik von *Titanic* und bettet sich in die Filmhandlung ein, und zwar dadurch, dass die dramatischen Motive Liebe, Trennung, Schmerz, Treue, Überwindung von Standesgrenzen, Romantik und Spiritualität aufgegriffen werden.

Der Film spielt im Jahr 1912. Auf der Jungfernfahrt der Titanic von Europa nach Amerika trifft der mittellose Maler Jack Dawson (Leonardo DiCaprio) auf die schöne, aber unglückliche Erste-Klasse-Passagierin Rose DeWitt Bukater (Kate Winslet). Rose reist gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrem [illegible]obten Verlobten Cal (Billy Zane), den sie aus finanziellen Gründen heiraten soll, aber nicht liebt. Als Jack beobachtet, wie Rose über die Reling klettert, um sich ins Meer zu stürzen, und ihren sicheren Tod

abwenden kann, beginnt für beide eine Liebesgeschichte über Klassengrenzen hinweg. Als das Schiff allerdings aufgrund eines Eisbergs sinkt, ertrinkt Jack, während Rose überlebt, welche am Ende des Films erneut als alte, sich erinnernde Frau gezeigt wird.

Die Handlung beruht auf der wahren Tragödie der RMS Titanic, die als eine der größten Katastrophen der Seefahrt gilt, da etwa drei Viertel der Passagiere aufgrund eines unzureichenden Notfallmanagements ums Leben kamen.

Titanic ist nach dem Film *Avatar* der erfolgreichste Film aller Zeiten mit Einspielungen von über 1,8 Mrd. Dollar, 18 Mio. Kinobesuchern allein in Deutschland und 11 Oscars bei 14 Nominierungen.

III. Analyse

Dem Song liegt die für Pop-Songs typische Form Intro – Strophe – Refrain (halber Zwischenteil) – Strophe – Refrain – Zwischenteil – Refrain – Outro zugrunde. Als Ballade kennzeichnet ihn der ruhige Grundpuls (Viertel bei 100bpm, in Halftime gespielt).

Im Text wendet sich das lyrische Ich an die personifizierte Erinnerung seiner großen Liebe (“Every night in my dreams I see you”) und reflektiert sehnsüchtig, teils lebensphilosophisch die gemeinsame Vergangenheit (“Love was when I loved you”), die eigenen Gefühle (“You’re here, there’s nothing I fear”) und das eigene Schicksal vor dem bekennenden Glauben, dass die gemeinsame Verbindung die Zeiten überdauert und die Liebe trotz Trennung und Tod auf spirituelle Weise allgegenwärtig bleibt (“My heart will go on”).

Der beim Zeilenende häufig verwendete identische Reim der Worte “go on” als verhältnismäßig schlichtes, jedoch prägnantes lyrisches Mittel unterstützt den Wiedererkennungswert.

Mit der ersten Strophe wird allmählich an die Liebesthematik herangeführt. Dabei werden ganz unmittelbar intime Gedanken und Wünsche des lyrischen Ichs geschildert, um beim Hörer Empathie hervorzurufen und eigene Sehnsüchte anzusprechen.

Im Gegensatz zur 1. Strophe, die vom lyrischen Ich ‘geträumt’ wird, erzählt es in der ersten Hälfte der 2. Strophe ganz bewusst davon, wie nachhaltig Liebe einen Menschen beeinflussen kann, bevor es in der zweiten Hälfte wieder den fiktiven Liebespartner adressiert und versichert, dass er die einzig wahre Liebe bleibt.

Die ersten beiden gleichen Chorusse sind ebenso eine Bekräftigung der unvergänglichen Liebe, in direkter Anrede des Liebespartners, der durch Gedanken und Erinnerungen präsent bleibt.

Der letzte Chorus hingegen weicht bis auf die letzte Textzeile (“And my heart will go on and on”) und die adäquaten zwei Reimwörter drei Zeilen vorher (“go on”) gänzlich von seinen Vorgängern ab, wobei inhaltlich mit der ersten Zeile “You’re here, there’s nothing I fear” die Präsenz und Wirkung des jenseitigen Geliebten einmal mehr unterstrichen wird. Somit ist der gesamte letzte Chorus die finale Steigerung des . Der Hörer gewinnt den Eindruck, als würde Céline Dion die Erzählung anstelle der hinterbliebenen Rose über den Film hinaus vervollkommnen. Durch den zuversichtlichen Text wird eine Art Happy End

evoziert.

MY HEART WILL GO ON ist in seinem formalen Aufbau ebenmäßig, also mit einer tendenziell vorhersehbaren Struktur angelegt. Instrumentales Intro, Zwischenteil und Outro dauern 8 Takte und Strophe und Refrain jeweils 16 Takte.

Der Song steht in E-Dur, spielt jedoch mit der Parallele cis-Moll insofern, als das instrumentale Hauptthema und die Chorusse akkordfunktional zwar im E-Dur-Kontext bleiben, jedoch in cis-Moll beginnen und trugschlüssig immer wieder dort hingelangen. Auch die Dominantparallele gis-Moll taucht als musikalische Abwechslung in Strophe 2 und den Chorussen anstelle der Dominante H-Dur auf. Das grundsätzliche 4-taktige Harmonieschema ist: E (cis), H (gis), A, H (A).

Die Strophen verwenden prinzipiell die Hauptakkorde E, A und H. In Takt 12 und 13 der 2. Strophe weicht die Harmoniefolge allerdings ein wenig ab. Anstelle des zu erwartenden E-Dur klingt auch hier die Parallele cis-Moll. Horner lässt sie nicht wie sonst unmittelbar auf H-Dur folgen, sondern bereitet sie mit einer Zwischendominante (verminderter Akkord über dem Basston His, also verkürzter Gis-Dur-Septakkord mit tiefalterierter None) auf den letzten beiden Viertel von Takt 12 vor.

Ein musikalisch dramatisches Moment ist die Intensivierung des letzten Chorus durch die Modulation nach f-Moll (anstelle von cis-Moll), also eine Anhebung der Tonart um ganze 4 Halbtonschritte. Harmonisch gelingt dies Horner, indem er im letzten Takt vor Choruseinsatz statt H-Dur gis-Moll setzt und über die Gegenbewegung von Bass und Instrumentalthema-Melodie (Bass: Gis, Fis/Ges, F; Melodie: E, Fis, Gis/As) in der enharmonisch verwechselten Mediante von gis-Moll, nämlich in f-Moll landet. Dabei bildet der Zielton Gis/As des Instrumentalthemas, der gleichzeitig Anfangston der einsetzenden Gesangsmelodie ist, zusätzlich einen stimmigen Übergang, da er sowohl den vorhergien Grundton von gis-Moll als auch die Terz von f-Moll, der neuen Tonart, darstellt.

Die insgesamt schlicht gehaltene Harmonik, die hauptsächlich aus Hauptfunktionen besteht, ermöglicht dem Hörer schnelle Vertrautheit mit dem Song. Die Verwendung von Paralleltonarten, gerade in der zweiten Strophe, sorgt hier für etwas Abwechslung.

Es lässt sich mutmaßen, dass Horner vor dem Hintergrund mit den parallelen Tongeschlechtern spielt, dass sowohl im Film als auch im Songtext Schmerz und Zuversicht dicht beieinanderliegen. So wirkt beispielsweise der durch die Zwischendominante noch gewichtigere cis-Moll-Akkord in der 2. Strophe etwas leidender als E-Dur, passend zum Textinhaltswechsel, dem zufolge das lyrische Ich vom allgemeinen Phänomen der einzigen, großen Liebe (“Love can touch us one time and last for a lifetime”) in sehnsuchtsvolles Schwelgen gerät (“Love was when I loved you”).

Die Gesangsmelodie ist relativ virtuos angelegt, da sie sich – mit transponiertem Finale – im Ambitus von insgesamt einer verminderten Undezime (h-Es”) bewegt. Der Tonraum umfasst im Chorus eine Oktave und in der Strophe eine Sexte. Charakteristisch für die Strophenmelodie ist das Pendelmotiv innerhalb der kleinen Sekunde von E und Dis, welches als Fragment im Chorus ebenso auftaucht. Die Melodie des Chorus lebt vom Oktavsprung mit darauffolgender absteigender Linie, der jeweils den Worten “wherever (ou are)” und “nothing (… to fear)” besonderen Ausdruck verleiht. In der Strophe herrschen lende Viertel” vor, im Refrain eher feierliche ganze Noten.

Das eben beschriebene Pendelmotiv, bei dem der Ton E dominiert, führt dazu, dass der reine H-Dur-Dreiklang (H, Dis, Fis) durch die hinzutretende Dissonanz mit dem Ton E (Quarte gegen Terz) in eine Art Schweben gerät, die als Textausdeutung die Träumerei des lyrischen Ichs verkörpern könnte. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass analog dazu der gis-Moll-Akkord ebenfalls durch den Ton E dissonant (Sexte gegen Quinte) verschleiert wird. Trotz des breiten Ambitus lädt die Melodie des Songs aufgrund ihrer eingängigen motivischen Redundanz zum Mitsingen ein.

Die künstlerische Umsetzung von Céline Dion unterstützt die steigernde Wirkung des Gesamtarrangements über das gesamte Stück hinweg. In erster Strophe und erstem Chorus singt sie zart, verhalten, fast fragil mit hohen Luft- und Falsettanteilen, wohingegen die darauffolgenden Formteile zunehmend von gefühlvollen Ausschmückungen sowie von stärkerer, kerniger Bruststimme und größerer vokaler Öffnungsweite geprägt sind.

Das folkloristisch anmutende instrumentale Hauptthema, das auch an anderer Stelle im Film auftaucht, wird von einer Flöte (wahrscheinlich eine irische Tin Whistle) gespielt und weist typische Ornamente wie Umspielungen, Triller, Vorschläge und Slides auf. Im Ambitus einer großen None sind unter Verwendung ausschließlich diatonischen Materials sowohl dreiklangsorientierte Tonsprünge als auch Tonschritte enthalten, aus denen eingängige Motive entstehen. In kantabler und gleichzeitig verspielter Weise wechseln Achtelbewegungen der Nebentöne und zu mindestens halben Noten ausgedehnte Haupt- und Zieltöne.

Nach dem ersten Chorus erklingt die zweite Hälfte des Themas als kurzer Zwischenteil und nach dem zweiten Chorus komplett und leicht variiert im Rahmen der oben genannten Modulation.

Das Flötenthema könnte als Reminiszenz an den letzten Hafen (Queenstown, Irland), den das Schiff Titanic auf seiner Atlantiküberfahrt nach New York verließ, gedeutet werden.

Was die weiteren Instrumente anbelangt, so beginnt das Intro zart mit Keyboard-Arpeggien auf Achtelbasis, in glockig weichem E-Piano-Sound, gebettet auf kaum hörbaren flächig-warmen Pad-Klängen. Vor diesem leicht kitschig anmutenden Hintergrund tritt das mit Reverb- und Delay-Effekten angereicherte Flötenthema. Diese Effekte sorgen für einen Grundsound, wie man ihn auch von anderen Pop-Balladen kennt, und sind zudem konkret an Gesang, Snaredrum, Schellenkranz und E-Gitarre festzumachen. Somit klingt die Flöte einerseits fern, ist aber gleichzeitig präsent und mittig abgemischt.

Als metrumgebendes Element hört man anfangs eine leise in den Hintergrund nach rechts gemischte Achtel-Hi-Hat, die aber mehr an einen Shaker erinnert. Von links sorgen wenige, leise aber rhythmisch erklingende Cymbal-Bell-Schläge für das nötige romantische Funkeln. Nach je vier Takten erklingt der Schub eines mit Mallets erzeugten Beckenwirbelcrescendos.

Ergänzt wird die dezente Perkussion von einem deutlich verhallenden einzelnen prägnanten Schellenkranzschlag, alle vier Takte auf der dritten Zählzeit. Das Ende der ersten Strophenhälfte wird von drei leisen E-Gitarren-Solotönen kommentiert. Ab der zweiten Strophenhälfte gesellen sich leise fundamentierende Basstöne und kaum wahrzunehmende Bassdrumschläge auf schweren Zählzeiten

Im ersten Chorus startet hintergründig eine hohe Streicher-Unisono-Kantilene in Gegenbewegung zur

Gesangsmelodie, ab der zweiten Hälfte liegen ganz leise verzerrte E-Gitarren-Akkorde unter jedem Takt. Die ersten zwei Worte des Gesangs in Takt 1 und 9 des ersten Chorus sind gedoppelt und mit deutlichem Hall versehen. Bis hierhin ist also eine leichte Steigerung zu verzeichnen.

Danach folgt ein kleiner Zwischenteil mit Flötenthemenfragment, der sich ohne Bass klanglich noch einmal zurückzieht, um dann mit Beckenwirbel, deutlichem Drumfill und Bass-Slide in eine schon energiereichere zweite Strophe zu münden. Ab hier klingt ein Halftime-Drumbeat mit volltaktisch abwechselndem Rimclick und Fellschlag. Es gibt deutlichere E-Gitarren-Fills und ein an die Gesangsmelodie angelehntes, durchgängiges Unisono-Streicher-Pattern in Achteln (H, E, Dis, E), welches sich dynamisch erst zum Ende der ersten Strophenhälfte bemerkbar macht. Ab der zweiten Hälfte erklingt erneut eine Streicherkantilene und die Gesangsmelodie wird für vier Takte zweistimmig. Die sich häufenden, steigernden Elemente werden also sehr galant und dezent eingesetzt und hinzugemischt. Im zweiten Chorus bleibt diese Klangdichte bestehen und wird stellenweise durch mehrstimmige leise Backings eingefärbt. Bevor sich der finale Chorus erhebt, wird es ohne Schlagzeug kurzzeitig noch einmal ruhiger.

Zur letzten großen Steigerung im Übergang von Zwischenteil und letztem Chorus, die den Hörer mitreißen soll, tragen – neben der Modulation und einer subtilen gesamtdynamischen Anhebung – ein großes Streicherglissando, ein großer Drumfill und ein Beckenwirbel bei.

Das neu erreichte Level und die Spannung des letzten Chorus werden durch lautere und unruhigere Streicherlinien, markante E-Gitarren, mehrstimmige Backingvocals, durchweg auf Fell gespielter Snare und freilich durch die höhere Tonhöhe gehalten. Mit einer gering besetzten Outro (E-Piano, Streicher, Flöte und gesummter Gesang) inklusive instrumentaler Generalpause vor langer Schlussfermate klingt der Song schließlich gestisch größer, aber genauso sanft aus, wie er begann.

Der gesamte Titel wirkt soundtechnisch trotz seiner für Popmusik typischen, starken Kompression dynamisch, sodass die intendierten Steigerungen ihre Wirkung voll entfalten können.

Der Videoclip zeigt sowohl Filmszeneneinblendungen als auch die singende Céline Dion (von Totale bis Portrait) in weißem Abendkleid, nachträglich mit leuchtender Aura versehen, vor schwarzem Hintergrund mit angedeuteten Sternen oder auf dem Schiffsdeck vor romantisch bis kitschig rot-blau-goldenem Abendhimmel.

Die Schnitte sind unterschiedlich schnell, prinzipiell im Takt der Musik, und deren Überblendungen sind weich bis hart. Als Filmszenenausschnitte werden die wichtigsten Handlungsstationen des Liebespaares gezeigt.

An Deck nimmt die Sängerin unter anderem die Position an der Bugspitze der Reling ein, die an die berühmt gewordene, ebenfalls kurz eingeblendete Szene anknüpft, in der sich die frisch verliebten Jack und Rose an genau derselben Stelle befinden.

Im finalen Chorus sind besondere Entsprechungen von Musik und Filmszenenmaterial zu beobachten: Das steigernde Drumfill während der Modulation untermalt den unheilbringenden Zusammenstoß von [illegible]rumpf und Eisberg. Auf einzelne Snaredrum-Schläge werden Explosionen, Wassereinbrüche oder Pistolenmündungsfeuer geschnitten, was beim Betrachten einen emotionalen Sog erzeugt. Genauso

kommt das Aufschlagen des zuvor aufgebäumten Hecks der auseinandergeborstenen Titanic auf die Wasseroberfläche mit einem letzten Beckenwirbel lautmalerisch zum Tragen.

Etwas grotesk erscheint die Bildauswahl während des Outros, das rein musikalisch im Gegensatz zum dramatischen dritten Chorus eher lieblich und beruhigend daherkommt: Man sieht das sich panisch an die Reling klammernde Liebespaar sowie auf Schiffsteile brutal herabstürzende und aufprallende Menschen.

Der verwirrte Zuschauer wird jedoch kurz vor Schluss mit einer kurzen glücklichen Liebesszene und dem letzten langsam ins Schwarz übergehenden Bild einer lächelnden Céline Dion versöhnt. Bis auf die eben erwähnte Passage gehen Bild und Musik Hand in Hand und unterstützen somit unmittelbar entsprechende Assoziationen und Affekte beim Rezipienten.

Das Frontcover der Single zeigt die sitzende Céline Dion in Großaufnahme vor Abendhimmel, Meer und darauf schwimmender Titanic (siehe Videoclip). Die Sängerin nimmt dabei fast die Hälfte des Covers ein. Auch ihr Name ist relativ groß, mit teils verschnörkelter Schrift zu lesen. In der rechten unteren Ecke steht der Songtitel mit dem eingeklammerten Hinweis “Love Theme From ‘Titanic'”, der wahrscheinlich eine marketingstrategische Orientierungshilfe für potentielle Käufer darstellt.

Das dabei transportierte Image der Künstlerin ist theatralisch, schön, perfekt, stark und leidenschaftlich, wobei darauf abgezielt wird, dass die Konsumenten sie als im Vordergrund stehende reale Frau, aber auch fiktionale Figur, die mit der Filmerzählung verschmilzt, wahrnehmen. Als Hauptverkaufsargument gilt also die groß inszenierte Céline Dion, dicht gefolgt vom Film selbst. So werden redundante Elemente, die für Wiedererkennungswert und Massenkompatibilität stehen, mit überraschenden Wendungen, die Abwechslung und neue emotionale Impulse repräsentieren, raffiniert kombiniert und durch ein geschicktes, passives Mixing ausbalanciert.

IV. Rezeption

MY HEART WILL GO ON gereichte der in den 1990ern ohnehin bekannten Pop-Diva Céline Dion zu großem Ruhm. Der Song wurde unter anderem von Stars wie Neil Diamond und Orchestern wie dem Royal Britannia Orchestra neu interpretiert. Auf weiteren Alben Dions wie *All the Way… A Decade of Song*, *Au Cœur du Stade*, *A New Day… Live in Las Vegas*, *Complete Best*, *My Love: Essential Collection* und *Taking Chances World Tour: The Concert* ist der Titel ebenso zu hören. Die *Washington Post* schrieb 2012 die Schlagzeile “‘My Heart Will Go On’ and ‘Titanic’: They were meant for each other” (Jessica Goldstein), worauf ein recht positiver, in Erinnerungen schwelgender Artikel folgte. Der *Rolling Stone*hingegen beherbergt den Song auf seiner Homepage auf Platz 7 der “Worst Songs of the Nineties”. Selbst Kate Winslet, die Darstellerin der Rose, soll den Song irgendwann sattgehabt haben (vgl. Kirby 2012).

Als Filmmusik erhielt MY HEART WILL GO ON einen Oscar sowie als Musikproduktion vier Grammys. Darüber hinaus erzielte der Song als meistverkaufte Single von 1998 in Deutschland 4-fach-Platin und in vielen weiteren Ländern ebenfalls mehrfach Gold und Platin.

STEFAN RAUSCHELBACH

Credits

Vocals: Céline Dion
Guitar: Dann Huff
Whistle: Tony Hinnigan
Strings: Paul Peabody
Backing Vocals: Leslie Ellis, Cleytoven Richardson, Jeanie Tracy, Skyler Jett, Konesha Owens
Music: James Horner
Lyrics: Will Jennings
Producer: Walter Afanasieff
Co-producer: James Horner
Mixing: Humberto Gatica
Label: Columbia Records
Recorded: 22.05.1997, The Hitfactory, New York
Published: 08.12.1997
Length: 4:40

Recordings

- Céline Dion. “My Heart Will Go On”. On: *My Heart Will Go On (Love Theme From ‘Titanic’)*, 1997, Columbia Records, COL 665315 1, Europe (CD/Single).
- Céline Dion. “My Heart Will Go On”. On: *Let’s Talk About Love*, 1997, Columbia Records, COL 489159 2, Europe (CD/Album).
- James Horner. “My Heart Will Go On”. On: *Titanic (Music From The Motion Picture)*, 1997, Sony Classical, SK 63213, Europe (CD/Album).

References

- Bundesverband Musikindustrie. URL: http://www.musikindustrie.de/ [10.04.2015].
- Celine Dion, My Heart Will Go on Reviews. In: Review Centre, 13 October 2010. URL: http://www.reviewcentre.com/reviews35568.html [10.04.2015].
- Dobbins, Amanda: “In Defense of ‘My Heart Will Go On’”. In: Vulture, 4 April 2012. URL: http://www.vulture.com/2012/04/defense-of-my-heart-will-go-on.html [04.04.2012].
- Goldstein, Jessica: “‘My Heart Will Go On’ and ‘Titanic’: They were meant for each other”. In: *The Washington Post,* 6 April 2012. URL: http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/my-heart-will-go-on-and-titanic-they-were-meant-for-each-other/2012/04/05/gIQAiHx1zS_story.html [10.04.2015].
- Kirby, Iona: “‘I’m glad she was not the one singing it’: Celine Dion admits My Heart Will Go On could

make her sick just like Kate Winslet". In: *Daily Mail,* 4 June 2012. URL: http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2154626/Celine-Dion-admits-My-Heart-Will-Go-On-make-sick-just-like-Kate-Winslet.html [05.06.2012].

- Klaus Kuhnke Archiv für Populäre Musik. URL: http://kkarchiv.de/ [10.04.2015].
- Kugler, Matthias/Lange, Jörg: "Die größten Hits und ihre Geschichte. My Heart Will Go On – Céline Dion". In: SWR3, 23 June 2015. URL: http://www.swr3.de/musik/My-Heart-Will-Go-On-C-line-Dion/-/id=47316/did=2919692/10cjxyh/index.html [06.10.2015].
- "My Heart Will Go On". In: Wikipedia. The Free Encyclopedia. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/My_Heart_Will_Go_On [10.04.2015].
- "My Heart Will Go On by Céline Dion". In: songfacts. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=5294 [10.04.2015].
- Phares, Heather: "Céline Dion. My Heart Will Go On. Composed by James Horner / Will Jennings". In: Allmusic. URL: http://www.allmusic.com/song/my-heart-will-go-on-mt0009230548 [10.04.2015].
- Rolling Stone: "7. Celine Dion, 'My Heart Will Go On'. Readers Poll: The Worst Songs of the Nineties". In: Rolling Sone, 31.08.2011. URL: http://www.rollingstone.com/music/pictures/readers-poll-the-worst-songs-of-the-nineties-20110831/7-celine-dion-my-heart-will-go-on-0419664 [10.04.2015].
- Terry, Josh: "Mike Rosenberg of Passenger can't stand Celine Dion's 'My Heart Will Go On'". In: A.V. Club, 24 December 2012. URL: http://www.avclub.com/article/mike-rosenberg-of-passenger-cant-stand-celine-dion-90144 [24.12.2012].
- Wöger, Andrea: "Titanic". In: Moviepilot. URL: http://www.moviepilot.de/movies/titanic [10.04.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Stefan Rauschelbach

Citation

Stefan Rauschelbach: "My Heart Will Go On (Céline Dion)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/myheartwillgoon, 06/2017.

Print

Elvis Presley / Junior Parker & The Blue Flames **1955**

Mystery Train

In MYSTERY TRAIN (1955) unterstreicht der 20jährige Elvis Presley, wie weitgehend er afroamerikanische Gesangstraditionen aufzugreifen und sich anzueignen fähig war. Eine Adaption des gleichnamigen Songs von Junior Parker & The Blue Flames (1953), macht der Song die Auswirkungen der jahrelangen Rezeption afroamerikanischer Musik deutlich, die Presley bis in die Modulation von Stimmsitz, Stimmgebung und Timbre hinein für sich verarbeitete.

I. Entstehungsgeschichte

Junior (Herman Jr.) Parker & The Blue Flames waren eine der frühen Memphis-Blues-Bands von Sun Records, der Plattenfirma, die den jungen Elvis Presley mit einer Serie von Aufnahmesession und den fünf daraus resultierenden, legendären sog. Sun Sides, binnen weniger Monate weit über seine Heimatstadt Memphis hinaus bekannt machte. Parkers “Mystery Train” (1953), die Vorlage für Presleys Version, wurde von Sun-Eigentümer Sam Phillips selbst produziert. Die Platte war kein großer Verkaufserfolg und schaffte es nicht in die R&B-Single-Charts. Parkers Songtext weist Parallelen auf zum Text des u.a. durch die Carter Family (1930) und Woodie Guthrie (1940) popularisierten Folksongs “Worried Man Blues”. Presleys MYSTERY TRAIN entstand als zweiter Song der siebten und letzten Aufnahmesession am 11. Juli 1955 in Phillips Memphis Recording Service unter Mitwirkung der beiden anderen Blue Moon Boys, dem Gitarristen Scotty Moore und dem Bassisten Bill Black (Moore 1997: 91). Für die A-Seite der Single 223, auf der MYSTERY TRAIN erschien, wählte Phillips Presleys Adaption von Stan Keslers und Charlie Feathers Country-Ballade “I Forgot to Remember to Forget” aus. Die Zusammenstellung einer Single mit Songs aus verschiedenen stilistischen Bereichen entsprach der Absicht von Phillips, mit Presleys Singles sowohl den Country-Music-Markt als auch die Fans von Rhythm & Blues zu bedienen.

II. Kontext

Für den Aufstieg des Rock’n’Roll Mitte der 1950er Jahre, den Elvis Presley wie kein anderer verkörperte, sind verschiedene soziale und kulturelle Prozesse, sowie medientechnische und juristische Entwicklungen in den USA verantwortlich (Peterson 1990). Die Gründung der Verwertungsgesellschaft BMI löste 1939 einen zunehmenden Wandel von Repertoire, Hörerschaft und musikindustriellem Zielpublikum aus. Eine wachsende Anzahl kleiner, unabhängiger Plattenfirmen und Radiosendern mit afroamerikanischen Musikprogrammen entstand, darunter auch der Sender WHBQ in Memphis, in dessen Sendung “Red Hot and Blue” Presley seinen ersten Radioauftritt hatte. Die Markteinführung der billig zu produzierenden [illegible]e Record und die Einführung tragbarer Radios vervielfachten die Möglichkeiten der Musikproduktion [illegible]ezeption. Diese neue Zugänglichkeit vor allem auch schwarzer Musik ließ eine ethnisch diverse

Jugendkultur entstehen, die sich ab 1955/56 mit den Erfolgen von Bill Haley und Elvis Presley internationalisierte. Im Mittelpunkt der zeitgenössischen Rezeption stand ihr rebellischer Grundton, der kurz darauf die Vorlage lieferte für die Subversions-Ideen vieler Rockmusiker*innen in den 1960er Jahren. Abwehrreflexe konservativer Institutionen überkreuzten sich dabei mit der Suche nach einem identitätsstiftenden Ventil, das euroamerikanische Jugendliche im Rhythm und Blues zu finden glaubten. Dabei reduzierten sie diesen allerdings häufig auf eine hypersexuelle, instinkthafte Charakteristik (Ward 1998). Der Vorwurf, weiße Stars und ihre Produzenten hätten den ‚authentischen' Rhythm & Blues mit Nummern wie MYSTERY TRAIN oder später "Hound Dog" (Presley 1956, Vorlage: 'Big Mama' Thornton 1953) ausgebeutet und musikalisch 'verwässert', ist in vielen Fällen zutreffend. Allerdings feierten nicht nur weiße Sänger*innen in den Rhythm&Blues-Charts Erfolge, umgekehrt schafften z.B. 90% der R&B-Chart-Hits 1958 den Crossover in den Pop-Markt (Bielefeldt 2017: 25–26). Politisch sendete die Tatsache, dass es Ende des Jahrzehnts eine relevante Schnittmenge zwischen dem Musikgeschmack der jungen weißen und der jungen schwarzen USA gab, Signale bis tief hinein in die afroamerikanische Bürgerbewegung, auch wenn die Texte, Performance-Stile und Images der Rock'n'Roll-Stars überwiegend unpolitisch waren (Ripani 2006: 72).

III. Analyse

Der Text von Presleys MYSTERY TRAIN ist identisch mit dem von Junior Parkers Vorlage, der die erste Strophe von "Mystery Train" seinerseits aus dem Folksong "Worried Man Blues" übernahm (musikalisch bestehen keinerlei Ähnlichkeiten). Dort heißt es in der dritten Strophe: "The train I ride, sixteen coaches long / The girl I love is on that train and gone". Bei Parker und Presley wird daraus: "Train I ride, sixteen coaches long / Well, that long black train got my baby and gone". Parker und seine Vorlage partizipieren hier an der Popularität der in Blues- und Folksong-Texten verbreiteten Zug-Metapher, die das Leben des Geschichten erzählenden Bluesman und seiner transitorischen afroamerikanischen Existenz versinnbildlicht (May 2012). Parkers restlicher Songtext ist dagegen neu. Musikalisch ist Parkers Version ein kontinuierlich sich beschleunigender (bpm 86–95) Novelty-Blues-Song mit Zugpfeifenimitationen und heiser geshoutetem Gesang. Presley singt dagegen eher versunken als lautstark und mit engem, schnellem Kehlkopfvibrato sowie einem leicht heiseren Timbre, das gelegentlich auch einer offeneren Stimmgebung mit weicherer Färbung weicht (z.B. "never will again", 0:58–1:00). Die Wandlungsfähigkeit des Stimmklangs und das Spiel mit unterschiedlichen Timbres, das sich hier andeutet, gehören zu den Auffälligkeiten von Presleys Sun-Sides, er hebt sich damit u.a. auch von der zeitgenössischen Country Music ab, in der stabile Timbres dominieren. Gleichzeitig beschleunigen Presley, Moore und Black die Vorlage stark und versetzen sie in eine körperlich agilere, tänzerische Textur und Stimmung. Zu ihr trägt auch eine artikulatorische Eigenheit Presleys bei, der, unterstützt von den kurz und trocken angespielten Gitarren-Licks von Moore und Blacks tickendem Slap-Bass, immer wieder Töne am Zeilenende verkürzt und mit leichten Akzenten markiert, gut hörbar z.B. in der Textzeile "got my baby and gone". Manche Silben werden regelrecht verschluckt (z.B. "she's mine all, all mine"). So entsteht eine Art Staccato (Everett 2008: 120 spricht von "escape-tones"), das eines der charakteristischen Merkmale von Presleys Vokalstil weit über die erste Karrierephase hinaus darstellt. Seine volle Wirkung entfaltete dieses Staccato

das legendäre 'Slapback-Echo', mit dem Produzent Sam Phillips die meisten Aufnahmen von Presley bei Sun ausstattete, darunter MYSTERY TRAIN. Durch eine minimale zeitliche Verschiebung

zweier parallel verwendeter Tonbänder erhielten diese Aufnahmen einen knapp 200 ms langen, deutlich hörbaren Nachklang (Hodgson 2010: 126). Obwohl als Ganzes der Aufnahme beigegeben, machte dieser den Stimmklang voller und halliger, die Gitarre prägnanter und die Kontrabass-Slappings härter und perkussiver (Wicke 2011: 66). Den so erzeugten Sound versuchte RCA 1956 für seine Presley-Aufnahmen zunächst unter dem Einsatz von Echoräumen nachzubilden. Entscheidend ist jedoch, dass dieses medientechnische Setting von den drei Blue Moon Boys auch musikalisch genutzt wurde. Erst Presleys Vokalstil und Moores perkussive, den Gesang kontrapunktisch umspielende Spielfiguren (Moore 1997: 91), werteten das Sun-Slapback zu einer der wichtigsten Sound-Vorlagen des Rock'n'Roll auf. Für die Aufnahme von MYSTERY TRAIN wurde das Slapback-Echo zusätzlich durch den EchoSonic-Gitarrenverstärker angereichert, den Scotty Moore zur Live-Nachbildung des Slapback-Effekts bei Konzertauftritten angeschafft hatte und hier erstmals für eine Aufnahme einsetzte (Hodgson 2010: 127).

IV. Rezeption

Presleys Erfolg stand anfänglich im Wege, dass seine Stimme in Songs wie MYSTERY TRAIN als ethnisch mehrdeutig wahrgenommen wurde, was seinen Zugang zu Pop-Radiosendungen ebenso erschwerte wie den zu R&B-Programmen. Auch das Image der gottesfürchtigen 'Hillbilly Cat', das er anfänglich aufzubauen versuchte, verschwand schon bald nach dem Wechsel zu RCA im Sog skandalträchtiger TV-Auftritte (z.B. mit "Hound Dog" in der Show von Ed Sullivan). Die Sun-Single 223 mit "I Forgot to Remember To Forget / Mystery Train" ist davon noch unbeeinflusst. Sie erreichte im Herbst 1955 die Top 10 der Country&Western-Charts und konnte sich dort 39 Wochen halten, länger als jede andere Presley-Single jemals. In einer Neu-Auflage durch RCA Victor im November 1955 platzierte sie sich als Nr. 11 ebenfalls hoch in der C&W-Hitliste. Ebenfalls noch im November 1955 veröffentlichte RCA bereits eine erste Pop-Coverversion mit der Gruppe Turtles, die ebenfalls durchaus erfolgreich war. Presleys Version erschien in der folgenden Zeit u.a. auf den Alben *Rock'n'Roll* (1956) und *Elvis* (1959). MYSTERY TRAIN wird heute als Nr. 77 der 500 Greatest Songs of All Time des *Rolling Stone Magazine* geführt. Die Liste der Cover-Versionen des Songs ist kaum zu überblicken, sie reicht von Grateful Dead, The Doors, Junior Wells, Bon Jovi, Rick Nelson und John Hammond über Jerry Lewis, The Band & Paul Butterfield, The Staples, The Nighthawks und Emmylou Harris bis hin zu UFO, The Jordanaires, Johnny Hallyday und Bob Dylan. Scotty Moore nahm den Song sowohl mit Carl Perkins als auch mit Eric Clapton neu auf. 1989 entwickelte der Episodenfilm *Mystery Train* von Jim Jarmusch seine drei Geschichten um die Stadt Memphis und die dortige Presley-Erinnerungskultur. Als Filmmusik gespielt wird neben Parkers und Presleys Versionen des Titelsongs u.a. auch Presleys Sun-Aufnahme "Blue Moon".

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals: Elvis Presley

s: Scotty Moore, Elvis Presley

Bass: Bill Black
Music/ Writer/ Songwriting: Junior Parker, Sam Phillips
Producer: Sam Phillips
Label: Sun
Recorded: 11.07.1955
Published: 20.08.1955
Length: 2:29

Recordings

- Elvis Presley. “Mystery Train”. August 1955, Sun 223, USA, 7” Vinyl / 10” Shellac Single
- Elvis Presley. “Mystery Train”, November 1955, RCA Victor 447-0600, USA, 7” Single, Reissue.
- Elvis Presley. “Mystery Train”. On: *Rock’n’Roll*, 1956, His Masters’s Voice CLP 1093, USA, LP.
- Elvis Presley. “Mystery Train”. On: *Elvis*, 1959, RCA Victor LPM-1990, USA, LP.
- Elvis Presley. “Hound Dog / Don’t Be Cruel”. 1956, RCA Victor 47-6604, USA, 7” Single.
- Elvis Presley. “Blue Moon”. On: *Elvis Presley*, 1956, RCA Victor LPM-1254, USA, LP.

- Junior Parker & The Blue Flames. “Mystery Train”. 1953, Sun 192, USA, 7” Single.
- The Carter Family. “Worried Man Blues / The Cannon-Ball”. 1930, Victor V-40317, USA, 10” Shellac 78 rpm.
- Willie Mae ‘Big Mama’ Thornton. “Hound Dog / Night Mare”. 1953, Peacock Records 5-1612, USA, 7” Single.
- Woodie Guthrie. “Worried Man Blues”. On: *Woodie Guthrie*. 1965, Archive Of Folk Music FM-104, USA, LP.

Covers

- Bob Dylan. “Mystery Train”. On: *Springtime in New York. The Bootleg Series Vol, 16 1980-1985*, 2021, Columbia, Legacy, USA, 5xCD.
- The Doors. “Mystery Train”. On: *Live In Pittsburgh 1970*, 2008, Bright Midnight Records R2 271548, USA, CD.
- The Grateful Dead. “Mystery Train”. On: *The Roots Of Grateful Dead*. 2008, Complete Blues SBLUECD058, Europe, CD.
- Turtles. “Mystery Train”. 1955, RCA Victor 47-6356, USA, 7” Single.

ences

- Bertrand, Michael: I Don't Think Hank Done It That Way. Elvis, Country Music, and the Reconstruction of Southern Masculinity. In: *A Boy Named Sue. Gender and Country Music.* Ed. by Kristine M. McCusker et al. Jackson, MS, 2004, 59–85.
- Bielefeldt, Christian: Rock'n'Roll-Gesang bei Little Richard, Chuck Berry und Elvis Presley. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900–1960.* Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 335–370.
- Bielefeldt, Christian: Rock'n'Roll. In: *Handbuch Popkultur.* Ed. by Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner. Stuttgart 2017, 25–30.
- Burke, Ken/Griffin, Dan: *The Blue Moon Boys – The Story of Elvis Presley's Band*. Chicago 2006.
- Everett, Walter: Pitch Down the Middle. In: *Expression in Pop-Rock Music. Critical and Analytical Essays.* Volume Two. Ed. by Walter Everett. New York 2008, 111–174.
- Hodgson, Jay: *Understanding Records. A Field Guide to Recording Practice.* New York 2010.
- May, Claudia. 'Railroad Blues'. Crossing the Tracks of Gender, Class, and Race Inequities in the Blues and in Ann Petry's the Street. In: *Trains. Literature, and Cultures. Reading and Writing the Rails.* Ed. by Benjamin Fraser, Steven D. Spalding. Lanham 2012, 3–28.
- Moore, Scotty with James L. Dickerson: *Scotty & Elvis. Aboard the Mystery Train*. Jackson, MS, 1997.
- Peterson, Richard A.: Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: *Popular Music* 9/1 (1990), 97–116.
- Ripani, Richard J.: *The New Blues Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950–1999.* Jackson, MS, 2006.
- Ward, Brian: *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations.* Berkeley 1998.
- Wicke, Peter: *Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga.* München 2011.

Films

- *Mystery Train*. Regie, Drehbuch: Jim Jarmusch. JVC Entertainment Networks / Pandora 1988/89, USA, Japan.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: "Mystery Train (Elvis Presley / Junior Parker & The Blue Flames)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/mystery-train, 03/2023.

Print

LaBrassBanda **2013**

Nackert

Mit dem Song NACKERT trat die Band LaBrassBanda 2013 beim deutschen Vorentscheid zum Eurovision Song Contest an. Das Ausscheiden der Formation trotz großem Zuspruch des Publikums löste eine mediale Debatte hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des Wettbewerbs aus.

I. Entstehungsgeschichte

2013 erschien bei Sony Music das dritte, mit *Europa* betitelte Studioalbum der Band LaBrassBanda. In diesem Abschnitt der 2007 begonnenen Karriere der Formation vollzog sich neben dem Wechsel vom Label Trikont zum international agierenden Großkonzern Sony ein weiterer zentraler Schritt, der LaBrassBanda in das Licht der breiten Öffentlichkeit stellte: Der auf dem Album enthaltene Song NACKERT wurde im Rahmen des deutschen Vorentscheids zum Eurovision Song Contest (ESC) im TV einem Millionenpublikum präsentiert. Parallel zu diesem medialen Großereignis wurde NACKERT als Single-Auskopplung veröffentlicht, zu einer Live-Version des Songs wurde zudem ein Videoclip produziert.

II. Kontext

Mit ihrer von Blechblasinstrumenten dominierten Musik und ihrem von bayerischen Traditionen inspirierten Auftreten riefen LaBrassBanda zu Beginn ihrer Karriere bisweilen Verwunderung hervor. Derlei Reaktionen sind im Kontext von Bands in der öffentlichen Etablierungsphase nicht ungewöhnlich, sofern Konventionen über ein gängiges Maß hinaus gebrochen werden. In der Regel sind es zunächst Journalisten, die ein größeres Publikum auf neue musikalische Erscheinungen aufmerksam machen und die, konfrontiert mit nicht routiniert zu kategorisierenden Klängen, um die Kreation von Neologismen und Komposita zu deren Beschreibung nicht verlegen sind. “Alpen-Jazz-Techno”, “Bayerischer Gypsy-Brass” und “Power-Blasmusik” lauten nur einige Versuche, das musikalische Schaffen der Band, deren Besetzung sich bis zum Jahr 2013 auf Gesang, Trompete, Posaune, Tuba, E-Bass und Schlagzeug beschränkte, zu umschreiben (siehe laut.de). Dennoch lassen sich aus der journalistischen Berichterstattung wiederkehrende Themen herauslesen, auf deren Basis versucht wird, zentrale Kriterien hinsichtlich des augenscheinlich schwer zu beschreibenden Wirkens der Formation zu ermitteln. Häufig erwähnt wird das um bayerische Traditionen herum konstruierte Image der Band, die bei Konzerten grundsätzlich in Lederhosen auftritt, Songtexte in bayerischer Mundart vorträgt und den Dialekt auch in Interviews nicht verbirgt. Tatsächlich wurde Sänger und Trompeter Stefan Dettl 2014 die Auszeichnung “Bairische Sprachwurzel” infolge des ihm attestierten Verdienstes verliehen, durch seinen Gesang und sein öffentliches Auftreten für ein “neues dialektales Selbstbewusstsein” zu sorgen (Kratzer 2014). Außerdem finden sich häufig Erwähnungen der unterschiedlichen musikalischen Karrierewege der einzelnen Band-Mitglieder und der in der Musik der Formation verarbeiteten stilistischen Einflüsse. In der Geschichte von LaBrassBanda spielten Techno, die Berliner Philharmoniker, Blaskapellen und das M[illegible]chner Hofbräuhaus gleichermaßen eine Rolle (vgl. Waechter 2013), die Band präsentiere einen [illegible]aren Mix aus Blasmusik, Balkan-Beats und bayerischen Gesängen” (eurovision.de) und fusioniere

Riffs des Balkans mit Techno-, Dub-, Reggae- und Ska-Beats (vgl. Waechter 2013). Schließlich ist die handwerkliche, instrumentale Leistung der Musiker oftmals Thema in den Artikeln. Die Virtuosität der überwiegend studierten Musiker sei ein Schlüssel zum Erfolg der Band (vgl. ebd.), ohne “Musik-Diplom und Praxiserfahrung bei dem Linzer Bruckner-Orchester oder den Berliner Philharmonikern [rühre] bei der Combo aus dem Chiemgau niemand das Blech oder das Schlagwerk an” (Bayerischer Rundfunk 2009). Nun sind die Artikulation lokaler Traditionen, Arrangements ohne Harmonieinstrumente sowie akademisch ausgebildete Instrumentalisten in der zeitgenössischen populären Musik freilich keine alltäglichen Zutaten, die kommerziellen Erfolg verheißen. Passenderweise kommt Johannes Waechter in seiner Reportage über die Band zu der Schlussfolgerung: “So was wie LaBrassBanda dürfte es eigentlich gar nicht geben” (Waechter 2013). Dennoch konnte sich die Band seit ihrer Gründung im Jahr 2007 beständig auf zunehmend größer werdenden und auch internationalen Bühnen präsentieren, 2013 wurde ihre Teilnahme am deutschen Vorentscheid zum ESC bekanntgegeben. Der seit 1956 bestehende ESC ist der weltweit größte Wettbewerb für populäre Musik und wird jährlich von bis zu 600 Millionen Zuschauern verfolgt. Insofern bietet er den Künstlern eine hervorragende Möglichkeit zur eigenen, gewinnbringenden Darstellung vor einem internationalen Publikum, wenngleich die kommerzielle Relevanz der Veranstaltung seitens der Musikindustrie bisweilen infrage gestellt wird. (vgl. Wolther 2005: 101 f.). Auch sind die Meinungen über den Wettbewerb sowie den deutschen Vorentscheid – die nationale Qualifikationsphase, in der entschieden wird, welcher Künstler sein Land vertreten darf – geteilt: Einerseits gelte der Vorentscheid unter Journalisten als bedeutendes Ereignis, da hier ein wichtiger Repräsentant des Landes gewählt werde. Andererseits stehe der ESC in Verruf, ein ‘Schlager’-Wettbewerb im negativen Sinne zu sein, der stilistisch eingeschränkt sei und sich mit Ressentiments aufseiten des Publikums konfrontiert sehen müsse (vgl. ebd. 107 f.). Sucht man nach Künstlern, die im negativ konnotierten Verständnis der deutschen Öffentlichkeit als Vertreter des ‘Schlagers’ oder des ‘Plastik-Pops’ gelten, so wird LaBrassBanda nicht in die engere Auswahl gelangen. Vielmehr tut sich die Öffentlichkeit schwer damit, die Gruppe einer existenten Kategorie zuzuordnen oder eine solche speziell für LaBrassBanda überhaupt erst zu definieren. Insofern dürfte die Teilnahme der Formation am deutschen ESC-Vorentscheid zu den überraschenderen Nachrichten gezählt haben, die im Rahmen des Wettbewerbs in der Vergangenheit zu vernehmen waren. Zugleich ist zu bedenken, dass im Umfeld des ESC-Vorentscheids in den vergangenen Jahrzehnten vielfach neue Konzepte und Präsentationsformen entwickelt wurden, um dem ‘verstaubten’ Image des Wettbewerbs entgegenzuwirken (vgl. Wolther 2006: 48–53). Die Entscheidung, die Teilnahme einer auf den ersten Blick nicht mit den Konventionen des ESC-Vorentscheids kompatiblen Band wie LaBrassBanda zu billigen, kann durchaus in den Kontext solcher strategischen Erwägungen eingeordnet werden. Letztlich ist zu fragen, inwiefern sich der Musik LaBrassBandas zugeschriebe Attribute – bayerische Tradition, ungewöhnliche Stilfusionen, handwerkliches Können – in dem Song NACKERT widerspiegeln, der nach Aussage der Band speziell für den Wettbewerb und somit für ein mediales Großereignis mit Millionenpublikum geschrieben wurde (vgl. eurovision.de).

III. Analyse

Die Band selbst erklärt den Inhalt des NACKERT-Songtextes als Beschreibung eines Lebensgefühls, das im Zusammenhang mit dem naturverbundenen Verweilen auf Seewiesen und dem Schwimmen in diesen [illegible]ssern stehe (vgl. ebd.). So beschreibt der Refrain die Fahrt zu zweit an einen See und die Schönheit [illegible]s Moments. Die Strophe hingegen handelt von der “Huaba Vroni”, einer augenscheinlich fiktiven, in

ihrem erdachten Heimatdorf aufgrund ihres offensiven Zugehens auf verschiedene Männer wohlbekannten Dame. Sie ist das Hauptgesprächsthema zahlreicher Dorfbewohner, und dies insbesondere, seitdem sie einen neuen Partner zu haben scheint. Doch zum Ende der zweiten Strophe klärt sich auf, dass die “Huaba Vroni” bereits seit einem Jahr mit der Songpersona von Sänger Stefan Dettl jede Nacht zu dem besungenen See fährt. Die im stereotypen Verständnis mit bayerischen Traditionen assoziierbaren Elemente in NACKERT werden sicherlich durch den Songtext und den Gesang deutlich. Dettl singt mit starkem Dialekt, der Text thematisiert Naturverbundenheit genauso wie ‘dörfliche’ Themen und bietet somit genügend Anhaltspunkte, um den Vokalvortrag und die Textinhalte aus einer Außenperspektive als traditionell oder ländlich zu verstehen.

In musikalischer Hinsicht ist es naheliegend, derlei Assoziationen zunächst auf die Instrumentierung der Songs zurückzuführen. Die Single-Version von NACKERT beginnt mit einem viertaktigen Intro, das von Blasinstrumenten dominiert ist. Die Tuba spielt einen aufsteigenden Lauf von f bis f1, zwei Posaunen-Spuren treten vorwiegend mit Haltetönen hinzu, die Harmoniefolge des Intros ist F, C, Bb9, Bb9. Im Mix sehr stark heruntergeregelt und kaum hörbar sind die Einsätze des E-Basses, der vorwiegend Grundtöne beisteuert. Dieser Instrumentalteil dient auch als Fundament für die ersten acht Takte des gesungenen Refrains, in den anschließenden acht Takten treten Schlagzeug, der nun besser hörbare E-Bass und weitere Bläserstimmen hinzu. Auf die 16 Takte Refrain folgt die ebenso lange Strophe, das tonale Zentrum wechselt von F-Dur zu f-Moll. Die Strophe ist einerseits vom four-to-the-floor-Rhythmus des Schlagzeugs dominiert, bei dem die Bassdrum jeden Viertelschlag akzentuiert, auch der Bass spielt überwiegend Viertel. Markant sind ferner das von der Trompete eingeführte und später von der Posaune gedoppelte pentatonische Riff und der nun sprechnahe Gesang. Folglich steht die Strophe harmonisch, melodisch und rhythmisch im deutlichen Kontrast zum Refrain. Durch die aus der elektronischen Tanzmusik entlehnten Rhythmen und die auf Gestaltungsweisen des Funks referierenden Bläser-Riffs werden die in den journalistischen Texten beschriebenen und für eine Brass-Band bisweilen ungewöhnlichen stilistischen Fusionen ersichtlich. Auf eine Wiederholung von Refrain und Strophe folgt ein 16 Takte andauernder Instrumentalteil, dem die Harmonien Gb- und F-Dur im zweitaktigen Wechsel zugrunde liegen und der abermals den Kontrast unter den einzelnen Formteilen hervorhebt. Anschließend erfolgt nochmals der Refrain, zuerst in reduzierter, anschließend wiederum in voller Besetzung. Zum Ende des Songs erklingt eine um einen Ganzton aufwärts transponierte, instrumentale Version des Refrains, dessen tonales Zentrum nun G-Dur ist und dem zahlreiche Trompetenspuren hinzugefügt werden.

NACKERT eignet sich demzufolge, um charakteristische kompositorische Gestaltungsweisen von LaBrassBanda exemplarisch darzustellen. Die Fusion der verschiedenen Stilelemente wird insbesondere aufgrund der abrupt einsetzenden Rhythmus- und Tonartwechsel deutlich, die ‘traditionellen’ Einflüsse lassen sich ebenso analytisch herausarbeiten wie die Einflüsse aus modernen Formen der afroamerikanisch geprägten Tanzmusik.

IV. Rezeption

Zum Gegenstand öffentlich geführter Debatten wurde NACKERT durch den Verlauf des ESC-Vorentscheids. Den Wettbewerb gewinnen und somit am ESC teilnehmen kann derjenige Teilnehmer, der [illegible] einer Telefon- und einer Internetabstimmung sowie nach der Verkündigung des Urteils einer zu [illegible]m Zweck zusammengestellten Jury die meisten Punkte vorweisen kann. LaBrassBanda belegte den

zweiten Platz nach der Formation Cascada, nachdem auf Basis der Telefon- und Internetstimmen Gleichstand herrschte und die Jury LaBrassBanda nur einen Punkt zugestand. Unter den Zuschauern erregte diese Entscheidung Verärgerung, zumal der Vorwurf laut wurde, es handele sich bei dem Cascada-Song “Glorious” um ein Plagiat des im Jahr zuvor beim ESC erfolgreichen Titels “Euphoria” der Sängerin Loreen. Der für die Ausstrahlung des Vorentscheids verantwortliche NDR gab infolge der medialen Debatte musikwissenschaftliche Gutachten in Auftrag, die eine Klärung der Plagiats-Vorwürfe erwirken sollten – diese wurden schließlich als nicht zutreffend abgewiesen (vgl. Spiegel Online). Bereits in der Vergangenheit war der Wettbewerb in Verruf geraten, die Abläufe gezielt zu manipulieren, Stücke einzelner Komponisten – vornehmlich Ralph Siegel – zu bevorzugen und die Sieger bereits im Vorfeld festzulegen (vgl. Wolther 2006: 50). Der Song NACKERT wurde folglich in eine Diskussion eingebunden, die die erwähnten Vorurteile gegenüber dem Musikwettbewerb tangiert.

Aufgrund der beschriebenen Gestaltungsweisen ist NACKERT nicht mit den Konventionen vereinbar, die die Öffentlichkeit mit dem ‘Schlager’-Wettbewerb assoziiert. Das ablehnende Urteil der Jury mag unter den Zuschauern den Verdacht geweckt haben, die Verantwortlichen setzten auf erprobte musikalische Gestaltungsweisen, statt den stilistisch schwer zu kategorisierenden Song NACKERT und die Band LaBrassBanda als Repräsentanten zum Hauptwettbewerb zuzulassen. Im Umfeld der medialen Diskussionen um die Wettbewerbsmodalitäten erreichte NACKERT schließlich Platz 13 der deutschen Single-Charts, das Album *Europa* Platz 3 der Album-Charts.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Vocals: Stefan Dettl
Trumpet: Stefan Dettl
Trombone: Manuel Winbeck
Tuba: Andreas Martin Hofmeir
Bass: Oliver Wrage
Drums: Manuel da Coll
Label: Sony Music
Recorded: 2013
Published: 2013
Length: 3:30

Recordings

ascada. “Glorious”, 2013, Zeitgeist, 3729588, Germany (CD/Single).
aBrassBanda. “Nackert”. On: *Europa*, 2013, Sony Music, 88883702252, Germany (CD/Album).

- LaBrassBanda. “Nackert / Nackert (Live Version)”, 2013, Sony Music, 88883703322, Germany (CD/Single).
- Loreen. “Euphoria”, 2012, WEA, 5053105-3586-2-5, Germany (CD/Single).

References

- Bayerischer Rundfunk: “LaBrassBanda. Eine akademische Bande”. In: puls (29.12.2009). URL: http://www.br.de/puls/musik/bands/vorgestellt-labrassbanda-eine-akademische-bande-100.html [07.09.2015].
- Eurovision.de: “LaBrassBanda: ‘Die Vorurteile aus dem Weg räumen’”. In: eurovision.de. URL: http://www.eurovision.de/teilnehmer/LaBrassBanda-Die-Vorurteile-aus-dem-Weg-raeumen,labrassbanda155.html [07.09.2015].
- Kratzer, Hans: “Neues dialektales Selbstbewusstsein”. In: *Süddeutsche Zeitung* (11.08.2014). URL: http://www.sueddeutsche.de/bayern/bairische-sprachwurzel-neues-dialektales-selbstbewusstsein-1.2083981 [07.09.2015].
- Laut.de: “LaBrassBanda”. In: laut.de. URL: http://www.laut.de/LaBrassBanda [07.09.2015].
- Spiegel Online: “Plagiatsvorwürfe gegen Cascada: ESC-Chance für LaBrassBanda.” In: Spiegel Online (19.02.2013). URL: http://www.spiegel.de/panorama/leute/plagiatsvorwuerfe-gegen-cascada-labrassbanda-eventuell-nach-malmoe-a-884134.html [07.09.2015].
- Waechter, Johannes: “Tuba or not tuba”. In: SZ-Magazin 21 (2013). URL: http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/39975/Tuba-or-not-tuba [07.09.2015].
- Wolther, Irving: “Musikwettbewerb vs. Wettbewerbsmusik. Das Dilemma des Eurovision Song Contests”. In: *Keiner wird gewinnen. Populäre Musik im Wettbewerb* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 33). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2005, 101–111.
- Wolther, Irving: *“Kampf der Kulturen”. Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Nackert (LaBrassBanda)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/nackert, 10/2018.

Print

Walter Kollo / Friedrich Wilhelm Hardt / Claire Waldoff **1911**

Ne dufte Stadt ist mein Berlin

NE DUFTE STADT IST MEIN BERLIN ist ein Schlager aus der Feder von Walter Kollo und Friedrich Wilhelm Hardt, der in der Interpretation von Claire Waldoff Popularität erlangte.

I. Entstehungsgeschichte

Schon am Beginn ihrer Karriere war Claire Waldoff für ihr typisches Berlin-Repertoire bekannt, also für jene Lieder, die in derber Mundart die Eigenheiten der Stadt und Marotten ihrer Bewohner besingen (Stahrenberg 2018: 20). Für die in Gelsenkirchen als Clara Wortmann geborene und erst 1906 nach Berlin übergesiedelte Sängerin, war das keine Selbstverständlichkeit. Nach ihrer ersten Ankunft in der Stadt, eignete sie sich rasch die „Berliner Lebensweise“ samt Dialekt an und wurde selbst Teil des von ihr besungenen Berliner „Milljöhs“. Im Jahr 1907 kommt es während der Proben zu Beginn der neuen Spielzeit im Theater „Roland zu Berlin“ zu einem schicksalhaften Aufeinandertreffen mit dem aus Ostpreußen stammenden Komponisten Walter Kollo (1878–1940). Von dieser ersten Begegnung sagt sie später, in ihrer 1953 erschienen Autobiographie: „Er amüsierte sich königlich über meine Art und Weise, die Lieder zu singen, und er hielt mich für ein großes Talent. Ich lächelte ungläubig dazu“ (Waldoff 1997: 44). Die hier beginnende Freundschaft zu Kollo entwickelte sich äußerst produktiv. Einen ersten großen Erfolg landen die beiden 1910 mit dem lasziv-frechen Chanson *Det Scheenste sind die Beenekens* (Text: Claire Waldoff, Musik: Walter Kollo). In den meisten Liedern Waldoffs spielen typische Berliner Eigenarten, Schrulligkeiten, der raue Humor und die schnörkellose Ehrlichkeit eine besondere Rolle. Waldoff besang diese Eigenschaften nicht nur, sie verkörperte sie mit ihrem exzentrischen Auftreten auch performativ. NE DUFTE STADT IST MEIN BERLIN (Text: Friedrich Wilhelm Hardt, Musik: Walter Kollo) von 1911 war ihr erstes Lied, das sich ausschließlich mit Berlin beschäftigt und die eigentümliche Liebesbeziehung zwischen der Stadt und ihren Bewohnern zum Thema hat. Durch Waldoffs zahlreiche Auftritte in Theater, Kabarett und Operette, beispielsweise in der über 1000-mal gespielten Operette Kollos *Drei alte Schachteln* von 1917, wurde die Star-Persona ‚Claire Waldoff‘ zunehmend zum berlinischen Archetypus schlechthin kreiert und inszeniert, hinter dem die ruhr-rheinische Herkunft der Sängerin vollkommen zurücktrat. So wurde sie bald als „Berliner Pflanze“ oder gar „Stern von Berlin“ auf den Werbeplakaten der Stadt betitelt (Stahrenberg 2018: 20). In ihren Auftritten ereignete sich das stereotype Arbeiter-Berlin performativ: Die prekären Bedingungen in den Hinterhöfen und Arbeitervierteln wurden zur lustvollen Abendunterhaltung für das besserverdienende Bürgertum. Gemeinsam mit vielen anderen Kunstschaffenden wie dem Grafiker und Maler Heinrich Zille gehörte Waldoff zu den „Berliner Originalen“ und verkörperte mit Humor, Schlagfertigkeit, Schnoddrigkeit und Flapsigkeit jene Eigenschaften des Berliner Arbeitermilieus, die von den bürgerlichen Besuchern der Varietés, Theater und Kabaretts als besonders „typisch“ und „authentisch“ wahrgenommen wurden.

II. Kontext

Die Berlin-Lieder des frühen 20. Jahrhunderts sind eingebunden in die dialektische Diskurstradition einer Städtekonkurrenz zwischen Wien und Berlin. In Literatur, Kunst, vor allem aber in den Feuilletons wurden die beiden Städte als jeweilige Gegenentwürfe zueinander verglichen: Dort die alte, katholische Kaiserstadt, an der „schönen blauen Donau“, von Bergen umgeben, deren Bewohner galant und höflich durch die Straßen ziehen, deren Gasthäuser Heimeligkeit vermitteln und deren neue Prachtbauten sich architektonisch in absolutistischen Neobarock kleiden. Hier die neue, rasante, emporgekommene, protestantische Kaiserstadt, im Sumpfland gelegen, von eher unbedeutenden Flüssen wie Spree und „stinkender Panke“ durchzogen, die sich in Architektur, Kunst und Wissenschaft selbstbewusst und aufgeklärt als „Spree-Athen“ bezeichnet, deren Einwohner rau und ruppig mit „Berliner Schnauze“ sprechen und deren legendäres Nachtleben Zügellosigkeit, Entgrenzung und Befreiung verspricht (Wietschorke 2023). Gewiss, hier werden Klischees verhandelt und manche Eigenschaften der Städte übertrieben, andere hingegen ignoriert (als ob es in Wien kein großes Verkehrsaufkommen und in Berlin keine neobarocken Bauten gäbe). In den populären Liedern dieser Zeit waren sie aber sehr wirkmächtig, textlich wie performativ. Beide Städte entwickelten eine eigene Liedtradition und einen eigenen Stil des Volksgesangs. Die Wiener Lieder besingen ohne Ironie oder Doppeldeutigkeit die Schönheit der Stadt, der Frauen und Mädchen und schwärmen von Wien als einem beinahe paradiesischen Ort. Der beliebte Wiener Volkssänger Alexander Girardi war gewissermaßen die Verkörperung dieser Ideale: Mit feinem Akzent und seiner schmelzenden Tenorstimme trug er seine Lieder stets galant und distinkt vor. Claire Waldoff war mit ihren Berlin-Liedern und ihrer zügellos röhrenden Stimme inhaltlich wie performativ der vollkommene Gegenentwurf dazu.

Die Texte der Berlin-Lieder bewegen sich eigentlich immer auf dieselbe Pointe zu: „Während man Wien immer deshalb liebt, weil es dort viel schöner ist als anderswo, liebt man Berlin, *obwohl* es anderswo viel schöner ist“ (ebd.: 126). So endet jede Strophe des Waldoff-Liedes mit dem titelgebenden Ausruf „’ne dufte Stadt ist mein Berlin“. Auch für den Autor des Textes passen die gängigen Adjektive für Städtebeschreibungen, „schön, großartig, hübsch“, nicht zu Berlin. Nur jenes ur-berlinische Slang-Wort „dufte“ scheint der hier besungenen Stadt angemessen.

III. Analyse

Der Text des Liedes entfaltet verschmitzt und ironisch, warum Berlin im Vergleich mit anderen Städten und Orten eine liebenswerte Stadt ist. Die letzte Zeile einer jeden achtzeiligen Strophe funktioniert dabei als sich wiederholende Conclusio und Pointe: „’ne dufte Stadt ist mein Berlin“. Typisch für die Lieder Waldoffs sind die vielen Berliner Mundart-Begriffe, die den Vortrag authentisch und spontan improvisiert erscheinen lassen („dufte“, „Appelfatzke“, „ick danke“, „in’t Grüne“). Die Komposition steht im Dreivierteltakt und bewegt sich nicht über die Grundharmonien hinaus. Daraus erwächst eine ebenso schlichte wie sangliche Melodie, die durch ständige Punktierungen ein wenig Witz und Verspieltheit erhält. Die Klavierbegleitung doppelt in der rechten Hand meist die Melodie und begleitet diese in konsequenten Terzreihen, während in der linken Hand eine schlichte Walzerbegleitung aus Basston und zwei Akkordschlägen liegt. Die Schlichtheit des Liedes samt hübschem Walzer-Topos und „volkstümlichen“ Terzen wird kontrastiert mit

der Derbheit der besungenen Stadt und jener der Sängerin selbst.

Da das Lied nur vom Klavier begleitet wird, ist dem Gesang größtmögliche Freiheit gegeben. Das ermöglicht einen beinahe sprechenden und rhythmisch sehr flexiblen Vortrag des Textes – ein typisches Merkmal von Waldoffs Liedinterpretationen. Dazu tritt ihre stimmliche Bandbreite: von schnarrenden und scheppernden Abschnitten („Du Appelfatzke, Rindvieh du!“), über lieblich-kindliche Passagen („Will man im Monat Mai ins Grüne…“) hin zu ihren typisch guttural-geröhrten Textzeilen („… Sauf ma‘ Terpentin!“).

Interessant ist auch der Unterschied zwischen den Aufnahmen von 1911 und 1930. In der späteren Version wurde das Lied einen Ganzton tiefer transponiert (von ursprünglich C-Dur nach B-Dur). Dadurch nähert sich die mittlere Tonlage des Liedes der natürlichen Sprechstimme von Claire Waldoff an und die Übergänge zwischen gesprochenen und gesungen Teilen verschwimmen noch stärker. Musikalisch unterscheiden sich die beiden Versionen nur minimal: die Begleitung der vorletzten Strophenzeile (bspw. 1. Strophe: „Doch ich ruf laut in alle Winde …“) wird in der Version von 1911 noch in der parallelen Molltonart (hier a-Moll) eingeleitet, während die Zeile 1930 in der Grundtonart begleitet wird (hier B-Dur).

IV. Rezeption

Dieses frühe Lied Waldoffs gehörte zum festen Repertoire der Sängerin und zählte in den Zeiten ihres größten Erfolges, während der Weimarer Republik, zu ihren bekanntesten Werken. Laut dem Schriftsteller und Biographen Gerhard Flügge, soll NE DUFTE STADT IST MEIN BERLIN sogar das Lieblingslied des Malers Heinrich Zille gewesen sein, für den allein Claire Waldoff es oftmals singen musste (Flügge 1978: 5).

Wie viele Lieder Claire Waldoffs geriet auch NE DUFTE STADT IST MEIN BERLIN nach dem Zweiten Weltkrieg rasch in Vergessenheit. Die Gründe dafür sind vielschichtig, aber die Volkssänger:innen hatten es nach dem Krieg schwer gegen das angestaubte Image der Heimattümelei anzukämpfen. Erfolg hatten in dieser Zeit eher Lieder, die nicht die (untergegangene) Heimat besangen, sondern den Blick in die exotische Ferne Italiens, Spaniens, Frankreichs und vor allem Amerikas lenkten (Stahrenberg 2018: 29–30).

Ein wichtiger Wendepunkt in der Rezeption Waldoffs, zumindest in Ostdeutschland, war der 1987 in der DDR gedrehte Film *Claire Berolina.* Ab den 1990er-Jahren wurden die Lieder Waldoffs wieder etwas populärer und mehrere Sampler mit den bekanntesten Chansons und Couplets kamen auf den Markt. Heute taucht das Lied wieder in Kabaretts und Varietés auf, wo Claire Waldoff teils eigene Programme gewidmet werden. Obwohl sich das Berlin-Bild in den Liedern über die Stadt kaum geändert hat und immer noch der raue Charme der Stadt besungen wird, konnte NE DUFTE STADT IST MEIN BERLIN an den ursprünglichen Erfolg und Bekanntheitsgrad nicht mehr anknüpfen.

JANIK HOLLAENDER

Credits

Text: Friedrich Wilhelm Hardt
Musik: Walter Kollo
Gesang: Claire Waldoff
Klavier: nicht bekannt

Recordings

- Claire Waldoff. „Ne dufte Stadt ist mein Berlin! / Wenn der Bräutigam mit der Braut so mang die Wälder geht!“, 1911, Zonophone Record, X-23452, X-23453, Germany (Shellac).
- Claire Waldoff. „Er ist nach mir verrückt! / Ne dufte Stadt ist mein Berlin!“, 1930, Parlophon, B. 12218-1, B. 12218-2, Germany (Shellac).

References

- Benmann, Helga: Claire Waldoff und ihr Liedrepertoire. In: *Ich will aber gerade vom Leben singen … Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*. by Sabine Schutte. Hamburg: Rowohlt 1987, 316–343.
- Flügge, Gerhard:*’ne dufte Stadt ist mein Berlin. Von Bums und Bühne, Rummel und Revuen, von Kintopp und Kabarett und anderen Amüsements aus dem Milljöh von Heinrich Zille*. Berlin: Henschel 1978.
- Stahrenberg, Carolin: Claire Waldoff, „Stern von Berlin“. Zur Inszenierung von regionaler Identität, *star personality* und der Überwindung geschlechtsbedingter Normen. In: *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga*. by Michael Fischer, Christofer Jost and Janina Klassen. Münster: Waxmann 2018, 17–31.
- Stahrenberg, Carolin: Art. „Claire Waldoff“. In: Online Lexikon MUGI/Musik und Gender im Internet. by Beatrix Borchard and Nina Noeske, 27.03.2006, http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=wald1884 [15.04.2025].
- Waldoff, Claire: *Weeste noch…? Erinnerungen und Dokumente*. by Volker Kühn. Berlin: Parthas 1997.
- Wietschorke, Jens: *Wien–Berlin. Wo die Moderne erfunden wurde*. Ditzingen: Reclam 2023.

About the Author

Janik Hollaender is a research assistant at the Department of Musicology, University of Freiburg.
All contributions by Jannik Hollaender

ɔn

Janik Hollaender: „Ne dufte Stadt ist mein Berlin (Claire Waldoff)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/ne-dufte-stadt-ist-mein-berlin, 06/2025.

Print

Jacques Brel **1959**

Ne Me Quitte Pas

NE ME QUITTE PAS gehört zu den bekanntesten frankophonen Chansons und wurde etliche Male von anderen Künstler*innen in Coverversionen gesungen. Für viele ist es das ergreifendste Liebeslied überhaupt, obwohl Jacques Brel selbst anfangs nicht so recht an den Erfolg seines Liedes glauben wollte.

I. Entstehungsgeschichte

Jacques Brel ist ein flämischer frankophoner ACI (auteur-compositeur-interprète). Wie bei fast all seinen Chansons stammt auch in NE ME QUITTE PAS sowohl der Text als auch die Musik aus seiner Feder. Das Chanson ist im August 1958 während einer Sommertournee Brels nach der schmerzhaften Trennung von seiner Geliebten Suzanne Gabriello entstanden. Beim Arrangement der musikalischen Begleitung wurde Brel von Gérard Jouannest, seinem Pianisten, unterstützt (vgl. Lecoeuvre 2015: 368). Doch der Name des Ko-Komponisten Jouannest tauchte in den Credits anfangs nicht auf; dies ist darauf zurückzuführen, dass Jouannest nicht bei der SACEM, der französischen Verwertungsgesellschaft für Künstler*innen, eingeschrieben war.

Brel hatte zu Beginn nicht geplant, das Chanson selber zu interpretieren, und trat mit dem Manuskript an die französische Schauspielerin und Sängerin Simone Langlois heran. Diese nahm den Titel gemeinsam mit drei weiteren im Januar 1959 auf einer 45er Schallplatte mit 7-Zoll Durchmesser der Marke Philips auf. Wenig später, am 11. September 1959, versuchte sich auch Brel an einer Aufnahme. Jouannest übernahm die Klavierbegleitung, der französische Komponist François Rauber harmonisierte den Orchestersatz. Das Chanson fand seinen Platz auf der Vorderseite von Brels viertem Album *La Valse à Mille Temps.* Die Aufnahmen dauerten sechs Tage; im November 1959 schließlich erschien die 33er Schallplatte von Philips auf dem Markt.

II. Kontext

Bei einer der ersten Tourneen Brels 1955 in Paris lernte er die Künstlerin Suzanne Gabriello kennen, eine Tochter des bekannten Sängers André Galopet. Es begann eine leidenschaftliche Liebesaffäre zwischen den beiden – trotz der Ehe Brels mit Thérèse. Auch angesichts gelegentlicher Besuche der in Brüssel gebliebenen Ehefrau hielt Brel an der Liebesaffäre mit Gabriello fest. Nachdem Brels Ehefrau ein drittes Kind gebar, stellte Suzanne Gabriello ihrem Liebhaber ein Ultimatum: Er sollte sich von seiner Ehefrau scheiden lassen, sonst würde die Affäre ein Ende haben. Brel entschied sich gegen eine Scheidung und dafür, der Liaison ein Ende zu setzen. Diese Trennung war es, die Brel zu NE ME QUITTE PAS inspirierte (vgl. Lecoeuvre 2015: 368). Eine gängige Auffassung ist, es würde sich bei diesem Chanson um ein [illegible]lied handeln; so behauptete auch Suzanne Gabriello später, das Chanson sei eigens für sie geschrieben worden. Brel bezeichnete das Chanson hingegen als “Hymne an die Feigheit” und negierte

gleichzeitig seinen Charakter eines Liebeslieds: “C’est l’histoire d’un con, d’un raté. Ça n’a rien à voir avec une femme” (Pétry 2003: 36).

Kurz nach der Trennung von Suzanne – während Brels Sommertournee 1958 – hörte er zufällig die sechste Ungarische Rhapsodie von Franz Liszt, von dessen musikalischem Material sich Brel inspirieren ließ und es klar hörbar in NE ME QUITTE PAS aufgriff (vgl. Weiss 2003: 173). Brel notierte sich seine Ideen und bat Jouannest, die Melodie zu vervollständigen. Der Text des Chansons andererseits geht auf zwei zentrale literarische Einflüsse zurück: die Erzählung “Die Sanfte” von Dostojewski (“Je ne te demanderai rien de plus […], ne me réponds rien, ne fait même pas attention à moi […], fais de moi […] ton chien […]”) sowie ein Sonett von García Lorca (“Si tu es mon trésor caché, Si tu es ma croix et mon chagrin mouillé […], Ne me laisse pas perdre ce que j’ai gagné”); (vgl. Planes 2001: 72–73).

III. Analyse

In Brels NE ME QUITTE PAS fleht ein verzweifelter Liebender eine Frau an, ihn nicht zu verlassen. Auf den ersten Blick erscheint das Chanson somit als klassisches Liebeslied; eine genauere Analyse erlaubt eine differenziertere Sichtweise: NE ME QUITTE PAS dokumentiert die Niederlage eines gescheiterten Mannes, der sich willentlich seiner eigenen Würde beraubt. Brel selbst – wie bereits erwähnt – bestreitet sogar, sein Lied habe etwas mit irgendeiner Frau zu tun (vgl. Rosteck 2016: 127).

NE ME QUITTE PAS besteht aus fünf gleich gebauten Strophen à acht Versen mit jeweils zehn Silben. Jeder Vers wiederum lässt sich in zwei metrisch identische Teile aufgliedern, wodurch sich insgesamt ein sehr kleinteiliger formaler Aufbau ergibt. Dies verstärkt allein auf der Ebene der Form den Eindruck innerer Gebrochenheit des Protagonisten. Das Fehlen eines Reimschemas lässt die Verse ungegliedert und verweigert den Strophen jegliche interne Ordnung. Auch dies unterstreicht den aufgewühlten Gemütszustand des Protagonisten.

Inhaltlich sowie formal kann NE ME QUITTE PAS als eine Supplik aufgefasst werden. Der Supplikant, in diesem Fall das lyrische Ich, appelliert in einer flehenden Bitte an eine nicht anwesende Frau, die im Begriff ist ihn zu verlassen. Schon der im Imperativ stehende Titel “Ne me quitte pas” deutet auf den inständig bittenden Charakter des Textes hin. Diese Frau antwortet mit Schweigen, womöglich befindet sie sich schon nicht mehr in der Nähe des Bittenden. Das lyrische Ich realisiert, dass seine Worte keine Wirkung zeigen; seine Verbitterung steigt ins Unermessliche. Zum Ende des Liedes hin erniedrigt sich der Protagonist gar zu einem “Liebhaber als Kreatur zweiter Klasse” (Rosteck 2016: 127) und ist bereit, gegenüber der Frau jegliche Würde abzulegen.

Die Strophenabfolge ist gekennzeichnet – in inhaltlicher wie musikalischer Hinsicht – durch eine konträre Gestaltung von geraden und ungeraden Strophen. Während die Strophen 1, 3 und 5 eine depressive Grundstimmung ausdrücken, stellen die Strophen 2 und 4 ein Aufbäumen des Protagonisten dar. Allen Strophen gemein ist die am Ende viermalig wiederholte Hauptbotschaft “Ne me quitte pas”, die den Text durch ihre fast schon maßlose Präsenz bestimmt und den Eindruck von Besessenheit vermittelt. Der [illegible]er ist an dieser Stelle an ein Gebet bzw. eine Meditation erinnert, bei der die fortwährende [illegible]rholung dieser Floskel seine Verinnerlichung und gleichzeitige Verwirklichung bewirken soll.

Strophe 1 beginnt, wie die weiteren ungeraden Strophen auch, mit dem erstmalig auftretenden Leitmotiv “Ne me quitte pas”. Die Strophe wird um das zentrale Motiv der “temps perdu” gesponnen. Die Atemlosigkeit und innere Unsicherheit des lyrischen Ichs manifestiert sich in einer abgehackten, unzusammenhängenden Syntax; das Ich klammert sich an einzelne Satzteile, greift sie wieder auf, spinnt sie weiter, um sie schließlich in einem durch drei Punkte gekennzeichneten Anakoluth (“…”) enden zu lassen. Die Wendung “il faut” impliziert eine Notwendigkeit des Vergessens der Zeit, an der kein Weg vorbeiführt: ein eindringlicher Appell an das Gewissen seiner Geliebten, sie möge sein Flehen erhören. Die folgenden Verse offenbaren, dass der Protagonist nicht bereit ist, sein Schicksal zu akzeptieren. Er möchte die Zeit anhalten und erwartet, dass seine Geliebte die Spannungen und Missverständnisse (“malentendus”) ihrer Beziehung vergisst. Das Bild einer ganz und gar komplizierten Beziehung erhält seinen Höhepunkt in der Metapher “ces heures qui tuaient […] le coeur du bonheur”. Nicht zuletzt scheint das Flehen des Protagonisten angesichts dieser Vermischung von Liebe mit Gewalt als utopisch und realitätsfern. Sein Argument “tout peut s’oublier” erscheint als wenig stichhaltig und reicht nicht aus, seine Geliebte zur Rückkehr zu bewegen. In der ersten Strophe offenbart sich ein Mensch, der die Zeit zu beseitigen und eine entstandene Leere zu füllen versucht und sich nicht geschlagen geben möchte (vgl. Hirschi 1995: 362).

In der zweiten Strophe findet ein emotionaler Umschwung statt. Das lyrische Ich versucht seine Geliebte durch Versprechungen umzustimmen und malt “eine utopische Zukunft in leuchtenden Farben aus” (Rosteck 2016: 126). Die grammatische Struktur der Hervorhebung “Moi, je” sowie die Verbformen im Futur zeugen von der Chance, die das Ich wittert und an die es sich zu klammern versucht. Dieses neue Selbstbewusstsein verleitet den Protagonisten dazu, seiner Geliebten das Unmögliche zu versprechen – in der Hoffnung, alte Gefühle für ihn wieder aufflackern lassen zu können. Das lyrische Ich versucht durch expressive Bilder aus der Natur wie “des perles de pluie” die Liebe neu zu entflammen. Auch die folgenden Verse “Je f’rai un domaine, où l’amour s’ra roi, où l’amour s’ra loi, où tu seras reine” sind für das lyrische Ich und seine Motivation aussagekräftig: Die Liebe wird mystifiziert, die Versprechungen, die Geliebte mit “or et […] lumière” zu kleiden sowie sie zur “reine” zu erheben, wirken märchenhaft. Der Gedankengang des Protagonisten lässt sich durch die paranomastische Verbindung von “roi” und “loi” sowie die weibliche Form des genannten “roi” gut nachvollziehen. Dem lyrischen Ich selbst ist der hypothetische Charakter seiner Worte gut bewusst; für eine Versöhnung mit der Geliebten ist es offensichtlich zu spät. Das vierfach elegische “Ne me quitte pas” am Ende der Strophe, dessen vierte Variation weinerlich verstummt, belegt dies.

Die wiederum melancholische dritte Strophe versucht das Aufbäumen des lyrischen Ichs am Leben zu erhalten. Das Ich verspricht etwa eine bessere Kommunikation (“je t’inventerai des mots insensés que tu comprendras”); Wendungen wie “ce roi mort” lassen diese Versuche wenig glaubwürdig erscheinen.

In der vierten Strophe singt der nun immer aufgewühltere Protagonist weiterhin von Themen des Wiederaufbruchs; Bilder aus der Natur etwa von Vulkanen oder verbrannten Erden unterstreichen dies. Neben klassischen Bildern für die leidenschaftliche Liebe (“or”, “lumière” oder “feu”) verwendet der Protagonist auch Metaphern des Erdbodens wie “des terres brûlées” oder “je creus’rai la terre”, die vordergründig seine unterwürfige Haltung ausdrücken sollen: Das Himmelreich ist für die Geliebte [illegible]mt, während er sich selber auf bemitleidenswerte Weise erniedrigt und vom Boden aus bettelt und winselt (vgl. Hirschi 1995: 366). Dass nun der Protagonist selbst die Wirkungslosigkeit seiner Worte

einzusehen beginnt, zeigt auch die veränderte Sprache: Wo zuvor Pronomen wie “Moi, je” oder “tu” standen, drücken in der vierten Strophe etwa das unpersönliche “on” oder das “il est, paraît-il” wachsende Unsicherheit aus.

Die Selbstvernichtung des Verzweifelten erhält in Strophe 5 ihren Höhepunkt. Die Verneinungsformen mit “je […] ne” verdeutlichen dies. Indem sich der Protagonist mit einer Rolle als Spiegelbild zufriedengibt, beraubt er sich seiner Würde: “je ne vais plus parler / je me cach’rai là / À te regarder danser et sourire”. In grenzenloser Ergebenheit klammert er sich an seine Geliebte und ist gar bereit, zum Schatten ihres Hundes zu werden. In der Tat macht sich der Protagonist hier zu einem minderwertigen Wesen, zu einem Menschen zweiter Klasse. Vollkommen würdelos, bleibt dem lyrischen Ich nur das mechanisch wiederholte, schmerzvoll besessene “Ne me quitte pas” am Ende der letzten Strophe. Nach eigenen Angaben wollte Brel damit zeigen, “bis wohin es nicht kommen soll” (Hirschi 1995: 362). Die in den ersten Strophen aufgebaute imaginäre Welt kann nicht über die Schicksalshaftigkeit der realen Welt hinwegtäuschen. Das Gegenüber des Protagonisten kann vor diesem Hintergrund nicht nur eine Frau sein, sondern auf eine gewisse Weise auch das Leben überhaupt: ein gescheiterter Mann, der sich angesichts seines Schicksals an seine Worte klammert und sich eine Sinnhaftigkeit des Lebens zu konstruieren versucht. Vermutlich macht gerade dieser existentialistische Versuch, eigene Antworten auf das Leben zu finden, den Reiz dieses Chansons aus.

Das musikalische Arrangement unterstreicht die Grundstimmung des Chansons. Zu Beginn setzt Brel das auf schwebenden Summern beruhende Instrument Ondes Martenot ein. Das Instrument spielt hohe dissonante Klänge, die die innere Spannung des lyrischen Ichs darstellen sollen. Das Zusammenspiel aus ¾-Takt und Fünfsilbern ergibt ein interessantes rhythmisches Geflecht, das zusätzlich Instabilität und Desorientiertheit ausstrahlt. Das Klavier setzt zögerlich mit dem Leitmotiv ein. Es lässt sich feststellen, dass die ungeraden Strophen eins, drei und fünf ausschließlich aus dem musikalischen Material dieses Leitmotivs bestehen, das im Laufe der Verse in die Tiefe moduliert wird. Dieses vermeintlich monotone musikalische Arrangement drückt Schmerz und Depression aus.

In den hoffnungsvolleren Strophen 2 und 4 hingegen symbolisiert eine melodische und harmonische Variation den Hoffnungsschimmer des Protagonisten; rhythmisch findet keine Veränderung statt. Ab Strophe 2 scheint sich Brels Stimme zu steigern und wird ausdrucksvoller, bevor das viermalig gebetete “Ne me quitte pas” den Protagonisten einholt und in der dritten Strophe die resignierte Stimmung wiederkehrt. Hier wird Brel zusätzlich von Geigen begleitet, deren langgezogene harmonische Untermalung den tiefen Schmerz des Protagonisten musikalisch darstellt. Die langen Noten der in Strophe 4 hinzukommenden Klarinette unterstreichen den Ausdruck des größer werdenden Schmerzes (vgl. ebd.: 361). In Strophe 5 schließlich begleiten Brel nur noch die trillernd-vibrierenden Klänge der Ondes Martenot und des Klaviers, deren dissonante Harmonien Brels Stimme aufzulösen scheinen.

IV. Rezeption

Anfangs wurde dem Chanson NE ME QUITTE PAS wenig Beachtung geschenkt. Erst Brels regelmäßige [illegible]e vom 5. November bis 2. Dezember 1959 vor einem größeren Publikum im Bobino, einem der tu[illegible]enden Music-Halls in Paris, machten das Chanson zu einem Publikumserfolg und ließen auch Brel als

Chansonnier schlagartig berühmt werden (vgl. Klein 1989: 238). Dies war nicht zuletzt auf Brels expressiven Bühnenvortrag zurückzuführen: Nachdem Brel zu Anfang seiner Karriere in Paris seine Chansons selbst auf der Gitarre begleitete, verzichtete er in der Folge immer mehr auf solche Requisiten. Dies lenkte den Fokus ganz und gar auf seine Mimik und Gestik, auf seine ehrliche Art des Vortragens (vgl. ebd.). Das Publikum in Paris war von Brels Darbietungen dieses Chansons regelrecht in den Bann gezogen.

Brel nahm das Chanson zwischen 1959 und 1974 etliche weitere Male auf, darunter 1961 eine flämische Version “Laat me niet alleen”, eine Live-Version aus der Pariser Music-Hall Olympia, sowie zwei unveröffentlichte Studioversionen (vgl. ebd.).

Zahlreiche Adaptionen und Coverversionen sprechen für die immense Popularität des Liedes und machen NE ME QUITTE PAS zu einem wahren “classique” (ebd.). Auch heute noch ist NE ME QUITTE PAS – wie eine Umfrage von Frankreichs Behörde für audiovisuelle Medien zeigte – für ein Drittel der befragten Franzosen das Chanson des Jahrhunderts schlechthin (vgl. Planes 2001: 72). Bekannte Reprisen des Chansons stammen etwa von Barbara, Nina Simone, Edith Piaf, Serge Lama, Mireille Mathieu, Sting, Ives Duteuil, Faudel oder Céline Dion. Weltweite Beachtung erhielt das Chanson nicht zuletzt durch die zahlreichen in andere Sprachen übersetzten Adaptationen, darunter die englische Version “If You Go away” von Mort Shumann, das deutsche von Marlene Dietrich interpretierte “Bitte, geh’ nicht fort” (vgl. Klein 1989: 238) sowie weitere Versionen etwa auf Portugiesisch, Katalanisch, Türkisch oder Hebräisch.

JONATHAN MÜLLER

Credits

Vocals: Jacques Brel
Music: Jacques Brel und Gérard Jouannest
Writer/Songwriter: Jacques Brel
Arrangement: François Rauber
Label: Philips
Published: 1959

Recordings

- Jacques Brel. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Ne Me Quitte Pas*, 1972, Barclay, 80470, France (Vinyl/Album).
- Jacques Brel. “Ne Me Quitte Pas”. On: *La Valse à Mille Temps*, 1959, Philips, 840.907 BZ, France (Vinyl/Album).
- Jacques Brel. “Laat me niet alleen”. On: *Marieke / Laat Me Niet Alleen (Ne Me Quitte Pas)*, 1961,

Philips, 372 858 BF, Netherlands (Vinyl/Single).
- Jacques Brel. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Enregistrement Public A L’Olympia 1961*, 1962, Philips, 6332 077, France (Vinyl/Album).

Covers

- Barbara. “„Ne Me Quitte Pas”“. On: *Barbara*, 1970, Muse (2), SMBO-62.045, France (Vinyl/Album, Kompilation).
- Barbara. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Barbara*, 1970, Muse (2), SMBO-62.045, France (Vinyl/Album, Kompilation).
- Céline Dion. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Sans Attendre*, 2013, Columbia, 8883722352, France (CD/Album).
- Faudel. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Aux Suivant(s)*, 1998, Barclay, 559 188-2, France (CD/Kompilation).
- Marlene Dietrich. “Bitte geh nicht fort”. On: *Marlene Dietrich singt Jacques Brel*, 1974, Barclay, 62.047, France (Vinyl/Single).
- Mireille Mathieu. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Mireille Mathieu*, 1988, Polskie Nagrania Muza, SX 2701, Poland (Vinyl/Kompilation).
- Nina Simone. “Ne Me Quitte Pas”. On: *I Put a Spell on You*, 1965, Phonodor, 12162, Israel (Vinyl/Album).
- Serge Lamas. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Lama chante Brel*, 1979, Philips, 9101 255, France (12″ LP).
- Scott Walker. “If You Go away”. On: *Scott Walker Sings Jacques Brel*, 1981, Philips, 6359 090, UK (Vinyl/Kompilation).
- Simone Langlois. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Ne Me Quitte Pas*, 1959, Philips, 432 424 BE, France (Vinyl/EP).
- Sting. “Ne Me Quitte Pas”. On: *Shape of My Heart*, 1993, A&M Records, 580 355-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Yves Duteil: “Ne Me Quitte Pas”. On: *Les plus belles chansons françaises – 1962,* 1996, Editions Atlas, FRA CD 001 (CD/Album).

References

- Hirschi, Stéphane: Jacques Brel. Chant Contre Silence. Paris: Nizet 1995.
- Klein, Jean-Claude: *Florilège de la Chanson Française*. Paris: Bordas 1989.
- Lecoeuvre, Fabien: *Le Petit Lecoeuvre Illustré. Dictionnaire. Histoire de A à Z.* Monaco: Editions du Rocher 2012.
- Pétry, Jean-Luc: Jacques Brel. Textes et Chansons. Paris: Ellipses 2003.
- Planes, Jean-Marie: *Une Chanson Qui Nous Ressemble. Petits Essais sur Quelques Chansons Françaises*. Bordeaux: Éditions Confluences 2001.

Posteck, Jens: *Brel. Der Mann, der eine Insel war.* Hamburg: Mareverlag 2016.

aka, Pierre: *La Grande Anthologie de la Chanson Française.* Paris: Librairie Générale Francaise

2001.

- Weiss, Michaela: *Das authentische Dreiminutenkunstwerk. Léo Ferré und Jacques Brel. Chanson zwischen Poesie und Engagement.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Hartmut Nonnenmacher at the University of Freiburg.
All contributions by Jonathan Müller

Citation

Jonathan Müller: “Ne Me Quitte Pas (Jacques Brel)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/ne-me-quitte-pas/, 06/2021.

Print

Alisa **2003**

Nebo Slavian

The song NEBO SLAVIAN (Heaven of Slavs) and the accompanying album *Seichas pozdnee, chem ty dumaesh'* (It's later now than you think, 2003) by the (post-)Soviet rock band Alisa marks a new era in the creative work of the group's lead singer Konstantin Kinchev (born 1958) with a stronger focus on the Russian-Orthodox faith and nationalism. It is also the last album, which features musicians from Alisa's original Soviet line-up.

I. Origin

Alisa, founded in Leningrad in 1983, is one of the most influential Soviet groups. Starting as a rock band the band has musically continuously evolved into hard rock and heavy metal. While being a provocative enfant terrible during the Soviet years the group's vocalist and songwriter Konstantin Kinchev slowly changed in the post-Soviet years – including baptizing himself in the Russian-Orthodox faith. Alisa's 12th studio album *Seichas pozdnee, chem ty dumaesh'* released in 2003 marks a major turn in Kinchev's creative work. The Russian music journalist Denis Stupnikov writes that it became Alisa's "first album, fully and wholly consistent with the spirit of canonical Russian-Orthodoxy" (Stupnikov 2006, my translation). Nashe Radio's former director, Mikhail Kozyrev, also notes a shift in Kinchev's lyrics coinciding with the work on that album – the lyrics, however, remind Kozyrev of patriotic Soviet poetry ("agitbrigada") (cf. Kozyrev and Barabanov 2007: 28f).

According to Alisa's website this album is "full of love to God, to Russia, and at the same time pain for her [Russia]. The album mirrors Alisa's ideological direction, which is why not one song from that album got radio play" (Kinchev n.d., my translation).

One song that demonstrates both this love to Russia as well as the pain is NEBO SLAVIAN. According to Alisa's official website the song's lyrics were written on the train between St. Petersburg and Moscow on October 22nd, 2000. The song was performed live for the first time on the St. Petersburg radio station Nostal'zhi on December 15th, 2000.

The recording of the song as well as the album began during Spring 2003 and two studios were used: MGSU-Studio in Moscow (for drums) and Dobrolet-Studio in St. Petersburg (for guitar, bass and vocals). During the summer the tracks were mixed by Peter "Jem" Seifert at Topaz Audio Studios in Köln and mastered by Kai Blankenberg at Skyline Studio in Düsseldorf (Kinchev n.d.).

Prior to the album's launch on October 15th, 2003 the single *Bez Kresta* (Without a Cross) was released on October 3rd, 2003. A second edition of the album with the track "Griaz'" (Dirt) and the bonus track "Smutnye Dni" (Troubled Days) added was made available in 2004.

A video of the song NEBO SLAVIAN – co-sponsored by the Press Service of the Russian Navy – was

filmed in September 2003 and distributed with the album (Kinchev n.d.).

II. Context

Kinchev's religious zeal which has become more proclaimed since the late 1990s is also present on the album. His creative work parallels the revival of the Russian-Orthodox faith since the 1988 church millennium. In his songs and utterances Kinchev blends this Russian-Orthodox spirit with a heavy dose of Russian patriotism and ethno-nationalism. For instance, the term "Slavs" implies not only Russia, but also Ukraine and Belarus. In a fan's question inquiring about why Kinchev sings about "Sky of the Slavs" since Russia not only consists of Slavs Kinchev gave the following answer: "This song is not about a blood analysis, but about the fact that we are all fellow believers, that is, united in the belief, united in the love to the fatherland, united in the pride of ones country and its history, united in the wish not to defile that that was created over the centuries and put an end to those who soil [heathens]" (N.N. 2002, my translation). At the same time Kinchev equates Russian ("russkii") with Russian-Orthodoxy ("pravoslavnyi") and he also has close ties to the church (N.N. 2004).

Kinchev's religious turn combined with Russian nationalism remains consistent throughout the 2000s. On April 6th, 2006, Kinchev, Iurii Shevchuk (DDT) and other rock musicians met with then Metropolitan (now Patriarch) Kirill, chairman of the Department for External Church Relations, and other members of the Moscow Patriarchate. The Patriarchate's website states that Kinchev and Shevchuk, who were both baptized in the Russian-Orthodox faith, explained how their work differs from other popular music artists and how their lyrics are suitable to provoke thought in the listeners. Other issues discussed during the meeting included the possibility of orthodox sermons at rock concerts and rock music's potential for missionary work.

This can also be seen in Kinchev's vision of Russia's united political and religious power expressed in a 2007 interview: "In general, I see future Russia in a symphony of power: In all decisions the secular power is supposed to receive the clergy's blessing, the president has to walk hand in hand with the Patriarch, then also the power will be strengthened. In general, Putin currently holds a good position" (Kinchev, qtd. in Shugailo 2007 – my translation).

In a later statement in Kiev in 2008 he called for a return to the medieval Kievan Rus' with Kiev as the capital (Kinchev, qtd. in Riabov and Lubenskii 2008). This provocative statement should also be seen in the light of Kinchev's contempt of the Orange Revolution and Iushchenko-government which is also reflected in his creative work such as the 2008-song "Vlast'" (Power).

To sum it up, Kinchev's creative work – at least during the last decade – fuses a strong patriotism (if not nationalism) based on a medieval conception of the Kievan Rus' with a religious dimension – in other words, he draws on an ethnic (and Slavophile inspired) conception of a Russian national identity. This coincides with growing national and religious sentiment in the Russian population – spearheaded by Putin and his government: Both President Putin and Prime Minister Medvedev as well as other members of the [illegible]nment and major Russian companies portray themselves publically as active Russian-Orthodox [illegible]ers. NEBO SLAVIAN is a good example of this turn (cf. also Gazmanov Sdelan v SSSR).

III. Analysis

NEBO SLAVIAN starts with a heavily distorted guitar rhythm accompanied by a straight 4/4 beat on the drum. Above that the keyboard plays a simple melody in e-minor sounding like a very synthetic double reed instrument. This might be an attempt at trying to imitate a shawm since Kinchev's songs tend to orientate themselves towards medieval times (see above). The video shifts between the band playing in both a studio and a forest clearing and is intermixed with a pastiche of movie clips starting with Sergei Eisenstein's *Aleksandr Nevskii*, footage from a movie about the Napoleonic war, the Second World War, and finally from a contemporary battleship of the Russian Navy – the unifying visual theme being how Russia and its predecessors successfully suppressed foreign invasions. This is aptly demonstrated in the clip's opening quote "If somebody invades us with a sword, from the sword he will also perish. On that stands and will stand the Russian soil!" (original citation from the movie *Aleksandr Nevskii*, English translation by the author) as well as the refrain which at the end of the song is heard to the sound of marching soldiers seen piling up confiscated flags from Nazi-Germany:

We are whetted by the seeds of the horde
We are subdued by the Basurman yoke
But in our veins boils
The heaven of the Slavs
And from the Peipus shore
To the ice of Kolyma
All this is our soil!
All this is us!
(translated by Yngvar B. Steinholt)

The medieval motifs in Kinchev's lyrics (in this case also the melodic phrase in the intro) and his frequent use of archaisms usually contain references to Russian history and tradition. This together with his references to the Russian-Orthodox faith has replaced his earlier fascination for a pre-Christian Rus' (Yngvar Steinholt, pers. comm.).

In NEBO SLAVIAN there are references to the oppression of the Slavs (Russians) by the Mongols ([Golden] Horde, Basurman yoke) whom the Slavs ultimately succeeded in beating. While this song mainly refers to Slavs, the Slavs are strongly linked to the Russian-Orthodox faith (the Mongols were not Russian-Orthodox): The foundation myth of Russia, the Kievan Rus', is closely linked to the baptism of Vladimir the Great whose baptism marked the introduction of the Russian-Orthodox faith to the inhabitants of the Kievan Rus'. This religious dimension is also valid for the Napoleonic war as well as to Germany's invasion under Hitler – they were foreign invaders, who were not Russian-Orthodox believers.

Alisa thus draws on a glorified Russian (medieval) past and the Russian-Orthodox heritage, while remaining ambivalent towards, or avoiding altogether, the Soviet era. This is similar to the 19th century Slavophile's search for the pre-Petrine roots of Russia unspoilt by Peter I's European-inspired reforms. The desire for a lost home is also reflected in the growing number of people actively calling themselves P ian-Orthodox and participating in religious activities. In some sense, however, Alisa and Oleg anov (Sdelan v SSSR) also embody continuity from the Soviet time, Kinchev and Gazmanov both

started their careers in the mid 1980s.

IV. Reception

Alisa went on tour in Russia, Ukraine and Belarus after the album's release to promote the album and the groups 20th birthday. According to Alisa's website the album was boycotted on the radio and there was very little TV-rotation of the videos (Kinchev n.d.). As mentioned, a second edition of the album was released in April 2004 with the song "Griaz'" and "Smutnye Dni" added.

The song has become one of the stadium songs sung at the St. Petersburg soccer club Zenit's games by the club's fans – on August 17th, 2013 even together with Kinchev during the game Zenit against Anzhi (N.N. 2013). Furthermore, the Russian female group Fedorino Gore has covered the song. While their version has a different vocal harmonization (sung by 4 female voices in harmony instead of a male voice) as well as two short phrases seemingly from Modest Musorgskii's "Pictures of an Exhibition" it stays very close to Alisa's version.

Kinchev's religious zeal is not lost on his listeners as the following comments by two fans show:
Denis: "From the last albums many don't understand those lyrics, because Konstantin Evgen'evich [Kinchev] hit himself with religion and he writes lyrics on the basis of that Russian-Orthodoxy. He might be totally into it all, but for the fans…"
Anton: "…some songs are incomprehensible."
Denis: "For the young, they understand him from his old songs, albums, which were released earlier, when the lyrics were written about, their idea was that everything is forbidden, but we still play and sing."
Anton: "And now: Russian-Orthodoxy, religion."
(Vashkevich and Lukanin 2006, my translation)
It also is expressed in fan memorabilia, which includes the Russian-Orthodox cross and banners reading "Alisa – My Pravolsavnye" (We are Orthodox) – "Pravoslavnye" is also a song on Alisa's album *Solntsevorot* (Solstice – Alisa 2000).

Kinchev's creative work during the last decade has fused a strong patriotism (if not nationalism) based on the medieval conception of the Rus' with a religious dimension – in other words, drawing on an ethnic (and Slavophile inspired) conception of a Russian national identity. The album *Seichas pozdnee, chem ty dumaesh'* with NEBO SLAVIAN marks the beginning of this new creative phase in Alisa's work and at the same time the completion of Kinchev's transition from an enfant terrible within the Leningrad Rock Club of the 1980s to a devote Russian-Orthodox believer. This coincides with the end of a creative collaboration, being the last album with members of Alisa's original line-up: Misha Nefedov and Andrei Shatalin left the group in December 2003.

DAVID-EMIL WICKSTRÖM

Credits

Vocals: Konstantin Kinchev
Guitar: Andrei Shatalin
Guitar: Evgenii Levin
Bass & backing vocals: Petr Samoilov
Keyboard & backing vocals: Dmitrii Parfenov
Drums: Misha Nefedov
Music/ Writer/ Songwriting: Konstantin Kinchev
Drum Recording: T. Danilina, S. Bol'shakov (Studiia "MGSU", Moscow)
Guitar, Bass, Vocal recording: Evgenii Levin, A. Martisov (Dobrolet Studio, St. Petersburg)
Programming: Dmitrii Parfenov
Mix: Peter "Jem" Seifert, assisted by Reinhard Kobialka (Topaz Audio Studios, Köln)
Mastering: Kai Blankenberg (Skyline Studio, Düsseldorf)
Producer: Konstantin Kinchev
Label: Prodiuserskii tsentr Igoria Matvienko
Recorded: 2003
Published: 2003
Length: 4:35

Recordings

- Alisa. "Nebo Slavian", *Seichas pozdnee, chem ty dumaesh*, 2003, Prodiuserskii tsentr Igoria Matvienko, vol. 103.3, Russia (CD).
- Alisa. "Nebo Slavian", *Seichas pozdnee, chem ty dumaesh*, 2004, Prodiuserskii tsentr Igoria Matvienko, vol. 120.3, Russia (CD).
- Alisa. *Solntsevorot*, 2000, CD-Land, CDL217-00, Russia (CD).
- Alisa. *Puls' Khranitelia Dverei Labirinta*, 2008, CD-Maximum, CDM 1107-2774, Russia (CD).

Covers

- Fedorino Gore. "Nebo Slavian", *Fedorino Gore*, http://www.fedorinogore.ru/audio/1 [07.09.2014], n.d..

References

- Kozyrev, Mikhail and Boris Barabanov: *Moi Rock-n-Roll – Black book. Vol. 1*. Moscow: Gaiatri 2007.
- Vashkevich, Denis and Anton Lukanin: Interviewed by David-Emil Wickström. St. Petersburg (Russia): 30.01.2006.

ickström, David-Emil: *Okna otkroi! – Open the windows! Scenes, transcultural flows, and identity politics in popular music from Post-Soviet St. Petersburg. Soviet and Post-Soviet Politics and Society*.

Stuttgart: ibidem-Verlag 2011.
- Wickström, David-Emil and Yngvar Bordewich Steinholt: Visions of the (holy) Motherland in contemporary Russian popular music: Nostalgia, patriotism, religion and russkii rok. In: *Popular Music and Society* 32/3 (2009), *Popular Music in the Post-Soviet Space*, 313-330.

Links

- Kinchev, Konstantin. n.d: Istoriia. *Gruppa Alisa*. URL: http://www.alisa.net/istoriya.php [18.07.2014].

- N.N. 2002: Alisa – Voprosy. *Gruppa Alisa*. URL: http://www.alisa.net/voprosy.php?action=main&disk=7 [01.07.2014].
- N.N. 2004: Alisa – Voprosy. *Gruppa Alisa*. URL: http://www.alisa.net/voprosy.php?action=main&disk=10 [01.07.2014].
- N.N. 2013: Konstantin Kinchev na matche 'Zenit'-'Anzhi' spel pesniu 'Nebo slavian' vmeste s fanatami. *Fontanka*, 17.08.. URL: http://www.fontanka.ru/2013/08/17/051/ [07.09.2014].
- N.N. n.d.: Seichas pozdnee, chem ty dumaesh'. *Gruppa Alisa*. URL: http://www.alisa.net/diskografiya.php?action=main&disk=disk03 [01.07.2014].
- Riabov, Mikhail and Andrei Lubenskii. 2008: Kinchev prizval vydat' dochek Putina za britanskikh printsev i vossozdat' stolitsu Rusi v Kieve. *Novyi Region* – Kiev, 23.02. URL: http://www.nr2.ru/kiev/165835.html [28.03.2008].
- Shugailo, Tat'iana 2007: Kinchev trebuet rasstrelivat' gomoseksualistov: ekskliuzivnoe interv'iu lidera gruppy 'Alisa'. *Ezhednevnye Novosti*, 22.02. URL: http://novostivl.ru/old.php?sstring=&year=&f=ct&t=070222ct05 [14.05.2009].
- Stupnikov, Denis 2006: Lazareva subbota russkogo roka. *Pravaia.ru* – pravoslavno-analiticheskii sait, 19.04. URL: http://www.pravaya.ru/dailynews/7420 [12.02.2008].

About the Author

Prof. Dr. David-Emil Wickström teaches Popular Music Studies and Ethnomusicology at the Popakademie Baden-Württemberg – University of Popular Music and Music Business.
All contributions by David-Emil Wickström

Citation

David-Emil Wickström: "Nebo Slavian (Alisa)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/neboslavianalisa, 04/2015 [revised 10/2015].

Reinhard Mey **1986**

Nein, meine Söhne geb’ ich nicht

In NEIN, MEINE SÖHNE GEB’ ICH NICHT formuliert Reinhard Mey (*1942) eine Absage an den Krieg und bezieht, ausgehend von einem persönlichen Anliegen, politisch Stellung.

I. Entstehungsgeschichte

Alleingang aus dem Jahr 1986 ist bereits Meys 14. Album. Er selbst ist zu dieser Zeit 44 Jahre alt und vor kurzem zum dritten Mal Vater, nach zwei Söhnen, geb. 1976 und 1982 (verstorben 2014), nun auch einer Tochter, geb. 1985, geworden. Es ist wohl eher dieses Ereignis des jüngsten Familienzuwachses als ein bevorstehender Wehrdienst der – zu diesem Zeitpunkt erst zehn und sieben Jahre alten – Söhne, das Mey zu diesem „pazifistische[n] Statement“, bewegt, „die eigenen Kinder nicht zu den Waffen greifen zu lassen“ (Schneider 2022: 135): die persönliche Verantwortung für einen Menschen und dessen Wohlergehen. Für Mey ist die Distanz zwischen den individuellen Erziehungszielen und den militärischen Sicherheitszielen einer Nation unüberbrückbar. Dies bringt Mey in der Anmoderation auf einem seiner ersten Konzerte mit NEIN, MEINE SÖHNE GEB’ ICH NICHT, dokumentiert auf der Live-CD *Die große Tournee* (1987), deutlich zum Ausdruck: „Mag sein, dass man sich dergleichen Gedanken noch mehr macht, wenn man zwei Jungs zuhause hat, wenn in der Familie nicht alle Söhne nach Hause gekommen sind. Wie auch immer […] Ich habe mich dazu entschieden, dass irgendwann Schluss damit sein muss, dass wir unsere Kinder umsorgen, umhegen, pflegen […] , dass wir versuchen, ihnen eine, wenn es geht, menschliche Schule herauszufinden, in der sie zu selbstständigen Wesen heranwachsen können, in der ihre Kritikfähigkeit gefördert wird, und dass wir dann zulassen, dass, wenn sie 18 Jahre alt geworden sind, […], dass sie zu Befehlsempfängern werden […] oder um es ganz brutal zu sagen, plötzlich mit 18 Jahren zum Abschuss frei zu geben.“ Mey, der oft als zu unpolitisch kritisiert wurde, macht in NEIN, MEINE SÖHNE GEB’ ICH NICHT, das Private zum Politischen und zeigt, dass sich beides durchaus im Lied miteinander verbinden lässt. Mey nimmt die Familie „als kleinste gesellschaftliche Einheit, um auf gesellschaftliche Probleme größerer Ordnung aufmerksam zu machen“ (Sygalski 2011: 120). NEIN, MEINE SÖHNE GEB’ ICH NICHT fügt sich als privates wie auch politisches Lied in Meys früheres und späteres Schaffen ein. Seine Rolle als Vater bzw. insbesondere das Vaterglück macht er beispielsweise bereits in *Menschenjunges* (1977), *Keine ruhige Minute* (1979) und *Aller guten Dinge sind drei* (1988) zum Gegenstand, auf späteren Alben etwa in *Vater und Sohn* (2013) oder *Wir haben jedem Kind ein Haus gegeben* (2020). Ab den 1980er Jahren wird daneben der Pazifismus zum „zentralen Leitmotiv“ seiner Lieder (Sygalski 2011: 121), der sich zum Beispiel in *Alle Soldaten woll’n nach Haus* (1990), *Die Waffen nieder* (2004), *Kai* (2007) oder in der 2015 erschienenen Coverversion *Le Déserteur* von Boris Vians manifestiert (Kobold 2022: 135–136).

II. Kontext

Wie viele Liedermacher seiner Generation begründete Reinhard Mey Mitte der 1960er Jahre seinen Erfolg auf den Festivals der Burg Waldeck, wo er 1964 erste eigene Lieder präsentierte (Brigl 1985: 107). „Und so bin ich mit meinen drei Liedern solo auf der Bühne gestanden, und siehe da, es funktionierte. Und es gab die ersten Kontakte. So durfte ich plötzlich in einer Fernsehsendung etwas sagen! Die Waldeck war ein gegenseitiges Sichentdecken. Es bildete sich in Deutschland eine Musikszene, die in den Medien gar nicht stattfand", erinnert sich Mey (Mey 2005: 80–81) – oder die, besser gesagt, gerade erst entstand und nicht nur eine neue „Liedart, das sozialkritische, parodistische, aber auch folkloristische Chanson", hervorbrachte (Lambrecht 2022), sondern auch die deutsche Sprache rehabilitierte. Die internationalen Festivals, die zwischen 1964 und 1969 jährlich auf Burg Waldeck im Rhein-Hunsrück-Kreis in Rheinland-Pfalz stattfanden, waren ein Katalysator für das deutschsprachige Lied. Die deutsche Liedtradition war in der NS-Zeit von der nationalsozialistischen Ideologie vereinnahmt worden. Auf Deutsch zu singen oder gar auf das alte Liedgut zurückzugreifen, schien, nur wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, unmöglich. „Wir mochten ja die deutsche Vokalmusik. Wir litten darunter, dass die Nazis sie kaputt gemacht hatten," beschrieb Franz-Josef Degenhardt, ein Liedermacherkollege der ersten Stunde, in einem Interview das musikalische Dilemma seiner Generation. „Aber wir wollten diese Lieder trotzdem neu interpretieren, vor allem in ihrer künstlerischen Form weiterentwickeln. Und das gelang schließlich auf der Waldeck" (Degenhardt, zitiert nach: Kleff 2013: 454). Die Hoffnungen, aus Burg Waldeck ein „Bauhaus des Liedes" zu machen, erfüllten sich (Wicke 2016). Im Austausch mit anderen jungen Musikerinnen und Musikern aus verschiedenen europäischen Ländern – und deren Liedern – wuchs das Bedürfnis, „sich in der eigenen Sprache mittels des Lieds auszudrücken, es zu hören und zu singen" (Boening 2004: 85). Die Festivals, über die ausführlich in den Medien berichtet und die ab dem zweiten Mal auch im Rundfunk übertragen wurden, stießen auf große Resonanz. Viele Liedermacher hatten hier ihren Durchbruch und begannen eine auch kommerziell erfolgreiche Karriere, neben Mey beispielsweise Degenhardt oder Hannes Wader. Der mittlerweile mehr und mehr durch ‚Singer-Songwriter' ersetzte Begriff ‚Liedermacher' wurde 1963 durch Wolf Biermann (neu) geprägt und diente (und dient) fortan als Bezeichnung vor allem für all diejenigen dieser Generation, die selbst dichteten, komponierten, sangen und sich dabei auf der Gitarre begleiteten. Was dabei entstand, war eine Liedgattung, die zum einen stark vom individuellen Vortragsstil geprägt war, zum anderen davon lebte, „Aktualität mit kritischem Geist, Wortwitz mit satirischer Schärfe" zu kombinieren (Wicke 2016). Auch wenn die Liedermacher damit im Grunde an eine jahrhundertealte auch deutsche, aber aufgrund der nationalsozialistischen Herrschaft gebrochene Tradition anknüpften, empfand man ihre Lieder musikalisch und inhaltlich als etwas Neues. Ihre Vorbilder sind vor allem außerhalb Deutschlands zu suchen – etwa in den US-amerikanischen Folk- und Protestsongs oder in den französischen Chansons. Bei aller individuellen Vielfalt eint die Liedermacher dieser Jahre eine antibürgerliche und links gerichtete Haltung; sie singen an gegen die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Westdeutschland, positionieren sich in internationalen Debatten und hinterfragen den Zeitgeist – in einer Bandbreite, die von offensiven und agitatorischen Liedern bis hin zu defensiver gestalteten und scheinbar ausschließlich unterhaltenden Texten reicht.

ˊ ›alyse

Gerade Mey wurde oft sein – auch kommerzieller – Erfolg angelastet, der vermeintlich bewies, dass er als

Liedermacher anti-politisch sei und ‚Schlager' mache. NEIN, MEINE SÖHNE GEB' ICH NICHT ist eines der Beispiele dafür, dass Mey in seinen Liedern durchaus Stellung bezieht, und zwar, indem er das Politische mit dem Persönlichen verbindet, wobei ersteres erst durch letzteres Gewicht bekommt. Seine pazifistische Haltung demonstriert er hier an einem konkreten Beispiel, nämlich der Verweigerung einer Kriegsteilnahme – nicht der eigenen, sondern der eigenen Kinder. Die Grausamkeit eines Kriegs stellt Mey damit am kleinsten und persönlichsten Abbild der Gesellschaft dar, der Familie. Formal ist NEIN, MEINE SÖHNE GEB' ICH NICHT schlicht gehalten – sechs Strophen à acht Versen in regelmäßigem Versmaß und wiederkehrendem Reimschema (ababcdcd). Der Titel des Lieds ist der jeweils letzte Vers, wobei das „Nein" aus dem auftaktigen Versmaß ausbricht. Mey setzt dieses Wort in der Musik synkopisch ein; es ist die einzige musikalische Auffälligkeit des Lieds, das melodisch wie harmonisch ebenso einfach gestaltet ist. Die Melodie besteht aus vielen Tonwiederholungen und bewegt sich ansonsten vorwiegend in Sekundschritten, die Harmonik bedient sich vor allem der Hauptstufen Tonika (E-Dur), Subdominante (A-Dur) und Dominante (H-Dur). Der Text des Lieds wird als Brieftext eines lyrischen Ichs („Ich denk, ich schreib' euch besser schon beizeiten") eingeführt, das diese Absage („Nein, meine Söhne geb' ich nicht") als „verdammte Vaterpflicht" begreift. An wen sich der Brief richtet, wer hinter „euch" und „ihr" steht, wird nicht spezifiziert, ebenso nicht der Grund, der etwa ein Einberufungsbefehl sein könnte. Diese Absage ist insofern hypothetisch, als der Wehrdienst in Deutschland zur Zeit der Entstehung des Lieds noch für (fast) alle Männer verpflichtend war und auch heute noch im sogenannten Spannungs- und Verteidigungsfall besteht. Die Aussage „Nein, meine Söhne geb' ich nicht" ist daher im Grunde eine Aufkündigung eines in der Verfassung fest gesetzten Gesellschaftsvertrags. Wogegen sich das lyrische Ich ausspricht, ist nicht nur der Einsatz von Soldaten, also im Kriegsfall „zu töten und zu sterben", sondern es kritisiert den Militarismus überhaupt, indem es die vermeintlich hehren Ziele und den Sinn einer kriegerischen Auseinandersetzung infragestellt. Für fragwürdig hält das lyrische Ich auch das Festhalten an militärischen Tugenden wie Ehr- und Pflichtgefühl, Gehorsam und Durchhaltevermögen und spricht sich stattdessen für Ungehorsam, Widerstand und Unbeugsamkeit aus. Das Machtgefälle, das fatalerweise auch unterschiedliche Werte menschlicher Leben impliziert, überspitzt Mey in der Gegenüberstellung von Befehlsempfängern, wie es die Söhne sein könnten, und Befehlsgebern, „ihr": jene, die „auf einem gottverlass'nen Feld erfrieren / während ihr euch in weiche Kissen stützt." Der Einzelne hat keine Bedeutung, sondern wird als „Kanonenfutter" massenhaft der Kriegsmaschinerie geopfert. Gerade das birgt eine emotionale Brisanz, die vor allem in der dritten Strophe zum Ausdruck gebracht wird: „Ganz sicher nicht für euch hat ihre Mutter / sie unter Schmerzen auf die Welt gebracht" und „Nicht für euch hab' ich manche Fiebernacht / verzweifelt an dem kleinen Bett gestanden". Die Einzigartigkeit und Verletzlichkeit des menschlichen Lebens werden hier am Beispiel im Grunde alltäglicher, aber für den Einzelnen besonderer und einschneidender Erlebnisse wie Geburt und Krankheit der Kinder demonstriert. Kinder werden zur Welt gebracht, um zu leben, nicht um zu sterben, wird hier verdeutlicht. Daraus leitet das lyrische Ich eine Fürsorgepflicht ab, die über das Kindesalter hinaus geht: „Die Kinder schützen vor allen Gefahren / ist doch meine verdammte Vaterpflicht / und das heißt auch, sie vor euch zu bewahren". Dies ist das väterliche lyrische Ich nicht nur gewillt mittels dieser Absage zu tun, sondern auch durch die Erziehung: „Ich werd' sie lehr'n, den eig'nen Weg zu gehen / […] / vor keinem als sich selber g'radzustehen." Statt „Hass" soll die (Menschen-)Liebe leitend sein, die sich in der „Achtung vor dem [illegible]", in „Erbarmen und Vergeben" ausdrückt – Werte, die nur von denjenigen gelebt werden können, [illegible]eine Waffen tragen". Die persönliche Betroffenheit erhält so eine gesellschaftliche Dimension, aus

einer privaten Forderung wird ein mit Nachdruck formuliertes pazifistisches Statement: „Nein, meine Söhne geb' ich nicht!".

IV. Rezeption

Die dezidierte Absage an den Krieg wird von Mey immer wieder aufgegriffen. Das Lied wird, nach Erscheinen auf dem Studioalbum *Alleingang* (1986), auch auf den Live-Alben *Die große Tournee '86* (1987), *Mit Lust und Liebe* (1991), *Zwischen Zürich und zu Haus* (1995), und *!Ich kann* (2006) veröffentlicht (Sygalski 2011: 121). Auf seinen Konzerten stellt Mey in den Moderationen, die ebenfalls auf den Live-Alben dokumentiert sind, Bezug zu aktuellen Anlässen oder persönlichen Erlebnissen her und nutzt sie als Plädoyers gegen Krieg und Militarismus, für Frieden und Abrüstung. So moderiert Mey das Lied zwanzig Jahre nach seiner Entstehung auf dem Album *!Ich kann* wie folgt ab: „Ich bin Jahrgang 1942 und ich kann mich erinnern, dass wirklich die ersten Worte, die sich mir eigeprägt haben, die Worte meiner Eltern waren: Nie wieder Krieg! […] Und deshalb kann ich nicht zur Tagesordnung übergehen, wenn ich sehe, wie grade Mitglieder meiner Generation diese Lektion und dieses heilige Versprechen über Bord werfen, nur weil es ihnen gerade politisch opportun erscheint." Mey nimmt hier mutmaßlich Bezug auf die Debatten zur Beteiligung der deutschen Bundeswehr bei Kampfeinsätzen im Ausland („Out-of-area-Debatte"). Unter Joschka Fischer, Jahrgang 1948 und Bundesaußenminister von 1998 bis 2005, wurden erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg deutsche Truppen als Teil eines NATO-Bündnisses in einen Kriegseinsatz entsandt (Klz 2024). Die Frage nach der militärischen Rolle Deutschlands und der persönlichen Positionierung in diesem Diskurs ist damals wie heute aktuell, sodass Meys pazifistisches Statement auch von jüngeren Generationen übernommen wird. Zwar wird NEIN, MEINE SÖHNE GEB' ICH NICHT nur vereinzelt und ohne größere Resonanz gecovert, hervorzuheben sind jedoch drei Produktionen aus den Jahren 2020, 2022 und 2024. Das Lied wurde auf Initiative des Fotografen, Regisseurs und Videokünstlers Ronny Zeisberg und des Produzenten Rick J. Jordan gemeinschaftlich von rund zwei Dutzend Musikerinnen und Musiker, darunter auch Mey selbst, in einem „einfühlsamen und zum Ende hin harten Rock-Sound" neu eingespielt und -gesungen, wie es im Youtube-Kanal von Mey beschrieben wird. Der zur Musik dazugehörige in Schwarzweiß gehaltene Videoclip, in dem alle beteiligten Musikerinnen und Musiker zu sehen sind, wurde in einem „Kiefernwald auf geschichtsträchtigem Boden" bei Beelitz nahe Berlin gedreht (Mey 2020), der mit der „Kesselschlacht von Halbe" kurz vor Ende des Zweiten Weltkriegs zum Schauplatz „apokalyptischer Kämpfe" geworden war (Kellerhoff 2015). Einnahmen sollten mit der Gemeinschaftsversion nicht erzielt werden, verbunden wurde das Projekt aber mit einem Spendenaufruf zu Gunsten von Friedensdorf international e.V. Ebenfalls als Wohltätigkeitsprojekt wurde 2022 eine weitere Coverversion konzipiert, die sich an das deutsche Musikprojekt anlehnt. Sechs Musikerinnern und Musiker aus Kolumbien, die sich als Unidos por un cambio formierten, überführten NEIN, MEINE SÖHNE GEB' ICH NICHT ins Spanische („No te daré a mis hijos") und in die lateinamerikanische Musik (Mey 2022). Im Video – in Farbe – sind sie ebenfalls locker positioniert in einer bergigen und bewaldeten Landschaft zu sehen, Fotos von Soldaten, Kinder und Familien sind vereinzelt dazwischen geschnitten. In ähnlicher Weise adaptierten diesen Song 2024 auch „sechs Freundinnen und Freunde[] im fernen Schweden" (Mey 2024). Sie produzierten vor karger und [illegible]er Kulisse ein Schwarzweiß-Video, auf dem sie, ebenfalls wechselweise, auf Schwedisch singend zu sehen sind: „Nej mina söner får ni ej".

UTE ELENA HAMM

Credits

Music, lyrics, vocals, guitar: Reinhard Mey
Arrangement: Wilfried Grünberg
Label: Intercord
Published: 1986
Length: 4:51 min

Recordings

- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Alleingang*, 1986, Intercord, INT 160.208, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Alleingang*, 1986, Intercord, 13 064 1, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Alleingang*, 1986, Intercord, 32 398-0, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Alleingang*, 1986, Intercord, INT 460.280, Germany (Cassette/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Alleingang*, 1986, Intercord, INT 860.208, Germany (CD/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Nein, meine Söhne geb’ ich nicht,* 1987, Intercord, INT 110.236, Germany (7’’/Single).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Die große Tournee ‘86,* 1987, Intercord, INT 155.064, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Die große Tournee ‘86,* 1987, Intercord, 14 859 3, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Die große Tournee ‘86,* 1987, Intercord, 32 582-9, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Die große Tournee ‘86,* 1987, Intercord, 455.064, Germany (2xCassette/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Die große Tournee ‘86,* 1987, Intercord, INT 855.064, Germany (CD/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Stars & Hits – 125 Jahre Rotes Kreuz,* 1988, Das Rote Kreuz, 819 988-1, Germany (LP/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht“. On: *Mein Apfelbäumchen,* 1989, Intercord, INT 846.004, Germany (LP/Compilation).

- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mein Apfelbäumchen,* 1989, Intercord, INT 496.004, Germany (Cassette/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mein Apfelbäumchen,* 1989, Intercord, INT 896.004 / 7243 8 22013 2 8, Germany (CD/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Lieder der 80er Jahre,* 1990, Intercord, INT 892.677, Germany (6xCDs/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mit Lust und Liebe – Konzerte '90/91*, 1991, Intercord, INT 155.070, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mit Lust und Liebe – Konzerte '90/91*, 1991, Intercord, INT 455.070, Germany (2xCassette/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mit Lust und Liebe – Konzerte '90/91*, 1991, Intercord, 47 712 5, Germany (LP/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mit Lust und Liebe – Konzerte '90/91*, 1991, Intercord, INT 855.070, Germany (CD/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Die Story … bis 1990,* 1991, Sonocord, 030 908 8, (6xCD/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mein Apfelbäumchen,* 1992, Intercord, INT 896.004, Germany (CD/Compilation/Reissue).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mein Apfelbäumchen,* 1994, Intercord, INT 896.004, Germany (CD/Compilation/Reissue).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Zwischen Zürich und zu Haus – Live,* 1995, Intercord, INT 480.075 / 7243 8 22504 4 9, Germany (Cassette/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Zwischen Zürich und zu Haus – Live,* 1995, Intercord, INT 880.075, Germany, Austria, Switzerland (CD/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Über den Wolken – Lieder aus 4 Jahrzehnten, von Orpheus bis Rüm Hart,* 2003, EMI, 7243 5 95220 2 9, Europe (CD/Compilation/Remastered).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *!Ich kann*, 2006, Capitol Records, 0946 3 61271 2 5, Europe (CD/Album).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Jahreszeiten*, 2013, Universal Music Group, 06025 3749774 4, Odeon, Germany (Box-Set: CD,DVD/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mein Apfelbäumchen,* 2022, Odeon, 060244825480, Germany (LP/Compilation).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Alleingang*, o.J., Intercord, INT 860.208, Germany (CD/Album/Repress).
- Reinhard Mey. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Die große Tournee '86,* J., Intercord, INT 855.064, Germany (CD/Album/Repress).

Covers

ngelika Sacher & Klaus Bergmaier. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Mehr als nur ein sschen Frieden,* 2016, Preiser Records, PR91332 (CD/Album).

- Reinhard Mey & Freunde. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Nein, meine Söhne geb' ich nicht*, 2020, https://youtu.be/1q-Ga3myTP4 [24.07.2024].
- FLOMB! „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Lautstärker,* 2021, RilRec, RR 073, Germany (CD/Album).
- Simon-Philipp Vogel. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Weit,* 2021 (EP).
- Gräfin Johanna von Deter Püffel. „Nein, meine Söhne geb' ich nicht". On: *Nein, meine Söhne geb' ich nicht*, 2024 (Single).
- Unidos por un Cambio. „No te daré a mis hijos", 2022, https://www.youtube.com/watch?v=6aoiDoHSLS8 [24.07.2024].
- Arvid Swedrup, Rolf Johansson, Agneta Månsson, Annelie Larsson, Peter Grind, Eva Rehnström. „Nej mina söner får ni ej", 2024, https://www.youtube.com/watch?v=NUVY_kewfa4 [20.08.2024].

References

- Boening, Holger: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR.* Bremen: Lumière 2004.
- Brigl, Kathrin: Reinhard Mey. Welch Geschenk ist ein Lied. In: *Selbstredend … Georg Danzer, Klaus Hoffmann, Peter Horton, Heinz Rudolf Kunze, Reinhard Mey, Erika Pluhar, Hans Scheobner, Stephan Sulke. Interview-Porträts.* Ed. by Kathrin Brigl and Siegfried Schmidt-Joos. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1985, 107–127.
- Dapper, Beate: *Liedermacher – Ulla Meinecke, Klaus Hoffmann, Georg Danzer, Hannes Wader, Reinhard Mey.* Frankfurt a.M.: Bund 1998.
- Henke, Matthias: *Die großen Chansonniers und Liedermacher. Wichtige Interpreten, bedeutende Dichtersänger*. Düsseldorf: ECON 1987.
- Kellerhoff, Sven Felix: Im Kessel von Halbe starb Hitlers letzte Hoffnung. In: *Welt*, 24.04.2015, https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article140020400/Im-Kessel-von-Halbe-starb-Hitlers-letzte-Hoffnung.html [25.07.2024].
- Kleff, Michael: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Franz Josef Degenhardt und die Geschichte der Liedermacher in der Bundesrepublik. In: *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute.* Ed. by Gerhard Paul and Ralph Schock. Bonn: bpb 2013, 454–459.
- Klz (Autorenkürzel): Vor 25 Jahren: Zustimmung zum Bundeswehr-Einsatz im Kosovo, 04.06.2024, https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2024/kw24-kalenderblatt-kfor-1005846 [29.07.2024].
- Kobold, Oliver: Nachwort. In: Mey, Reinhard: *Ich wollte wie Orpheus singen. Lieder und Chansons. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Oliver Kobold.* Stuttgart: Reclam 2022, 127–141.
- Lambrecht, Jutta: Mey, Reinhard. In: *MGG Online*. Ed. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart: Bärenreiter 2022, https://www-1mgg-2online-1com-16dgawae00098.emedia1.bsb-muenchen.de/mgg/stable/421615 © 2016–2024 GbR MGG [20.08.2024].
- Mey, Reinhard: Blogeintrag „Nein, meine Söhne geb' ich nicht" vom 2. Oktober 2020, https://www.reinhard-mey.de/blog/nein-meine-soehne-geb-ich-nicht/ [24.07.2024]

  'ey, Reinhard: Blogeintrag „Nej mina söner får ni ej" vom 12. August 2024, https://www.reinhard-.ey.de/blog/nej-mina-soener-far-ni-ej/ [20.08.2024].

- Mey, Reinhard: Blogeintrag „No te daré a mis hijos – Nein meine Söhne geb ich nicht!“ vom 28. August 2022, https://www.reinhard-mey.de/blog/no-te-dare-a-mis-hijos-nein-meine-soehne-geb-ich-nicht/[24.07.2024].
- Mey, Reinhard: *Was ich noch zu sagen hätte*. Mit Bernd Schröder. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005.
- Schneider, Michael: *Reinhard Mey und seine Lieder.* 2. Auflage. Zürich: ruffer & rub 2022.
- Sygalski, Marc: *Das „politische Lied“ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989 am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey.* Göttingen: Universität 2011.
- Wicke, Peter: Liedermacher. In: *MGG Online*. Ed. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler 2016, https://www.mgg-online.com/articles/mgg16620/1.1/mgg16620 [04.04.2025].

Links

- https://www.reinhard-mey.de [04.04.2025]
- https://www.reinhard-mey.de/download/RM_Alleingang/Nein_meine_Soehne_geb_ich_nicht_1986.pdf[04.04.2025]
- https://www.reinhard-mey.de/wp-content/uploads/2021/02/Reinhard-Mey-Textsammlung-14.Auflage.pdf[04.04.2025]

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Nein, meine Söhne geb’ ich nicht (Reinhard Mey)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/nein-meine-söhne-geb-ich-nicht, 04/2025.

Print

Marteria **2010**

Neue Nikes

NEUE NIKES beschäftigt sich mit den Auswüchsen der Konsumgesellschaft wie etwa der immer größer werdenden Kluft zwischen Arm und Reich.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song NEUE NIKES von Marteria erschien 2010 auf dem Album Zum Glück in die Zukunft, der vierten Platte des Rostocker Rappers, der zweiten unter dem Künstlernamen Marteria. Zuvor hatte der Rapper, dessen bürgerlicher Name Marten Laciny ist, zwei Alben unter dem Pseudonym Marsimoto herausgebracht. Der Albumtitel ist zweideutig zu verstehen: “Zum Glück” beschreibt zum einen Marterias Hoffnung, auch in Zukunft Glück zu haben, zum anderen aber auch das Glück darüber, dass es vorwärts, eben in die Zukunft geht. Die Absicht des Rappers dahinter ist die Pointierung seiner Weiterentwicklung von “Marsimoto” zu “Marteria”. Die Arbeit an dem Album zog sich über zwei Jahre hin und überschritt das Budget, welches das Label für die Produktion zur Verfügung gestellt hatte. “Zum Glück” unterstützte der Produzent, The Krauts, mit dem Marteria gemeinsam an einem Album für Miss Platnum gearbeitet hatte, die Produktion mit finanziellen Mitteln. Auf dem Album finden sich auch Gastbeiträge von Künstlern wie Peter Fox, Jan Delay und Casper, deren Zusammenarbeit auf freundschaftlicher Basis basiert.

II. Kontext

NEUE NIKES beschäftigt sich mit einem populären sozialkritischen Thema, das auch von anderen Musikern, etwa Creme Fresh, immer wieder behandelt wird: die Konsumgesellschaft mit ihren Auswüchsen wie der immer größer werdenden Kluft zwischen Arm und Reich oder der Auslagerung von Produktionsprozessen u. a. in Schwellen- und Entwicklungsländer und die damit verbundenen unmenschlichen Arbeitsbedingungen. Trotz der hohen Verkaufspreise landet kaum Geld bei den Arbeitern in den Fabriken, der Gewinn verbleibt bei den Konzernen. NEUE NIKES setzt an dieser Stelle an, genauer: bei der Herstellung von Sneakers der Firma Nike. So wurde dieser in der Vergangenheit immer wieder Kinderarbeit und Ausbeutung vorgeworfen, u. a. zeigt dies der Filmemacher Michael Moore in seiner Dokumentation *Der große Macher* auf. Seit wenigen Jahren wird vermehrt versucht, Firmen rechtlich dazu zu verpflichten, ihre Arbeiter angemessen zu bezahlen und Kinderarbeit zu verhindern.

III. Analyse

NEUE NIKES beginnt mit einem Sample aus “Shut Em Down” von Public Enemy. In dem Song geht es um
hnliche Problematik, auch hier wird die Firma Nike thematisiert. Chuck D, ein Mitglied von Public

Enemy, spricht seine Begeisterung für Nike-Produkte aus, appelliert aber auch an die schwarze Community, mehr Kapital in Firmen zu stecken, die schwarze Eigentümer haben. Marteria übernimmt den Vers “I like nike, but wait a minute” und leitet damit seinen Song ein.

Nach dem Intro folgt der erste Part: “Ich hab’ dem Teufel meine Seele verkauft und mir ein paar neue Nikes gekauft”. Wie im Intro angedeutet, haben diese Schuhe einen “Haken” (“Denn diese Schuhe haben den Haken einfach raus”). Damit ist nicht nur das Firmenlogo von Nike gemeint, sondern auch der fade Beigeschmack der fragwürdigen Produktionsbedingungen. “Meine Nikes stellen deine in den Schatten. Doch an meinen klebt Pech an den Hacken, Häuser stürzen ein, Straßen kriegen Risse. Es regnet Frösche, es hagelt Blitze. Die Erde fängt an zu beben”. Diese Passage greift die Sinnfigur des Teuflischen auf bzw. erweitert diese um den Topos Hölle. Brennendes Pech assoziierten die Menschen im Mittelalter vor allem mit der Hölle. Diese ‘klebt’ nun, in Form von Schuhkleber, an Marterias neuen Nikes. Die weiteren Zeilen spielen auf die zehn biblischen Plagen und die Apokalypse an, die diese Schuhe scheinbar bedingen.

Einige Zeilen später gibt es eine weitere doppeldeutige und gesellschaftskritische Andeutung: Marteria bezeichnet sich als “ge-brand-marktes” Kind. Die Anspielung kann einerseits im Sinne eines Anglizismus als Anspielung auf die Marke (engl. Brand) verstanden werden, andererseits – im Deutschen – als eine Form des Abstempelns: die Marke als Stempel für den Träger. Damit spielt Marteria auf die Bedeutung von Marken in der Konsumgesellschaft an. Diese werden immer wichtiger und zu einem Mittel der Selbstprofilierung. Marken sind ein Statussymbol, vor allem Kinder und Jugendliche fühlen sich oftmals unter Druck gesetzt, mithalten zu müssen. Sie sind, wie Marteria, gebrandmarkte Kinder.

Im Anschluss greift Marteria das Thema der Kinderarbeit in Indien explizit auf: “Meine Schuhe sind kinderleicht. Meine Schuhe machen indische Kinder reich. Meine Schuhe machen kindische Inder reich”. Der Rapper bezieht sich hier eindeutig auf die Firma Nike, zeichnen sich doch viele Schuhmodelle des Unternehmens dadurch aus, dass sie besonders leicht sind. Nike entwickelte eine spezielle Stofffaser namens “Flywire”, um das Gewicht, gerade bei Laufschuhen, so gering wie möglich zu halten. Trotz der Kinderarbeit kauft sich Marteria, so wie viele andere, neue Nikes, denn: “Keiner will durch die Hölle barfuß gehen”. Die Hölle kann hier metaphorisch für den heutigen Alltag und als Kritik an der Konsumgesellschaft verstanden werden.

Im zweiten Abschnitt des Songs verstärkt Marteria die Bezugnahme auf Hölle und Teufel. Nike produziert viele Modelle der Sneaker als Limited Edition, welche dann mit einer Kennziffer gezeichnet sind. Dass Marterias lyrisches Ich ausgerechnet Modell 666 trägt, ist eine Anspielung auf die Offenbarung des Johannes, auf eine Bibelstelle, die von vielen Zahlenmystikern mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird. Wie in der Hölle brennt auch die Luft in den Fabriken, Verletzungen sind bei den gefährlichen Arbeitsbedingungen an der Tagesordnung. Das hält aber die wenigsten davon ab, Nikes zu tragen. “Die paar Seuchen und Heuschreckenplagen halten mich nicht ab, den Teufel zu tragen. Ich tu es auch, wenns nur die Haut einer Kuh ist (Just do it!)” – solange man neue Nike-Schuhe habe, könne man dem Weltuntergang “mit erhobenem Glas entgegen sehen”.

Im Outro erklärt Marteria, dass er aus dem Vertrag mit Nike wieder ausgestiegen sei, der Teufel ihm seine Nikes geklaut habe und er jetzt wieder Adidas, Gola und Reebok trage und seine Seele Coca-Cola

gehöre. Das ist als ironische Auflösung der Geschichte zu verstehen, Marteria macht deutlich, dass Nike sicherlich nicht die einzige Marke ist, bei der die Rechte der Arbeiter und die Arbeitsbedingungen hinterfragt werden müssen. Dies führt zu dem grundlegenden Zwiespalt, der in diesem Song durchschimmert: Marken fungieren als Statussymbol, sind Teil von Modetrends und für viele ein Must-have. Durch den Konsum werden aber auch Firmen unterstützt, die ihre Arbeiter unter fragwürdigen Bedingungen ausnutzen. Und das gilt nicht nur für einzelne Unternehmen, sondern ist eine weit verbreitete ökonomische Praxis. Folgt man dem Outro, so ist es also in der heutigen Gesellschaft schwer, den Kauf von Produkten solcher Firmen zu vermeiden bzw. diese ganz zu boykottieren. Marteria behandelt in NEUE NIKES eine Thematik, die in den letzten Jahren immer mehr an Bedeutung gewonnen hat, und regt auf erfrischende Art und Weise zum Nachdenken an, indem er sich selbst nicht ausschließt. Er stellt sich nicht als besseren Menschen dar, gerade weil es fast unmöglich ist, die Produkte global agierender Unternehmen wie Nike im eigenen Alltag komplett zu meiden.

IV. Rezeption

Obschon der Song nur als Bonustrack auf der Limited Edition des Albums erschien, kann ihm eine gewisse Breitenwirkung unterstellt werden. So gehört er bis heute zum Live-Repertoire des Künstlers, ist auf der partizipativen Internetdatenbank genius.com mit einem Eintrag vertreten (mit aktuell annähernd 6.000 views, Stand: 17.05.2018) und wird über die Videoplattform Youtube extensiv geteilt (vor allem in Form von Handyclips von Konzerten, Audio-Clips und Lyric-Clips).

SABRINA THIELGEN

Credits

Lyrics: Marteria
Artwork: zentrale
Producer: The Krauts
Label: Four Music
Release: 20. August 2010

Recordings

- Marteria. “Neue Nikes”. On: *Zurück in die Zukunft*, 2010, Four Music, FOR 88697445712, Germany (CD/Album/Ltd.).

Rererences

- “Marteria”. In: wikipedia.de. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Marteria [27.06.2016].
- “Zum Glück in die Zukunft”. In: wikipedia.de. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Zum_Glück_in_die_Zukunft [27.06.2016].

Links

- “Neue Nikes. Marteria”. In: Genius. URL: https//genius.com/Marteria-neue-nikes-lyrics [27.06.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Sarina Thielgen

Citation

Sabrina Thielgen: “Neue Nikes (Marteria)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/neuenikes, 12/2020.

Print

Bob Marley & The Wailers **1974**

No Woman, No Cry

NO WOMAN, NO CRY ist der erste Song, mit dem Bob Marley außerhalb Jamaikas bekannt wurde. Es war seine erste große Europa-Tournee, als er 1975 mit den Wailers auf Tour ging. Überall in Europa und Amerika begeisterten die Fans sich für diesen Song, und verbanden ihn mit dem Namen Bob Marley und dem Reggae. NO WOMAN, NO CRY ist Marleys meistgespieltes Lied und wird bis heute, zum Teil äußerst erfolgreich, gecovert.

I. Entstehungsgeschichte

Aufgrund des großen Erfolges von NO WOMAN, NO CRY ranken sich zahlreiche Gerüchte und Legenden um die Entstehung des Songs. Tatsächlich stammt er jedoch aus den Jahren 1973/1974, den Anfangszeiten von Bob Marley und seinen Wailers. Die Geschehnisse aus diesen Jahren sind schlecht bzw. nur lückenhaft dokumentiert, so dass nur wenige Fakten überliefert sind.

Gesichert ist, dass es eine Aufnahme mit NO WOMAN, NO CRY aus dem Jahr 1973 gibt (London, für *Island Records*). Diese Aufnahme ist im Gospelstil gehalten, Peter Tosh, der sich im nächsten Jahr mit Marley zerstritt und aus der Band ausschied, ist hier als Sänger aufgeführt. Ein Piano Riff übernimmt die instrumentale Hauptrolle. Diese Version ist jedoch nie veröffentlicht worden. Dies geschah im nächsten Jahr, als die Band, die nach dem Ausscheiden von Tosh und Bunny Livingston nun Bob Marley & the Wailers hieß, das Album *Natty Dread* einspielte. (“Natty” und “Dread” sind Spitznamen von Bob Marley.) Hier findet sich auch NO WOMAN, NO CRY. Das Lied wird hier relativ rasch gespielt, die Tonart ist C-Dur. Seinen großen Erfolg feierte NO WOMAN, NO CRY jedoch schließlich in der Version von *Live! At the Lyceum*, die 1975 auf der Tournee mitgeschnitten wurde. Hier ist das Tempo wesentlich langsamer, die Tonart ist Cis-Dur. Es ist diese siebenminütige Version, die Kultstatus erreichte. In den darauffolgenden Jahren spielten die Wailers das Lied immer im langsamen Tempo – die *Live!*-Version bildet praktisch die Grundlage und den Orientierungspunkt für die darauffolgenden Aufführungen des Lieds in den nächsten Jahren sowie für die zahlreichen Coverversionen.

Dies ist insofern erstaunlich, als es sich bei dem Song nicht um einen typischen Reggae-Sound handelt. Der langsame Off-beat, der für den Reggae charakteristisch ist, wird dem Grundrhythmus nur aufoktroyiert und ist nicht bindend. Dasselbe gilt für den Gesang. Es handelt sich um einen langsamen Song, der auf Vierertaktgruppen beruht, die jeweils in zwei Takten eine Einheit bilden. Möglicherweise ist jedoch diese “westliche” Prägung des Songs der Grund für seinen Erfolg. Marley hat diesen Song während seiner gesamten Karriere unzählige Male aufgeführt.

Es ist nicht gesichert festzustellen, wann der Song das erste Mal live aufgeführt wurde. Mit Sicherheit ist doch auf der erfolgreichen Tournee der Wailers im Jahr 1975 im Lyceum in London gespielt worden. Diesem Auftritt stammt die siebenminütige Version von NO WOMAN, NO CRY auf dem Album *Live!*.

Diese wurde auch als Single ausgekoppelt und als B-Seite auf die Scheibe *Roots Rock Reggae* gepresst (1976).

II. Kontext

Ein Grund für den großen Erfolg von NO WOMAN, NO CRY liegt sicherlich darin, dass er einen klaren Bezug zum ärmlichen Leben in den schwarzen Slums von Jamaika hat. Das Lebensgefühl, das der Song zum Ausdruck bringt, lässt sich in jeden Slum der Welt übertragen, und dient dadurch, in einem übertragenen Sinne, allen Unterdrückten dieser Welt als Ausdruck ihrer Situation. Dennoch ist NO WOMAN, NO CRY kein Protestsong, sondern gibt seinen Interpreten und Zuhörern eher ein Gefühl des Trostes.

Im Text des Songs wird konkret der Ort des Geschehens benannt, nämlich der “Government Yard in Trench Town”.Trench Town ist ein berüchtigter Slum in Kingston, der Hauptstadt von Jamaika.

Wer hier lebt, versucht entweder herauszukommen oder er gibt sich auf. Die Ehefrau von Bob Marley, Rita Anderson, hat in ihrem Buch *No Woman No Cry* dieses Lebensgefühl sehr genau beschrieben. Auch die Marleys wohnten dort eine zeitlang ohne Strom und fließendes Wasser. Schwarze Familien mit zahlreichen Kindern lebten hier ohne jede Zukunft. Das Einzige, was Trench Town seinen Bewohnern bieten konnte, war der feste familiäre Zusammenhalt. Hier war es üblich, dass Väter die Familien verließen und Tanten und Großmütter die Kinder bei sich aufnahmen. Auf diese Weise gab es in Trench Town relativ stabile Familienverbünde. Von diesem karitativen Element ist der Song ebenfalls geprägt.

Gleichzeitig hält Marley den Text jedoch so offen, dass sich praktisch jeder mit ihm identifizieren kann. Textzeilen wie “In this bright future you can’t forget your past” sind schwammig genug, um Massen zur Identifikation aufzufordern und positiv genug gehalten, um eine Identifikation erstrebenswert zu machen. Dasselbe gilt für den Refrain “Ev’rything’s gonna be alright”.

Über die titelgebende Zeile “No, woman, no cry” ist viel diskutiert worden. Mit Sicherheit wurde sie von 1000nden von Europäern falsch verstanden. So ist damit nicht gemeint “Keine Frau, kein Geschrei”, wie viele Interpreten bis heute glauben – und auch dementsprechend übersetzt haben. (“Ka Alde, ka G’schrei” von der deutschen Metal Band J.B.O.). Vielmehr ist nach dem ersten “No” ein Komma zu setzen, das zweite “no” als “don’t” zu übersetzen. Es geht auf das jamaikanische “Nuh” zurück, das im schwarzen Slang für “don’t”, also für die Verneinung, steht. NO WOMAN, NO CRY richtet sich liebevoll an eine Frau, und fordert sie auf, nicht zu weinen. Diese Interpretation wird auch durch die dritte Zeile des Refrains erhärtet: “Oh, my little sister, don’t shed no tears” – “Oh, meine kleine Schwester, vergieße keine Tränen”.

Auch an wen sich diese Aufforderung richtet, ist immer wieder unterschiedlich beantwortet worden. Ob es eine Nachbarin war, die von ihrem Mann geschlagen wurde (Puncie Saunders, etwa *Pop-Splits* 2004: 129/130) oder Rita Marley, ist nicht zu klären und in seiner Fragestellung auch letztlich sinnlos. Dennoch sei hier Ritas Tourneebericht angefügt (Sie war mit dem Gesangstrio The I-Threes seit 1975 fester Bestandteil der Wailers): “Und natürlich NO, WOMAN, NO CRY. Auf Tour, wenn wir uns vor einem Auftritt [illegible]ten hatten und er sich bei mir entschuldigen wollte, kam er, wenn wir diesen Song spielten,

manchmal zu mir rüber und legte mir mitten auf der Bühne einen Arm um die Schultern, gab mir einen Kuss oder flüsterte mir 'Ich liebe Dich' ins Ohr" (Marley 2005: 198).

So sollte grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass Marley mit diesem Song keine politische oder soziale Botschaft transportieren wollte. Auch seine spätere Hinwendung zu den "Rastafari", einer wichtigen religiösen Gruppierung der Jamaikaner, spielt hier keine Rolle.

Sicher ist jedoch die Tatsache, dass Bob Marley die Credits für diesen Song an Vincent "Tata" Ford abgegeben hat. Ford, der seit seiner Jugend im Rollstuhl saß, betrieb in Trench Town eine Art karitativer Begegnungsstätte, in der Jugendliche und Obdachlose ein Essen bekommen konnten. Sämtliche Schecks mit Tantiemen, die NO WOMAN, NO CRY eingespielt hat, gingen in der Folge an Ford, der durch diese großzügige Unterstützung seine Suppenküche bis zu seinem Tod im Jahr 2008 führen konnte. Man kann jedoch davon ausgehen, dass Bob Marley Musik und Text selbst geschrieben hat, wie bei einem Großteil der Songs, mit denen er berühmt wurde. Roger Steffens, der sich intensiv mit Bob Marley und seiner Musik beschäftigt hat, berichtet, dass Marley 1975 während eines Radio-Interviews in Jamaica zugegeben hat, NO WOMAN, NO CRY selbst geschrieben zu haben (vgl. Kenner 2009).

Es sind jedoch weniger karitative Gründe, warum Bob Marley an "Tata" die Rechte für NO WOMAN, NO CRY abtrat (auch für andere Songs aus dieser Zeit wie "Crazy Baldhead", "Positive Vibration" und "Roots Reggae" gab er Ford als Autor an). Vielmehr wird vermutet, dass er Probleme mit dem Produzenten Danny Sims von *Cayman Music* hatte. Zu dieser Zeit hegte Marley den berechtigten Verdacht gegen Sims, dass dieser ihm einen Großteil seiner Tantiemen und der Erträge aus Rechteverkäufen – vor allen Dingen von "I Shot the Sheriff" – vorenthielt. Ein Abtreten der Rechte erschien dem charismatischen Sänger offensichtlich das Beste, um Danny, dem Kontakte mit der Mafia nachgesagt wurden, aus dem Spiel zu halten (vgl. Taylor 1995: 84). Später gingen nach einem Gerichtsprozess die Royalties komplett an den Marley Estate (vgl. Kenner 2009).

III. Analyse

Als NO WOMAN, NO CRY Anfang der 70er Jahren geschrieben wurde, dachte man noch nicht im Entferntesten daran, dass es nur wenige Jahrzehnte später alltäglich sein würde, einem Song auch eine visuelle Komponente zu geben. Die Strahlkraft des Songs entsteht 1975 allein aus seiner Simplizität und der allgemeingültigen Aussage des Textes. Wer sich die im Internet kursierenden Videos des Songs anschaut, sieht in der Regel einen von Drogen berauschten Bob Marley, der nervös auf der Stelle hüpft oder bewegungslos vor dem Mikro steht und die simple Melodie des Liedes intoniert. Die typische Darbietungsform von Reggaesongs, ein sprechender oder auch rufender Gesang, der mit nur sehr wenigen Tönen und einem äußerst geringen Tonumfang auskommt, verwendet Marley auch hier. Der "allumfassenden" Aussage des Songs entspricht auch seine harmonische Anlage, die auf den drei Akkorden einer Kadenz und der Tonikaparallele besteht. Damals konnten sich Songschreiber sicher sein, dass mindestens die Hälfte der Musikinteressierten Weltbevölkerung diese Akkordabfolge kannte bzw. schon einmal gehört hatte.

Etwas komplexer ist die formale Anlage von NO WOMAN, NO CRY, denn hier gibt es, neben Vers und

Refrain noch einen Einschub, gesungen auf die Worte “Ev’rything’s gonna be alright”. In der Popmusik dieser Zeit ist so ein “C-Teil” jedoch üblich – er bringt etwas Abwechslung in das Strophensingen und lässt außerdem den Musikern mehr Freiheit.

In der Version von NO WOMAN, NO CRY, wie sie Joan Baez singt, ist etwa dieser C-Teil mit einem kräftigen Bassriff unterlegt, wodurch er sich von der Grundstruktur etwas abhebt. Bob Marley hatte an solchen Feinheiten allerdings kein Interesse – er singt den Song sozusagen “durch”, hier ist es die Message, die zählt und nicht die musikalische Gestalt.

IV. Rezeption

Seinen großen Erfolg feierte NO WOMAN, NO CRY in der Version von *Live! At the Lyceum*, die 1975 zu Beginn der Tournee in London mitgeschnitten wurde. Bereits während der Tour wurde NO WOMAN, NO CRY zu einer Art Erkennungsmerkmal für Marley und seine Wailers. Dafür spricht auch die Tatsache, dass bereits im nächsten Jahr die Auskoppelung als Single herauskam.

Jamaikaner reagieren oft ungehalten auf die Aussage, NO WOMAN, NO CRY wäre Marleys erster großer Hit. Für sie hat er vorher schon viele andere wichtige Songs geschrieben. Seine erste LP *Catch a Fire* (1973) machte den Sänger auf einen Schlag in der Karibik und auf dem afrikanischen Kontinent bekannt. NO WOMAN, NO CRY bezeichnet aus ihrer Sicht nur den Eintritt der Europäer in die Fangemeinde des Reggae. “I think this song put Jamaica on the map.” So ein Post von einem Fan aus Honolulu (dieser und die folgenden auf dem Internet-Portal *Songfacts*).

Der Erfolg des Songs liegt mit Sicherheit in seiner “westlichen” Machart, und seinen vielen Möglichkeiten zur Identifikation. Das zeigen die zahlreichen zum Teil sehr persönlichen Kommentare auf dem Portal *Songfacts*. Menschen aus aller Welt berichten hier von ihrer Beziehung zu NO WOMAN, NO CRY. Sie schöpfen in unterschiedlichsten problematischen Situationen aus ihm Kraft. Am Beeindruckendsten ist der Bericht einer Frau aus Florida, deren Freund an einer Überdosis Drogen gestorben ist. Sie hat eine geradezu spirituelle Bindung an NO WOMAN, NO CRY, den Song, der ihr geholfen hat, ihre Schuldgefühle zu überwinden: “Jedesmal wenn ich für Ryan bete, kommt dieser Song im Radio oder erscheint auf der Zufalls-Abspielliste meines CD-Players.” Für andere Zuhörer hat dieses Lied wiederum eine ganz andere Bedeutung. So etwa für Frederick aus Nairobi, der in Bob Marleys Zeilen eine Botschaft an den amerikanischen Kontinent erkennt. Auch Meinungen, dass Marley den Song im Gefängnis geschrieben hat, oder in London, um sich bei Rita zu entschuldigen, kursieren.

An diesen einigen wenigen Auszügen aus einer Vielzahl von Kommentaren lässt sich rasch ersehen, dass es in der Regel die Botschaft des Textes ist, die die Zuhörer erreicht hat. Die simple Struktur und die westliche Machart des Songs lassen diese weltweite Identifikation zu. Über die musikalische Seite von NO WOMAN, NO CRY wird praktisch nicht geredet.

Vom Rolling Stones Magazin wurde NO WOMAN, NO CRY als Nr. 37 der 500 größten Songs aller Zeiten gelistet.

Aus dem Jahr 1998 stammt ein Bild des britisch-nigerianischen Malers Chris Ofili, das er mit *No Woman*

No Cry betitelte. Das Gemälde, das in London in der Tate-Gallery hängt, zeigt eine schwarze Frau im Profil, der überdeutliche, weiße Tränen aus dem rechten Auge strömen. Über das Bild ist eine stacheldrahtartige Struktur gelegt, die jedoch weniger bedrohlich und eher wie ein folkloristisches Muster wirkt. Ofili gehörte zur Entstehungszeit des Bildes zu den bekanntesten britischen Malern der jungen Generation und erhielt zahlreiche Preise, darunter den *Turner*-Preis.

Von den unzähligen Coverversionen ist besonders die von Wyclef Jean und seiner Band The Fugees aus dem Jahr 1996 zu nennen. Der Haitianer übertrug Marleys Song in seine eigene Lebenswelt, ohne an Musik und Ausdruck etwas zu ändern. Im Gegenteil, wenn man ihn singen hört, kann man nur mit Mühe einen Unterschied zu Marleys Stimme ausmachen. Den Text hatte der charismatische Sänger, der inzwischen gerne Präsident von Haiti sein würde und während des verheerenden Erdbebens im Jahr 2010 eine wichtige Rolle spielte, aktualisiert. Nun ist es Brooklyn und nicht Trench Town, hier werden Autos geklaut und Alkohol getrunken, der Text ist in seiner sozialen Botschaft um einiges klarer als es Marley 20 Jahre vorher war. Bei der Wiederholung der Strophe verlegt Wyclef das Geschehen dann nach Jamaika. Der Song hatte einen überraschenden Erfolg und war im Jahr seines Erscheinens sogar Nr. 2 in den britischen Charts.

Die einzige Band, die von den Marley-Erben jemals die Erlaubnis erhielt, den Text des Liedes abzuändern, ist die Ska Punk Band Spunge, die ihre Version von NO WOMAN, NO CRY auf dem Album *Room for Abuse* vorstellt (2000).

Bekannt wurde auch eine Elektro-Version der britischen Formation Londonbeat aus dem Jahr 1991. Hier ist der Song seiner ursprünglichen Aussage und Gestalt vollkommen beraubt. Unterlegt mit einer Bass-Rhythmus-Schleife, wie sie in der Discomusik der 90er Jahre üblich war, und einem komplett gestylten Gesang ist diese Version eindeutig ein Produkt der Londoner Popmusik dieser Zeit.

Weitere Coverversionen stammen von (in alphabetischer Reihenfolge) 5nizza, Joan Baez, Ali Bahar, Tim Barry, Pauline Black, Blues Traveller, Boney M., Bill Bourne, Jimmy Buffett, Jonathan Butler, Edwin McCain, Andrés Calamaro, Chaif, Jimmy Cliff, Colbie Caillat, Joe Dassin, Devon Allmans Honeytribe, Louis Durra (instr.), Eterna Inocencia, Gilberto Gil, Tim McGraw, Gym Class Heroes, Cas Haley, Hed PE, Hedley, Faith Hill, Charlie Hunter, J.B.O., Sean Kingston, Linkin Park, No Use for a Name, NOFX, Matt Maher, Hugh Masekela, Matisyahu, John Mayer, Murder One, O.A.R., Graham Parker, Patrice, Pearl Jam, Rancid, Peter Rowan, Xavier Rudd, Nina Simone, The String Cheese Incident, Sublime, Tila Tequila, Ty Taylor, Hikaru Utada, Bettina Wegner, Keller Williams, Wizo, ZAS, ZSK.

Ein Zitat aus NO WOMAN, NO CRY verwenden Sweetbox in ihrem Song “Ev’rything’s gonna be alright” im Chorus. Naughty by Nature verwendet Boney M.s Cover des Songs für ihr Stück “Ev’rything’s gonna be alright”. Die Gruppe Yes verwendet in ihrem Lied “City of Love” den Text von NO WOMAN, NO CRY. Die Sängerin Fergie zitiert NO WOMAN, NO CRY in ihrem Song “Mary Jane Shoes”.

In dem japanischen Game Boy-Spiel *Phoenix Wright: Ace Attorney* singt in der dritten Folge *Trials and Tribulation* ein Kriminalbeamter namens Dick Gumshoe “No motive, no crime” auf die Melodie von NO WOMAN, NO CRY.

MIRJAM SCHADENDORF

Credits

Lead Vocals, Rhythm Guitar: Bob Marley
Bass Guitar: Aston “Family Man” Barrett
Drums, Percussion: Carlton “Carlie” Barrett
Piano, Organ: Bernard “Touter” Harvey
Lead Guitar: Al Anderson
Backing Vocals: “The I-Threes” (Rita Marley, Marcia Griffiths, Judy Mowat)
Songwriting: Bob Marley, Vincent “Tata” Ford
Produzent: Chris Blackwell
Label: Island, Hammersmith, UK
Recorded: 1973/1974, Harry J Studios Kingston, Jamaica
Published: October 25th, 1974 (on *Natty Dread*)
Length: 4:06

Recordings

- Bob Marley & The Wailers. “No, Woman, No Cry”, *Natty Dread*, 1974, Island, ILPS9281, UK (LP).
- Bob Marley & The Wailers. “No, Woman, No Cry”, *Live! At the Lyceum*, 1975, Island, ILPS9376, UK (LP).
- Bob Marley & The Wailers, *No, Woman, No Cry*, 1976, Island, 6138096 (Single).

Covers

- Joan Baez. “No, Woman, No Cry”, *Honest Lullaby*, 1979, Portrait, JR 35766, US (LP).
- Fugees. “No, Woman, No Cry”, *The Score*, 1996, Ruffhouse, 502157 2, US (CD).
- Spunge. “No, Woman, No Cry”, *Room for Abuse*, 2000, Jump Up! Records, JUMP 040, US (CD).
- Londonbeat.”No, Woman, No Cry”, *No, Woman, No Cry*, 1990, RCA – Anxious Records, ZD 44124, UK/Europe (Maxi-CD).

References

- Bruder, Frank (Ed.): Pop-Splits. Die besten Songs aller Zeiten und ihre Geschichte. Berlin: Aufbau Verlag 2004.
  ımpmann, Wolf/ Schmidt-Joos, Siegfried (Ed.): *Rock-Lexikon Bd.2*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ∠009.

- Marley, Rita: *No Woman No Cry. Mein Leben mit Bob Marley.* Schlüchtern: Rockbuch Verlag 2005.
- Taylor, Don (with Henry, Mike): *So much things to say. My life as Bob Marley's Manager.* London: Blake Publishing 1995
- White, Timothy: *Bob Marley, Reggae, Rastafari. Ein kurzes, schnelles Leben.* München: Wilhelm Heyne 1984.

- Kenner, Rob: "Vincent Ford dies at 68; Inspired Classic Bob Marley Songs". In: *The New York Times* January 3rd, 2009. URL: http://www.nytimes.com/2009/01/04/arts/music/04ford.html?_r=1 [16.072012].

- *Phoenix Wright: Ace Attorney: Trials and Tribulation*. Nintendo 2006.

About the Author

Dr. Mirjam Schadendorf works as a freelance music journalist and concert dramatic adviser.
All contributions by Mirjam Schadendorf

Citation

Mirjam Schadendorf: "No, Woman, No Cry (Bob Marley & The Wailers)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/nowoman, 07/2012 [revised 10/2013].

Print

The Coup **1993**

Not Yet Free

NOT YET FREE von THE COUP stellt eine bis dato beinahe einmalige – oder zumindest erstmalige – Perspektive für den Bereich des Hip-Hop dar: In einer Zeit in welcher der Westküsten-Rap der USA primär für seine Gangsterthematiken bekannt war, bildeten THE COUP eine Speerspitze des politischen Westküstenraps. In ihren Texten wurden alltägliche Szenarien im sozialen Umfeld der Musikgruppe problematisiert, zum Teil sicher auch dramatisiert, aber auch auf ihre Bedingtheit analysiert. Somit kann das Lied bei kritischer Betrachtung auch als eine zwar stark antikapitalistisch geprägte – aber auch aufschlussreiche – Quelle gesehen werden. Als Zeugnis eines weitgehend unberücksichtigten Blickwinkels auf Alltagsszenarien.

I. Entstehungsgeschichte

NOT YET FREE war die erste Singleauskopplung des am 4. Mai 1993 erschienenen Albums *Kill My Landlord* und wurde am 9. März 1993 veröffentlicht. Als B-Seite fand sich auf der 12″-Vinyl-Single “I Ain’t The Nigga”. Die Komposition und der Songtext von NOT YET FREE wurden von Raymond “Boots” Riley und Eric “E-Roc” Davis konzipiert und in den Hyde Street Studios San Francisco mit einer Band und der bandeignen DJane Pam “Pam the Funkstress” Warren live eingespielt und aufgenommen. Auf die Aufnahme der Songs mit einer Band legte die Gruppe viel Wert, um einen besseren Klang und mehr Kontrolle über die Abmischung der Instrumentenspuren zu haben (vgl. Shecter 1993: 63). Die Produktion der Singleauskopplung wurde von Raymond Riley – der kreativen Triebkraft der Gruppe – übernommen. Auch wurde ein Musikvideo zum Lied zusammen mit dem Regisseur Kevin Bray gedreht, das im Juni 1993 erstausgestrahlt wurde.

II. Kontext

The Coup entstand zu einer Hochzeit der Hip-Hop-Kultur, so fußt die Gründung der Gruppe auch auf einem gemeinsamen Interesse der beiden bei UPS tätigen Arbeitskollegen Raymond Riley und Eric Davis am Rappen. Riley hatte bereits in der High School und mit einem anderen UPS-Kollegen $PICE-1Erfahrung gesammelt und war schließlich auf dessen Sampler vertreten (vgl. Love 2006). Bevor Pam “the Funkstress” Warren zum Lineup der Gruppe stieß, war DJO noch Discjockey bei der Formation THE EP-EP .

In ihrer Motivik und Aussage lässt sich Riley als wesentlicher politischer Pol der Gruppe identifizieren, auch wenn eine Einflussnahme von Davis nicht auszuschließen ist. Rileys Lebenslauf ist geprägt von [illegible]igen. Die Tätigkeit seines Vaters als Anwalt für diverse Organisation, welche in engem Kontakt zur [illegible]rechtsbewegung oder zu deren Idealen standen, mag hierfür der Anlass gewesen sein. Einige

Stationen hierbei waren die Städte Pasadena, Stockton und Detroit (vgl. Arnold 2006). Gemessen an dem Geburtsjahr Rileys (1970) fand der Umzug nach Detroit in einer Zeit statt, in welcher die Stadt wohl kaum noch als “Hitsville USA” bekannt war, sondern sich durch gravierenden sozialen Wandel zu einer verkommenden Metropole – zu “America’s first Third World City” – entwickelte (Schönebäumer 2005: 51-54). Ähnliche Prozesse der Ghettoisierung zeigten sich auch in den anderen Stationen und schließlich auch Oakland. Letztendlich sind es auch diese sozialen Gegebenheiten, wie Armut, die Expansion von Ghettos, die Arbeitslosigkeit und Perspektivlosigkeit, die hier gegeben waren und welche schließlich auch zur Genese der Hip-Hop-Kultur führten (vgl. zum soziokulturellem Kontext in dem die Hip-Hop-Kultur entstand: Rose 1994: 27-34). Durch die Arbeit seines Vaters wuchs Riley in einem Umfeld auf, welches sich für die Überwindung der ethnischen Differenz, gegen den Status Quo der misslichen Lebenssituation der schwarzen Bevölkerung politisch engagierte und für eine sozialistische Alternative plädierte. Man kann somit Riley als Kind der Bürgerrechtsbewegung sehen, welche deren Ideale weiter trägt und über sein künstlerisches Schaffen nach außen präsentiert. Diesem politischen Engagement wurde auch aufgrund der Ereignisse zu Beginn der 1990er zur Genüge Anlass geboten: trotz einer steigenden Zahl schwarzer Bürgermeister in amerikanischen Großstädten (vgl. Colburn 2005), kam es gerade in solchen zu größeren Unruhen. Als Beispiel sei die Stadt Los Angeles genannt. Hier ereigneten sich nach dem Freispruch von vier Polizeibeamten, welche sich wegen der Misshandlung eines Afroamerikaners vor Gericht verantworten mussten, massive Proteste. Die über die Jahre angesammelte Unzufriedenheit, mit der Ignoranz ihrer Probleme von Seiten der politischen Administration, suchte hier in Gewalt ihren Ausdruck. Zu den Kernproblemen gehörten Polizeigewalt, Armut und Rassismus (vgl. Kage 2009: 38-40). Probleme welche bereits zu Bürgerrechtsbewegungszeiten diskutiert wurden und sich auch in den Texten von The Coup und anderen politischen Rappern wiederfinden. Im politischen Rap wird im Allgemeinen die Zeit der Bürgerrechtsbewegung auch musikalisch referenziert, in Form von massiven Einflüssen aus Funk, R’n’B und Soul. The Coup identifiziert sich auch als eine solche Gruppe, was durch in ihren Lieder deutlich zu hören ist. Zugleich boten sie Einflüssen aus dem zeitgenössischen Rap, wie Ice-Cube, Easy-E, KRS-One oder Public Enemy ein offenes Ohr (vgl. Love 2006). Zwingend politisch mussten diese Einflüsse jedoch nicht sein.

III. Analyse

Der Song baut sich – angelehnt an und referenzierend auf den Oldschool Hip Hop – auf einem sehr funklastigen Instrumental auf, das über die 6:12 Minuten hinweg leicht variiert wird. Die lebendigen Variationen wurden dadurch ermöglicht, dass NOT YET FREE live eingespielt wurde und nicht wie weitestgehend üblich im Hip Hop gesampelt wurde. Mit durchschnittlich circa 82 bpm im 4/4-Takt weist es eine für Hip Hop gewöhnliche Geschwindigkeit auf.

Als Intro des Songs fungiert ein Sample von Ice-Cubes “Niggas Are Too Fuckin Broke (To Be Republicans)” von 0:12–0:58 Minuten, welches von Warren gescratcht und gecuttet wurde und textlich ein sich ständig wiederholendes “Niggas are too fuckin broke” in den Song mit einbringt, was bereits ein erstes konkretes politisches Statement im Song liefert. Hinterlegt wird das Sample durch ein zwei Takte [illegible] Basspattern. Diese Bassline führt auch durch den Großteil der ersten Strophe. Durch die Synthesizer-Begleitung und das monoton gehaltene Schlagzeug, welches auf die Zählzeiten 1 und 3

betont, wird dem Hörer so eine triste Szenerie vermittelt und ihm musikalisch die Armut und Perspektivlosigkeit der schwarzen Bevölkerung suggeriert. Die verzerrten Klänge eines Synthesizers und die monotone Klangfolge eines Saxophons unterstreichen die Tristesse, Verzweiflung und Perspektivlosigkeit.

In der ersten Strophe wird die Begleitung des Intros beibehalten, jedoch stellenweise um einen weiblichen Wehklagegesang ergänzt. Im ersten Teil wird zudem die Betonungauf den 1. und 3. des Taktes intensiviert. Textlich wird unmittelbar durch den Rap von Riley ein Unrechtempfinden – die Lebenssituation betreffend – und die Unmöglichkeit der Alltagsflucht präsent gemacht (“a brother never gets his props”). Weiter wird die alltägliche Möglichkeit des gewaltsamen Ablebens und die willkürliche, unterdrückende und gewaltsame Vorgehensweise der Polizei problematisiert (“Long arm of the law, grips my dick so tight it’s hard to even piss”). Dies sieht Riley jedoch nicht als Kernproblem. Vielmehr stellt für ihn der Kapitalismus die Wurzel der Unrechtbehandlung dar (vgl. Brannon 1993: 57). In dem folgenden Teil der explizit geäußerten Kapitalismuskritik ändert sich der Beat fundamental. Der charakteristische Klang einer Hammond B-3 erzeugt durch das lange Anschlagen relativ hoher Töne ein alarmartiges Ambiente. Der Kapitalismus wird von ihm in der Strophe auch als Spinne versinnbildlicht, deren Netz dem Einzelnen die Flucht unmöglich macht. Diese Metaphorisierung erinnert stark an einen bereits von Malcolm X gezogenen Vergleich: Kapitalismus als Geier, der sich von den Hilflosen nährt (“[…] now it’s [capitalism is] more like a vulture […] [,] it can only suck the blood of the helpless.”, Breitman/X 1996: 199). Textlich deklariert er ihn auch als Parasit, der sich nur vom Schaffen anderer nährt und generell auch nur von Hilflosen, im Netz Gefangenen (“This web is made of money made of greed made of me – of what I have become in a parasite economy”).

Nahtlos knüpft daran Davis mit der zweite Strophe an. Der Beat bleibt während der zweiten Strophe noch derselbe, wie zu Beginn der ersten Strophe. Die Theatralisierung in Form einer expliziten Kapitalismuskritik am Ende der Strophe entfällt jedoch. Textlich wird die Verzweiflung beschrieben, welche sich im Alltag greifbar macht (“but all I smell is the pain”). Diese mündet schließlich in diversen Eskapismusstrategien, wie zum Beispiel der Prostitution. Als plausiblen Ausweg sieht das lyrische Ich eine Hinwendung zur Kriminalität. Es besinnt sich allerdings auf die Werte und das Streben der elterlichen Generation und verwirft somit seine kriminellen Pläne (“But my daddy always taught me just to reach for the sky”). Dadurch ordnet sich das lyrische Ich dem kollektiven Wohlbefinden unter. Dies fußt auf der Einsicht, dass es sich hierbei um überindividuelle Probleme handelt – sprich es kein Elend ist, das es alleine trägt (“As I realize there’s a million motherfuckers in the cold”). Die Misere sieht es hierin in der Ungerechtigkeit, die durch eine Ungleichverteilung der Güter entsteht, einem stark kommunistisch geprägten Standpunkt. Weiter steigert sich die Anspannung und so fordert es wörtlich eine Militarisierung der Massen (“(One two three) everybody get a gat”), welche aber eher als Mobilmachung der Massen zum Umsturz des Systems zu verstehen ist (vgl. Ciccariello-Maher 2009: 275).

In der dritten Strophe übernimmt erneut Riley den Rap-Part. Er eröffnet mit der Determiniertheit der schwarzen Bevölkerung (“That’s what little black boys… are made of”). Die Begleitung durch den Bass hat sich grundlegend verändert und erinnert an das Riff aus Rick James’ “Super Freak”, nur wesentlich langsamer und etwas entfremdet. Dies ist wiederum als Referenz zum Funk zu deuten. Inhaltlich schließt der Frage nach denen, die das Schicksal der Schwarzen vorbestimmen, an und wie es möglich ist aus der Unfreiheit auszubrechen. Beides sind hier rhetorische Fragen, da es für ihn bereits auf der Hand

liegt: “The oppressor tries to tame us”. Gegen diese Unterdrücker, oder wie er im Albentitel auch “Landlord” – was synonym zu “ruling class” (Shecter 1993: 63), also dem gesamten politischen Apparatus, zu verstehen ist – genannt wird, gilt es sich aufzulehnen. Nur in dem Begriff „Landlord“ klingen bereits einige Bedeutungen mit, die ihre gefühlte Unfreiheit erneut akzentuieren. Die Strophe schließt damit, dass er einem Lehrer unterstellt, die Realität mit all ihrer Gewalt zu verkennen. Darum sieht er sich auch nicht als Teil des rot-weiß-blauen Amerikas sondern sich als “red black and blue” – was nicht zuletzt eine Anspielung auf die ethnische Differenz und auf Verletzungen ist. Im Musikvideo wird dies auch durch eine Protestaktion verdeutlicht bei der ein Banner mit der Aufschrift “We’re not americans – we’re victims of americanism” zu sehen ist.

Darauf folgt ein Outro in Form eines Dialoges zwischen Davis und Riley, was ein im Rap gängiges Stilmittel ist. Diesem Gespräch liegt Behauptung zugrunde, noch nicht frei zu sein (“not yet free”). Es folgt eine Auflistung verschiedenster Politiker und in die Politik involvierter, welche allesamt für ihre Verstrickung in das kapitalistische System mit ihrem Leben bezahlen müssen. Dargestellt wird dies im Song durch Schussgeräusche. Hier wird wieder das Drängen auf grundlegende politische Veränderung deutlich, welche durch die Auslöschung der “landlords” offengelegt wird. Als konkreter Aufruf zur Gewalt ist dies jedoch nicht zu verstehen. Zwar finden sich auch im Image und Auftreten der Band Anspielungen auf eine gewaltbereite Einstellung, jedoch tauchen diese immer in anderen Zusammenhängen auf. Zum einen im Band Logo in Form einer schwarzen Frau, welche eine Waffe über die Schulter trägt und gerade ein Kind stillt. Dies soll die Ambivalenz zwischen der dem militärischen Auftreten und der Fürsorge untereinander symbolisieren (vgl. Arnold 2006). Hinterlegt ist dies mit einem roten Stern, welcher die kommunistische Einstellung der Gruppe sofort plakativ präsentiert. Auf dem Cover der Single zu NOT YET FREE wird der Stern des Bandlogos durch Stacheldraht, welcher an der Stelle des Logos gesprengt wurde, ersetzt. Hier zeigt sich erneut in der Motivik der Gruppe, dass ein Unfreiheitsempfinden vorhanden ist. Um die Freiheit zu erlangen müssen sie ihrer Ansicht nach erst das restriktive System überwinden. Genau dieses Gefühl nach Selbstbefreiung und Selbstbestimmung ist auch während des gesamten Liedes spürbar.

IV. Rezeption

Größere kommerzielle Erfolge konnten NOT YET FREE und das dazugehörige Album *Kill My Landlord* nicht feiern, so blieb es bei einer Chartplatzierung des Albums in den R&B/HipHop Charts auf #83. Jedoch fand das Album Aufmerksamkeit durch Magazine wie das THRASHER oder THE SOURCE, welche beide Reviews des Albums veröffentlichten. Ausgestrahlt wurde der Song unter anderem bei *YO! MTV RAPS* und *BET* (vgl. Maharaj 2006). Die Bekanntheit des Songs beschränkte sich daher vermutlich auf Angehörige der Hip-Hop-Kultur. Der Song wurde jedoch in Form von Sampling rezipiert: so wurde es von B-Tight in “Der Neger” und von E-40 in “Practice Lookin’ Hard” gesampelt, wobei hier sogar der Name des Songs einem Vers von NOT YET FREE entnommen wurde: “I got a mirror in my pocket and I practise lookin’ hard”.

PATRICK POLLMER

Credits

Raps: Raymond “Boots” Riley, Eric “E-Roc” Davis
DJ: Pam “Pam the Funkstress” Warren
Backgroundgesang: Vilisa Johnson
Bass: Dan Newman
Keyboards: Bruce Leighton, Degi the Problem Child
Saxophon: Neckbone Waters
Produzent: Raymond Riley
Aufnahme: Matt Kelly, Bruce Leighton
Mastering: Carlton Batts
Text und Musik: Raymond Riley, Eric Davis
Veröffentlichung: 09. März 1993
Länge: 6:12 (Original Mix)
5:19 (Radio Mix)
5:51 (Instrumental Mix)
3:45 (Music Video)

Recordings

- The Coup. “Not Yet Free”, *Not Yet Free/ I Ain’t the Nigga*, 1993, Wild Pitch Records, EMI, Y-56267, US (12″/Single).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Not Yet Free/ I Ain’t the Nigga*, 1993, Wild Pitch Records, EMI, DPRO-04689 (CD/Promo-Single).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Not Yet Free/ I Ain’t the Nigga*, 1993, Wild Pitch Records, EMI, 4Y-56266 (MC/Single).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Kill My Landlord*, 1993, Wild Pitch Records, WPD-2014, USA (CD/Album).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Kill My Landlord*, 1993, Wild Pitch Records, E2-89047, USA (CD/Album).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Kill My Landlord*, 1993, Wild Pitch Records, E4-89047, USA (MC/Album).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Kill My Landlord*, 1993, Wild Pitch Records, E1-89047, USA (LP/Album).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Kill My Landlord*, [o. J.], Wild Pitch Records, WPL-2014, USA (2LP/Album, RE).
- The Coup. “Not Yet Free”, *Kill My Landlord*, 2008, Wild Pitch Records, 98842 000059, USA (CD/Album Reissue).
- B-Tight. *Der Neger (in mir)*, 2002, Aggro Berlin, AGGROBLN06, Deutschland (12″/EP).
- E-40. *I Practice Lookin’ Hard*, 1994, Rainbo Records, S-28264, USA (12″/Promo).

Music video

- The Coup. “Not Yet Free”, *Best Coup DVD Ever*, 2006, Music Video Distributors, DRB-1385, USA (DVD).

References

- Colburn, David R.: “Running for Office: African-American Mayors from 1967 to 1996”. In: *African-American Mayors: Race, Politics and the American City.* Ed. by Jeffrey Adler, David R. Colburn. Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2001.
- Brannon, Brian: “The Coup”. In: *THRASHER* 150 (1993), 57.
- Breitman, George/X, Malcolm: *Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements.* New York: Grove Press Inc. 1966.
- Ciccariello-Maher, George/St. Andrews, Jeff: “Between Macks and Panthers: Hip Hop in Oakland and San Francisco.” In: *Hip Hop in America: a regional guide [2 Volume Set]*. Ed. by Mickey Hess. Santa Barbara: Greenwood Press 2009.
- Kage, Jan: *American Rap*. Mainz: Ventil 2009.
- Rose, Tricia: *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press 1994.
- Schönebäumer, Matthias: We Almost Lost Detroit Pop-Standort Detroit: Schwarze Musikkultur zwischen Verfall und Aufschwung. In: *testcard 14. Discover America*. Mainz: Ventil 2005, 50-56.
- Shecter, Jon: Fighting for Freedom. In: THE SOURCE 46/7 (1993), 63.

Links

- Arnold, Eric K.: “Life of Riley” vom 26. April 2006. URL: http://www.eastbayexpress.com/ebx/the-life-of-riley/Content?oid=1080907 [29.09.2012].
- Love, B.: “The Revolution Will Not Be Televised” vom 12. Juli 2006. URL: http://www.hiphopdx.com/index/interviews/id.598/title.the-coup-the-revolution-will-not-be-televised [29.09.2012].
- Maharaj, Zoneil: “Pick A Bigger Weapon” vom 21. März 2006. URL: http://www.alternet.org/story/33867/pick_a_bigger_weapon [29.09.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.

Citation

Patrick Pollmer: “Not Yet Free (The Coup)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael

Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/notfree, 09/2012 [revised 10/2013].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Print

Sinéad O'Connor **1990**

Nothing Compares 2 U

Song und Video der Trennungs-Ballade NOTHING COMPARES 2 U von Sinéad O'Connor zeichnen sich durch eine zugängliche emotionsträchtige Performance aus.

I. Entstehungsgeschichte

Sinéad O'Connors Cover von NOTHING COMPARES 2 U erschien am 8. Januar 1990 als zweite Single-Auskopplung ihres zweiten Studio Albums *I Do Not Want What I Haven't Got.* Der Song stammt ursprünglich aus der Feder von Popikone und Universalgenie Prince, dessen Ballade "Purple Rain" bereits 1984 einen Welterfolg erzielt hatte. Prince schrieb NOTHING COMPARES 2 U für sein damaliges Jazz-Funk Seitenprojekt The Family (vgl. Gilbert 2015: o. S; Dimery 2010: 633). Das gleichnamige Debütalbum der Band, darauf NOTHING COMPARES 2 U und sieben weitere Tracks, wurde 1985 über Princes Plattenlabel Paisley Park Records veröffentlicht. Durch mangelnde Werbemaßnahmen wie auch Live-Auftritte fanden Album und Bandprojekt keine nachhaltige Beachtung. So auch der Song NOTHING COMPARES 2 U, der nicht als Single ausgekoppelt wurde. Die Inspiration für das Portrait eines Beziehungsendes zog Prince aus einem Trennungsprozess, den eines seiner Bandmitglieder zu dieser Zeit durchlief (vgl. Buskin 2012: o. S.). Dennoch schien Prince eine persönliche Verbindung zu der Ballade zu haben und bestand auf den alleinigen Credits daran (vgl. Dimery 2010: 633). Fünf Jahre später erlangte Sinéad O'Connor mit ihrer Coverversion von NOTHING COMPARES 2 U internationalen Erfolg. Die bezeichnende Schreibweise des Originals wurde als Reminiszenz an Prince in Titel und Lyrics weitergeführt. Der Song wie auch das über Ensign / Chrysalis Records veröffentlichte Album *I Do Not Want What I Haven't Got* entstanden in der Zusammenarbeit mit dem britischen Musikproduzenten Nellee Hooper (vgl. Gilbert 2015: o. S.). Unter Regie des Filmemachers John Maybury wurde ein Musikvideo produziert, das besondere Aufmerksamkeit erfuhr, da O'Connor darin zu weinen beginnt.

II. Kontext

O'Connor hatte bereits 1987 ihr erstes Studioalbum *The Lion and The Cobra* via Ensign / Chrysalis Records veröffentlicht, das vorwiegend in Independent-Kreisen Anklang fand (vgl. Gauger 2017: o. S). Mit ihrer rebellischen Attitüde, kahlgeschorenem Kopf und provokanten Kommentaren machte sich die irische Künstlerin schon vor NOTHING COMPARES 2 U einen Namen in der internationalen Pop-Szene. Sie erweckte auch weiterhin mediale Aufmerksamkeit, als sie 1990 nicht auftreten wollte, wenn die amerikanische Nationalhymne vor ihrer Performance gespielt werden würde. Zwei Jahre später zerriss sie bei einem Auftritt in der Show Saturday Night Life ein Foto von Papst Johannes Paul II, um auf [illegible]smissbrauch im Rahmen der katholischen Kirche aufmerksam zu machen (vgl. Hilburn 2009: o. S.). [illegible]er Tradition von Patti Smith verkörpert O'Connor mit der jungen, wütenden und

konfrontationssuchenden Künstlerin das Aufkommen eines neuen Frauenbildes in der Rock-Alternative-Szene der frühen 90er Jahre, dessen Image kurze Zeit später in der politisch und feministisch agierenden Riot Grrrl-Bewegung gipfelte. Mit ihren bis dato acht Folgealben konnte O'Connor allerdings nicht weiter an die Verkaufszahlen von *I Do Not Want What I Haven't Got* anknüpfen (vgl. Gilbert 2015: o. S.). Nach dem durchschlagenden Erfolg von NOTHING COMPARES 2 U nahm sich Prince seiner Ballade wieder an und setzte sie auf die Setlist seiner Live-Shows (vgl. Dimery 2010: 633) bis zu seinem überraschenden Tod im April 2016.

III. Analyse

O'Connors Interpretation von NOTHING COMPARES 2 U generiert im Zusammenspiel der Ebenen Text, Musik und Video ein kongruentes Stimmungsbild, dessen Tenor sich maßgeblich an den lyrischen Kernaussagen des Originalsongs orientiert.

Die Ballade thematisiert den Verlust einer geliebten Person aus der Perspektive eines trauernden lyrischen Ichs. Ein lyrisches Du als solches wird wiederholt adressiert, der Text gleicht allerdings generell einem subjektiven Erzählprozess, der den emotionalen Zustand des lyrischen Ichs beschreibt. Dessen Wahrnehmungsspektrum wird mit Beginn der ersten Strophe in medias res veranschaulicht: "It's been seven hours and fifteen days, since U took your love away" (Liner Notes, LP Inlay *I Do Not Want What I Haven't Got*). Das verlassene lyrische Ich empfindet eine zurückliegende Trennung als einschneidendes und bis dato emotional präsentes Erlebnis, das auch sein aktuelles Handeln bestimmt. Es versucht, dem Trennungsschmerz zu entkommen ("I go out every night and sleep all day"), jedoch scheitern jegliche Kompensationsbemühungen, die Erinnerungen an die geliebte Person zu verdrängen und sich abzulenken ("[…] I can do whatever I want. I can see whomever I choose. […] But nothing, I said nothing can take away these blues"). Konfrontiert mit seiner lähmenden Ohnmacht folgert das lyrische Ich im Refrain, dass keine andere zwischenmenschliche Beziehung oder weltliche Freude die geliebte Person, respektive die Gefühle des Ichs für diese Person, ersetzen kann ("Nothing compares 2 U"). Ferner werden mit Einsamkeit, Hemmung und Zweifeln zum eigenen Verschulden des Verlusts weitere grundlegende Gefühlserscheinungen aus dieser subjektiven Erfahrungswelt porträtiert. Eine Form von Perspektivwechsel findet sich lediglich in der Meinung eines weiteren Akteurs, einem aufgesuchten Arzt. Dieser sieht in emotionalem Schmerz kein Krankheitsäquivalent und verordnet Spaß und Leichtigkeit als Medizin: "He said, 'Girl, you better try to have fun no matter what you do', but he's a fool". Wie die abwehrende Reaktion und die Metapher verwelkter Blumen aber verdeutlicht ("All the flowers that you planted, mama, in the backyard, all died when you went away"), liegt die Medikation Lebensfreude außerhalb des möglichen Handlungsspektrums des Ichs, sodass es in seiner schmerzerfüllten Subjektiven verharrt. NOTHING COMPARES 2 U repräsentiert so verschiedene emotionale Facetten des Spannungsfeldes Liebe und Trennung in subjektiver Bedeutung und schafft damit einen gefühlsschweren Stimmungseindruck. Der Song zeichnet das Bild einer intensiven Gefühlserfahrung, die von vielen Menschen meist schon in jungen Jahren durchlaufen wird. Mittels der leicht verständlichen Wortwahl wie auch dem Gerüst einer lyrischen Ich-Du-Beziehung ist er auf textlicher Ebene zugänglich für eine alters- und geschlechterübergreifende Identifikation und damit auch für die Rezeption als populäres Massenprodukt.

Auch durch das Wechselspiel von Strophe (A-Teil) und Refrain (B-Teil) folgt NOTHING COMPARES 2 U formal dem Aufbau eines klassischen Popsongs. Die 05:10 Minuten lange Ballade strukturiert sich nach dem Formschema Intro A A' B A"A"' B" Interlude A' B'B'B' Outro im 4/4 Takt. Ein zweitaktiger Anklang in F-Dur (Intro) leitet den je achttaktige Akkordwechsel der ersten Strophe (A) ein (2x F│C│Dm│F C7sus4). Dieses Grundschema wird in den weiteren Strophen im vierten und achten Takt leicht variiert (Bsp.: A":│F C7sus4│→ F C│; │Bb│), jedoch nur merklich hörbar, wenn die Strophe den Refrain einführt (Bsp. A"': │F C7sus4│→│F C│; │A│). Eine ähnliche Variation findet sich im je viertaktigen Refrain, der in zweiter Version (B') auch die Akkordfolge des instrumentalen Outros bestimmt (B: Eb Bb│Eb Bb│C│C; B': Eb Bb│Dm C│C│C). Weiterhin zeichnet sich NOTHING COMPARES 2 U musikalisch besonders durch das mittlerweile ikonische, synthetisch erzeugte String-Arragement aus, das den Backingtrack von Beginn bis Ende grundiert (vgl. Buskin 2012: o. S.). In den ersten beiden Strophen wird dieser durch punktuelle Downbeat-Klavierakkorde (00:35) (vgl. ebd.) und fortlaufendes Schlagzeug-Spiel (00:55) abgerundet. Der Song wird ferner lediglich in einzelnen Sequenzen durch Streicher-Elemente ergänzt (A"', Interlude*).* Generell schaffen die streicherlastige Instrumentierung, das gemächliche Tempo wie auch die Grundstimmung des Songs, eine Auskleidung in F-Dur und Molltönen, einen atmosphärischen Klangteppich, der unweigerlich an das Stimmungsbild der Lyrics anknüpft. Die darin dargelegten Parameter Trauer, Einsamkeit und Gefühlsschwere werden so über kulturell bedingte Kompositions- und Hörkonventionen auch ins Musikalische übersetzt. Als prägnantestes stimmungsbildendes Instrument fungiert allerdings Sinéad O'Connors expressiver Gesang. Ihre variable Stimme rhythmisiert und dramatisiert den stetigen Klanghintergrund durchweg mittels Intonation, Aussprache und Lautstärke, sodass der Songtext einen sinngemäßen klanglichen Ausdruck findet.

Daher erfährt die Anbindung an O'Connors Stimme auch in der visuellen Umsetzung besondere Aufmerksamkeit. Das Musikvideo zu NOTHING COMPARES 2 U konstituiert sich aus zwei alternierenden Bildebenen: Während O'Connor einerseits in einer Montage diverser Einstellungen allein im Pariser Parc de Saint-Cloud spaziert, zeigt die zweite und deutlich prägnantere Ebene eine Großaufnahme ihres Gesichtes als Performance-Video beim Singen. Dieses Wechselspiel wird direkt mit Beginn des Videos etabliert: Das zweitaktige Streicherintro erklingt; der Establishing Shot, eine Totale in leichter Aufsicht, zeigt einen von Laubbäumen gesäumten Parkweg, welcher von einer schwarzgekleideten Gestalt überquert wird. Mittels Überblendungen mündet das Bild zunächst in die Ansicht einer Wasseroberfläche, in der sich erneut die vorbeigehende Gestalt spiegelt, dann in die eines Kalksteinbrunnens am Rande des Wasserbeckens. Zwei darauf sitzende Tauben fliegen synchron zum Anklang des Strophenakkords in den Himmel (vgl. Gilbert 2015: o.S.). Mit dem Einsatz des Gesangs löst sich das Bild in einer langsamen Überblendung auf und gibt O'Connors Antlitz vor einem schwarzen Hintergrund vorsichtig zu erkennen (0:08). Singend hebt sich ihr nach unten gerichteter Blick und fokussiert die Kamera.

Sowohl durch diesen für Musikvideos oftmals typischen Bruch mit der vierten Wand, bei dem die Zuschauer*innen und Hörer*innen direkt adressiert und dem*der Interpret*in ein performativer Freiraum eingeräumt wird, als auch über die mimik-fokussierte Inszenierung des Gesangs beginnt mit der Großaufnahme-Sequenz ein unmittelbarer Kommunikationsprozess mit den Rezipient*innen. Dabei wird sich weiterhin am Stimmungsrepertoire der Lyrics bedient. O'Connor, wie gewohnt kahlgeschoren, trägt schwarzen Rollkragenpullover, sodass sich ihr Torso nur unmerklich vom Hintergrund absetzt (vgl. .t 2015: o. S.). Obwohl das Bild nach der Überblendung substanziell an Dichte gewinnt, verbleibt ein

Eindruck von Transparenz und Zerbrechlichkeit. O'Connors hell ausgeleuchtetes, blasses Gesicht verleiht ihr einen abwesenden, flüchtigen Anschein, der besonders durch den das Bild bestimmenden Schwarz-Weiß-Kontrast hervorgehoben wird. Dieser Eindruck wird weiterhin in Text und Mimik unterstützt: Mit den Worten "Since you took your love away" wandert ihr Blick wiederholt nach unten, als schwinde ein Teil von ihr mit der bedeuteten Liebesentbehrung (00:15; 00:31). Dass dieses wiederkehrende Dahinschwinden bewusster Teil des audiovisuellen Erzählprozesses ist, wird deutlich, als sich ihr Blinzeln mit dem Anschlag der Downbeat-Klavierakkorde synchronisiert und der Blick wieder zurück in die Kamera gerichtet wird (00:37). Auch im weiteren Verlauf bleibt dieses Blick-Spiel mit der Kamera ein grundlegendes Element der Performance. Zudem gewinnen O'Connors eingangs noch zarte Stimme wie auch scheue Mimik zunehmend an Intensität und Expressivität und transportieren so den Emotionsgehalt des Texts. Mit Einsatz des Schlagzeugs am Ende der zweiten Strophe steigert sich das lyrische Ich im textlichen Verlauf in seine Lage hinein: "I can eat my dinner in a fancy restaurant" (00:56). So auch O'Connor. Ihre Stimme erklingt lauter und aufgebrachter. Sie verzieht aggressiv den Mund, ohne den Blick von der Kamera abzuwenden. Erst beim Wechsel von Brust- zu Kopfstimme ("restaurant") schließt sie empfindsam die Augen, um anschließend wieder mit voriger Dramatik den Refrain einzuleiten. Einem ähnlichen Steigerungsprinzip folgt ihre Performance in Strophe drei und vier. Analog zu den Aussagen des lyrischen Ichs oszilliert O'Connor zwischen empfindsamer Zerbrechlichkeit ("It's been so lonely without you here"; 01:28) und verzweifeltem Schmerz ("Tell me Baby, where did I go wrong", 01:54). Letzterer findet seinen expressiven Höhepunkt, als O'Connor in energisch wütender Manifestation den Ratschlag des Arztes an das lyrische Ich vertont (02:16) und den Refrain daraufhin mit selber emotionaler Intensität performt (02:31) (vgl. Gilbert 2015: o. S.).

Dementgegen prägt die andere Bildebene ein weitaus meditativerer Duktus. Beispielsweise findet sich während des Zwischenspiels das Prinzip Einsamkeit versinnbildlicht. Die Montagesequenz zeigt O'Connor allein und oft nur gestalthaft an einem sonnigen Wintertag im Parc de Saint-Cloud. In einen langen, schwarzen Mantel gehüllt sitzt sie nachdenklich an einem von Säulen gerahmten Steintreppenaufgang (20:41), passiert ein Steingeländer (02:44), verweilt mit abgeschweiftem Blick an einem solchen (02:52) oder wandert bedächtig Treppenstufen auf und ab (03:11). Weiterhin sind die Passagen mit Einstellungen angereichert, die die Objekte und Atmosphäre der Umgebung in Szene setzen. Motivisch steht hier die Materialität und damit der symbolische Charakter von Stein im Fokus. Neben den Treppen und Monumenten des Parks sind wiederholt die Ansichten von Steinstatuen, oftmals im Kontrast männlich und weiblich, arrangiert (02:46), sodass auch auf visueller Ebene metaphorisch ein textkonformer Eindruck evoziert wird: Die massiven, überdauernden und unvergänglichen Figuren erinnern an die Bedingungslosigkeit der Aussage "Nothing Compares 2 U" des lyrischen Ichs. Ferner finden sich im Bildgehalt des diegetischen Raums Park explizite Motive der im Song tradierten Stimmung: Vanitas-Motive wie kahle Bäume und zu Boden fallende Blätter (01:39) visualisieren das Moment des Verlusts, während O'Connor "Nothing can't stop these lonely tears from falling" singt; das "Motiv der in die Hand gestützten Wange" (Kilbansky/Panofsky/Saxl 1990: 409), welches in Variationen am Ende des Videos gezeigt wird (04:25), gilt als kulturgeschichtlich determinierter Repräsentationsmodus des Phänomens Melancholie.

'lig ist, dass wiederholt Doppel- und Mehrfachbelichtungen statt reiner Überblendungen als niere für den Wechsel zwischen den Ebenen der Großaufnahme O'Connors und der des Parks

fungieren. Hierbei werden zwei oder mehrere photographische Ebenen in der Bildstruktur geschichtet, sodass sich auch deren Bedeutungsgehalt synthetisiert. Das Stilmittel dient sowohl im filmgeschichtlichen Kontext als auch im Beispiel NOTHING COMPARES 2 U der Funktion, subjektive Wahrnehmung zu visualisieren (vgl. Wulff 2012a; ebd. 2012b). Da die Großaufnahme wiederholt die Basis der Belichtungen bildet (00:47; 01:39), können der Spaziergang im Park und die dort aufzufindenden Objekte als metaphorisches Durchlaufen der Gedanken und der inneren Stimmung gelesen werden, während O'Connor deren konkreten Inhalt verbal und mimisch kommuniziert.

Unter Berücksichtigung dieser Überlegungen zur Introspektion und der bedeutenden Rolle der Großaufnahme von O'Connors Gesicht kann das Video zu NOTHING COMPARES 2 U und dessen Wirkungspotenzial als gattungsspezifische Abwandlung einer "Szene der Empathie" (Plantinga 2004: 7) verstanden werden. Gemäß Carl Plantinga kann eine solche im fiktionalen Film "empathische Reaktionen bei den Zuschauern in Gang […] setzen" (ebd.), "[…] weil der Anblick des Gesichts mittels motorischer Nachahmung [motor mimicry], mimischem Feedback [facial feedback] und Gefühlsansteckung [emotional contagion] solche Reaktionen auslösen kann" (ebd.: 9). Neben der Präsentationsdauer und -intensität hängen diese davon ab, ob sich der Rezipient mit der Figur, dem Thema und der Stimmung des Gezeigten identifizieren kann respektive will (vgl. ebd.: 21ff). Wie oben ausgeführt offerieren Song und Musikvideo diese Möglichkeit auf ästhetischer Ebene: Die allgemeingültige Lebenserfahrung Verlust und Trennung finden sich sowohl thematisiert als auch von O'Connor exemplarisch verkörpert. Darüber hinaus entsteht im Zusammenspiel von bildlichen und musikalischen Konventionen ein kulturell bedingtes, atmosphärisch dichtes Stimmungsbild, das auch jenseits der subjektiven Erfahrungswelt lesbar ist. Für die emotionale Anteilnahme an einer Figur ist allerdings wesentlich, dass "[…] die Zuschauer von der Wahrhaftigkeit ihres Ausdrucks ausgehen können" (ebd.: 21). Im Gegensatz zum fiktionalen Film, dessen Prämissen von vornherein Illusionsbildung und Schauspiel sind, findet sich der Interpret, als performende Figur, im Musikvideo in einem hybriden Spannungsverhältnis von Authentizität und Inszenierung wieder.

Philip Auslander differenziert in seinen Gedanken zur Analyse populärmusikalischer Performanceakte drei Ebenen der Performance, die in direkter Verbindung zum Interpreten stehen und zeitgleich koexistieren können. Er unterscheidet zwischen der Real Person, der echten Person mit bürgerlicher Identität, der Performance Persona, dem Starimage und dessen Inszenierung, wie auch dem sogenannten Character, der Figur, die mittels des Songs porträtiert wird (vgl. Auslander 2004: 6). Da der*die Interpret*in von den Zwängen des musikalischen Gelingens entbunden ist, stellt ein Musikvideo, so Auslander, den idealen Nährboden zur Ausschmückung einer Performance Persona (vgl. ebd.: 12). In NOTHING COMPARES 2 U überlagern sich die drei Schichten, wobei eine Differenzierung im Verlauf der Performance komplexer wird. Auf Seiten des Characters verkörpert O'Connor kontinuierlich eine allgemeingültige Figur, die, am Songtext orientiert, verlassen wurde und ihre Trauer gebrochenen Herzens artikuliert. Die Grenze zwischen der Real Person und Performance Persona verschwimmt jedoch bedeutend, als O'Connor zu Tränen gerührt wird: Während ihr die Worte "All the flowers that you planted, mama, in the backyard" noch gefasst über die Lippen gehen (03:19), intoniert sie die darauffolgende Textzeile "I know that living with you, baby, was sometimes hard" mit verzweifelter, schmerzverzerrter Mimik und glasigen Augen (03:36). In schreiendem Gesang performt O'Connor den anschließend einsetzenden Refrain, wobei ihr nun [illegible]ch erkennbare Tränen über die Wangen laufen (03:52) (vgl. Gilbert 2015: o. S.). In Hinblick auf [illegible]nders Schichtenmodell stellt die Sequenz einen Irritationsmoment dar, der Authentizität und

Inszenierung in Frage stellt. Als Performance Persona zeigt das Video Sinéad O'Connor, die Interpretin, die bewusst ein Video zu ihrem Song dreht, für ihre Performance darin eine Großaufnahme, folglich größtmögliche Nähe zum Zuschauer, wählt und sich als emotionale Künstlerin inszeniert. Diese Performance Persona enthält zu einem gewissen Teil auch die Real Person Sinéad O'Connor, die sich für eine ebensolche Karriere als Musikerin entschieden hat. Da Tränen, als körperliche Manifestation von innerer Rührung, im nicht-fiktionalen Kontext gemeinhin als authentisch gelten, spielt O'Connor in ihrer Performance, bewusst oder unbewusst, mit der Trennschärfe dieser Personen. Ob ihr Weinen inszeniert oder authentisch ist, ist durch widersprüchliche Aussagen der Künstlerin strittig (vgl. Dimery 2010: 633). Allerdings gibt sie an, während des Videodrehs durch die Textpassage "All the flowers […]" an eine persönliche Verlusterfahrung, den Tod ihrer Mutter, erinnert und dadurch, als Real Person, emotional berührt worden zu sein (vgl. Gilbert 2015: o. S.; Buskin 2012: o. S.). In Anbetracht der "Wahrhaftigkeit ihres Ausdrucks" (Plantinga 2004: 21) könnte man annehmen, dass das Verschwimmen der Grenzen zwischen der Real Person und Performance Persona in der Rezeption zu einer Distanzierung statt Anteilnahme führt. Paradoxerweise erscheint im Fall von O'Connors Musikvideo, das insbesondere aufgrund der darin geweinten Tränen als populär gilt, diese Trennungs-Unschärfe als Resonanzraum des Zuschauerinteresses und womöglich auch -affekts. Sie räumt dem vermeintlich künstlich Performativen die Möglichkeit von Authentizität ein. Einen ähnlichen Ansatz spricht O'Connor ihrem künstlerischen Anliegen zu: "Acting isn't pretending, it's using your past experiences, summoning them up to tell a story that's not a lie but the truth" (Dimery 2010: 633). NOTHING COMPARES 2 U erweist sich so als Beispiel für ein durch Emotion, Interpretation (vgl. Gilbert 2015: o. S.) und mögliche Identifikation geprägtes Verständnis von der Popularität eines Musikvideos.

IV. Rezeption

Als "[i]mmergültiger Beziehungsend-Schmachtfetzen" (Koch 2016: 54) stellt NOTHING COMPARES 2 U einen der bekanntesten Pop-Songs der 1990er Jahre dar. Das Rolling Stone Magazine zeichnete ihn im Ranking der 500 besten Songs aller Zeiten mit dem 165. Platz aus (vgl. Gilbert 2015: o. S.). Der Nummer 1-Hit wie auch das dazugehörige Album *I Do Not Want What I Haven't Got* erhielten in mehreren Ländern Platin. Letzteres wurde 1991 mit einem Grammy in der Kategorie "Best Alternative Album" prämiert; aufgrund der kommerziellen Ausrichtung der Veranstaltung weigerte sich O'Connor allerdings, den Preis in Empfang zu nehmen (vgl. Buskin 2012: o. S.; Gaugner 2017: o. S.). MTV zeigte das Musikvideo nach der Veröffentlichung in heavy rotation. Als erste Frau gewann O'Connor damit die MTV Video Music Awards in der Kategorie "Video of the Year" (vgl. Dimery 2010: 633) wie auch in den Kategorien "Best Female Video" und "Best Post-Modern Video". Das Video gilt bis heute als ikonisch und wurde von Gina Riley im Rahmen des australischen Fernsehformats Fast Forward parodiert. Insbesondere ist der Moment der Tränen "unrivaled in pop history when it comes to raw emotions" (Gilbert 2015: o. S.). Sinéad O'Connors Interpretation von NOTHING COMPARES 2 U ist per definitionem das einschlägigste Cover des Songs, das ihn erst weltweit bekannt machte. O'Connors Welthit zog zahlreiche weitere Coverversionen nach sich, unter anderem von Bands des Independent- und Rock-Genres wie Me First And The Gimme Gimmes, Stereophonics oder Hot Chip.

LEONIE ADELMANN

Credits

Music/Songwriting: Prince
Vocals: Sinéad O'Connor
Producer: Sinéad O'Connor, Nellee Hopper
Engineer: Chris Birkett
Mixed by: Chris Birkett, Fachtna O'Ceallaigh, Sinéad O'Connor
Photography: Juergen Teller (12″ single version), Dominique Le Rigoleur (Album)
Label: Chrysalis / Ensign Records
Recorded: 1989
Published: 1990
Length: 05:09 (12″ single version), 05:10 (album version)

Recordings

- Sinéad O'Connor. *The Lion and The Cobra*, 1987, Chrysalis / Ensign Records, ccd 1612, UK (CD/Album).
- Sinéad O'Connor. "Nothing Compares 2 U". On: *Nothing Compares 2 U/Jump in The River*, 1990, Chrysalis/ Ensign Records, 613 006, Germany (Vinyl 12"/Maxi-Single).
- Sinéad O'Connor. "Nothing Compares 2 U". On: *I Do Not Want What I Haven't Got*, 1990, Chrysalis/ Ensign Records, 210 547, Europe (Vinyl/LP/Album).
- The Family. "Nothing Compares 2 U". On: *The Family*, 1985, Paisley Park/Warner Bros, R25322, US (Cass/Album).

Covers

- Big Daddy. "Nothing Compares 2 U". On: *Cutting Their Own Groove*, 1991, Rhino Records, R2 70733, US (CD/Album).
- Prince and The New Power Generation. "Nothing Compares 2 U". On: *The Hits 1*, 1993, Paisley Park/ Warner Bros. Records, 9362-45431-2, Europe (CD/Compliation).
- Bob Belden. "Nothing Compares 2 U". On: *When Doves Cry. The Music of Prince*, 1994, Metro Blue, CDP 7243 8 29515 2 0, US (CD/Album).
- Enzo Pietropaoli. "Nothing Compares 2 U". On: *Stolen Songs*, 1998, Splasc(H) Records, CDH 633.2, Italy (CD/Album).
- The Stanford Mendicants. "Nothing Compares 2 U". On: *Beggars Can't Be Choosers*, 1996, self-'eased, RIBS 16 (CD/Album).

  June. "Nothing Compares 2 U". On: *Nothing Compares 2 U*, 1997, Orbit Records, 8 94130 2, Europe

(CD/Maxi).

- Jimmy Scott. “Nothing Compares 2 U”. On: *Holding Back The Years*, 1998, WEA, 3984-27577-2, Germany (CD/Album).
- The Ukrainians. “Nothing Compares 2 U”. On: Nothing Compares To You, 1998, Cooking Vinyl, FRY CD 071, UK (CD/ Single).
- Mambo Kurt. “Schnulzen Medley”. On: *Back in Beige. The Return of Alleinunterhalter Vol. II*, 2000, Virgin, 8499122, Germany (CD/Album).
- Stereophonics. “Nothing Compares 2 U”. On: *NME & Warchild Presents 1 Love*, 2002, New Musical Express, 0927 49371 2, UK (CD/Album).
- Vienna Boys’ Choir. “Nothing Compares 2 U”. On: *Vienna Boys’ Choir Goes Pop*, 2002, EMI Classics, 57367, US (CD/Album).
- Beelzebubs. “Nothing Compares 2 U”. On: *Code Red,* 2003, self-released (CD/Album).
- Me First and The Gimme Gimmes. “Nothing Compares 2 U”. On: *Take A Break*, 2003, Fat Wreck Chords, FAT650-2, US (CD/Album).
- Amazing Transparent Man. “Nothing Compares To You”. On: *Taking Back The Covers*, 2003, Springman Records, SPMN 29, US (CD/EP).
- George White Group. “Nothing Compares 2 U”. On: *Jazz And ’80s. The Coolest And Sexiest Songbook Of The Eigthies*, 2005, Music Brokers, 5101117632, Europe (CD/Compliation).
- Dascha Semcov. “Nothing Compares 2 U”. On: *Love Songs*, 2006, Grundy, 82876 80610 2, Germany (CD/Album).
- Texas Lightning. “Nothing Compares 2 U”. On: *Meanwhile, Back At The Golden Ranch*, 2006, X-cell Records, 88697023452, Germany (CD/Album).
- Dan Kelly. “Nothing Compares 2 U”. On: *No Man’s Woman*, 2007, Dew Process, DEW90006, Australia (CD/Compilation).
- Northern Kings. “Nothing Compares 2 U”. On: *Rethroned*, 2008, WEA, 5051865147725, Finland (CD/Album).
- Niki Evans. “Nothing Compares”. On: *By Request*, 2009, Gotham Records, 50 6018 87624 5 4, UK (Digital).
- Stanryck and Uni’verss. “Nothing Compares 2 U”. On: *80s Go Reggae*, 2010, Afrojam (Digital).
- Deanne Matley. “Nothing Compares 2 U”. On: *Stealin’ Blue. Live at Cafe Koi*, 2012, self-released (CD/Album).
- Brian McFadden. “Nothing Compares 2 U”. On: *The Irish Connection*, 2013, Universal Music, 3717559, Australia (CD/Album).
- Glennis Grace. “Nothing Compares 2 U”. On: *Cover Story*, 2014, ECM Music, 0182823, Europe (CD/Album).
- Aretha Franklin. “Nothing Compares 2 U”. On: *Sings The Great Diva Classics*, 2014, RCA/Sony Music, 88875022512, Europe (CD/Album).
- Manfred Mann. “Nothing Compares To You”. On: *Lone Arranger*, 2014, Creature Music, MMCD22X, UK/Europe (CD/Album).
- Hot Chip. “Nothing Compares 2 U/In the Privacy of Our Love”. On: *89.3 The Current. Live Current. Cover to Cover*, 2014, Minnesota Rebublic Radio, MPR 128, US (CD/Album).
- Jan Frew. “Nothing Compares to You”. On: Nothing Compares To You, 2015, Black Box Recordings,

Canada (CDr/Single).
- Mike Massé feat. Scott Slusher. “Nothing Compares 2 U”. On: *Covers Vol. 2*, 2016, self-released (Digital).

References

- Auslander, Philip: Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto. In: *Contemporary Theatre Review*, 14/1 (2004), 1–13.
- Dimery, Robert: In: *1001 Songs You Must Hear Before You Die. And 10.001 You Must Download*. New York: Universe 2010.
- Kilbansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Koch, Albert: Sing meinen Song. Zehn Lieder, die Prince für andere schrieb. In: *Musikexpress*, Juni 2006, 54.
- Plantinga, Carl: Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film. In: *montage a/v,* 13/2 (2004), 7–27.
- Buskin, Richard: “Sinéad O’Connor. Nothing Compares 2 U”. In: Sound on Sound, 2012. URL: http://www.soundonsound.com/people/sinead-oconnor-nothing-compares-2-u [08.01.2017].
- Anonym: “Sinéad O’Connor”. In: Laut.de, o.J. URL: http://www.laut.de/Sinead-OConnor [12.01.2017].
- Gilbert, Sophie: “How Nothing Compares 2 U Endured”. In: The Atlantic, 21.04.2015. URL: http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/04/how-nothing-compares-2-u-endured/391122/ [17.12.2016].
- Hilburn, Robert: “Sinéad O’Connor’s ‘I Do Not Want What I Haven’t Got’ illustrates the artist’s immense talent”. In: Los Angeles Times, 29.04.2009. URL: http://www.sinead-oconnor.com/home/index.php/articles/280-i-do-not-want-what-i-havent-got-limited-edition-review-in-los-angeles-times [26.01.2017].
- Offizielles Musikvideo: *Nothing Compares 2 U*, Sinéad O’Connor. Director: John Maybury. In: YouTube, 10.07.2017. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0-EF60neguk [29.04.2021].
- Wulff, Hans J.: “Doppelbelichtung”. In: Lexikon der Filmbegriffe, 17.01.2012. URL: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1513 [07.01.2017].
- Wulff, Hans J.: “Mehrfachbelichtung”. In: Lexikon der Filmbegriffe, 08.02.2012. URL: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1522 [07.01.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Leonie Adelmann

[illegible]on

Leonie Adelmann: “Nothing Compares 2 U (Sinéad O’Connor)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/nothing-compares-2-u/, 07/2021.

Print

Metallica **1991**

Nothing Else Matters

Die Powerrock-Ballade NOTHING ELSE MATTERS ist der erfolgreichste Hit der US-amerikanischen Heavy-Metal-Band Metallica im populären Mainstream-Bereich. Er ist Bestandteil des 1991 erschienen fünften Metallica-Albums, das schlicht mit dem Bandnamen betitelt wurde.

I. Entstehungsgeschichte

Trotz des weltweiten Erfolges war NOTHING ELSE MATTERS ursprünglich nicht für eine Veröffentlichung vorgesehen. Laut Sänger, Gitarrist und Metallica-Frontmann James Hetfield war das Lied mehr ein Zufallsprodukt. Das weithin bekannte gezupfte Gitarren-Intro entstand offenbar auf einer Tour, während er sehnsuchtsvoll mit seiner Freundin telefonierte. Diese sehr persönlichen Gefühle und Eindrücke, die die Entstehung des Songs bestimmen, wollte Hetfield bewusst nicht an die Öffentlichkeit tragen. Daher nahm er den Song zunächst alleine auf, sodass die erste Version nur aus Gitarre und Gesang bestand. Als Schlagzeuger Lars Ulrich NOTHING ELSE MATTERS entdeckte, war er von der musikalischen Qualität dermaßen überzeugt, dass er Hetfield überredete, den Song neu aufzunehmen und anschließend zu veröffentlichen (vgl. “Metallica: Nothing Else Matters”).

Zunächst wurde im August 1990 eine Demo-Version in Lars Ulrichs Home-Studio Dungeon gearbeitet. Anschließend, am 16. Juni 1991, wurde in den One on One-Studios in Los Angeles die heutige Originalfassung aufgenommen und auf dem Album *Metallica* am 12. August 1991 veröffentlicht. Der Track wurde außerdem am 20. April 1992 als Single-Auskopplung auf den Markt gebracht. Produziert wurde der Titel mit dem kanadischen Musiker Bob Rock, der unter anderem auch für Bands wie Aerosmith, Bon Jovi und Bryan Adams gearbeitet hat.

II. Kontext

Die Band Metallica wurde 1981 von James Hetfield und Lars Ulrich gegründet. Mit dem ersten Full-Length-Album *Kill ‘Em All* (1983) nahm sie, neben anderen Formationen wie Slayer oder Destruction, eine wichtige Funktion für das Heavy-Metal-Genre ein: Sie fungierte als stilprägender Mitbegründer des Subgenres Thrash Metal, das sich im Wesentlichen durch Tempi von 250 bpm und mehr, eine aggressive, energiegeladene Grundstimmung, rauen Sound, schnelle Drum-Beats sowie schnelles und präzises Riffing, teils mit Powerchords auszeichnet und insgesamt zu den “extremeren” Spielarten des Metal gezählt werden kann. In den Lyrics werden oft soziale, politische oder gesellschaftskritische Themen aufgegriffen. Thrash Metal entstand aus einer Art Symbiose von Punk und NWOBHM (= New Wave of British Heavy Metal), und diese Symbiose verlieh Metallica eine ungeheure Wirkkraft bei Fans und innerhalb der Musikindustrie. Zugleich fiel es anfänglich schwer, die Band stilistisch angemessen zu kategorisieren.

- `HING ELSE MATTERS und das dazugehörige Album *Metallica* markieren einen Wendepunkt in der .re Metallicas und ihrem Image. Schon in der direkten Nachfolge zu *Kill ‘Em All* präsentierte die Band

auf den Alben *Ride the Lightning* (1984), *Master of Puppets* (1986) sowie *… And Justice for All* (1988) ein musikalisch immer ausgereifteres Songrepertoire, das sich immer stärker von den musikalisch und textlich extremen Anfängen der Band entfernte. Mit *Metallica* (aufgrund seines schwarzen Covers auch Black Album genannt) fand diese Umorientierung der Band ihren Höhepunkt, was sich in zweierlei Hinsicht äußerte: Auf der einen Seite wurde nun mit dem bekannten Produzenten Bob Rock zusammengearbeitet, mit dem gemeinsam ein sauberer, klarer und radiotauglicher Sound kreiert wurde. Auf der anderen Seite wurden auch die Songs größtenteils in Struktur und Länge so konzipiert, dass sie radiotauglich wurden und mittels Videos zu entsprechenden Single-Auskopplungen auch auf Musiksendern wie MTV verbreitet werden konnten. Kurzum: Die Band wurde massenkompatibel (gemacht) und schlug den Weg der Kommerzialisierung ein. Was einst Thrash Metal war, wurde nun zu Heavy Rock. NOTHING ELSE MATTERS kann demnach als Metallicas Einstieg in die populäre Mainstream-Kultur gesehen werden.

III. Analyse

NOTHING ELSE MATTERS ist textlich deutungsoffen gestaltet, sodass sich (mindestens) zwei unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten ergeben. Aus einem allgemeinen Blickwinkel betrachtet lässt sich der Aussagegehalt auf die menschlich bedeutsamen Themenfelder Liebe, Freundschaft und Weltanschauung übertragen. James Hetfield singt von der Sehnsucht nach Vertrauen und Vertrautem, nach Ehrlichkeit und von der subjektiven Bedeutungslosigkeit dessen, was andere gesagt oder getan haben. Vertrauensvoller Zusammenhalt und ein starkes Wir-Gefühl, aufrichtige Worte, die vom Herzen kommen, haben Bestand und sind das einzige, was wirklich zählt – “nothing else matters”. Die entstehungsgeschichtlichen Umstände des Songs, die Hetfield später in einem SPIEGEL-Interview (2013) offenbart hat, lassen andererseits kaum Zweifel daran, dass der Liedtext ein persönliches Liebesbekenntnis – adressiert an die namentlich nicht genannte Freundin – darstellt, der Sänger und das lyrische Ich somit identisch sind.

Das Lied (6/8 Slow-Rock, 46 bpm) mit einer Gesamtspiellänge von 6:28 Minuten lässt sich strukturell in 14 Abschnitte untergliedern: Intro, sieben Strophen, dreimal gespieltem Chorus, Interlude, Gitarrensolo und Outro. Das anfangs solistische E-Gitarren-Arpeggio (gespielt mit Compressor und Reverb) im Intro enthält stellenweise Melodiefragmente und sphärisch klingende Flageolett-Töne; hinzu treten ab T. 16 ein durch ein Keyboard imitierter Streichersatz sowie eine zweite Gitarre mit zusätzlichen Spielfiguren. Das hierdurch erzeugte Klangbild steht nicht nur im völligen Gegensatz zur Machart typischer Thrash-Metal-Songs, sondern war zu dieser Zeit auch gänzlich neuartig für den Gruppenstil von Metallica, der sich hier von der konventionellen Instrumentalbesetzung einer Rockband entfernt.

Die unmittelbar aufeinander folgenden Strophen 1 bis 3 erweitern das Klangspektrum sowohl im Tiefenbereich durch den sonoren, rhythmisch gleichförmigen E-Bass und die Bass-Drum des Schlagzeugs als auch durch wechselweise einsetzende E-Gitarren (verzerrt in hoher Lage, zweite Strophe; riffartige Spielfigur der Lead-Gitarre in mittlerer Lage, dritte Strophe) und den synthetischen Streichersound in der dritten Strophe. Der Gesang von James Hetfield tritt in diesem Stimmengefüge noch nicht sonderlich stark in den Vordergrund, bedingt durch die Stimmlage und den engen melodischen Ambitus (e’ bis h’). Im Zuge der allmählichen Dynamisierung in der dritten Strophe, die dann im Chorus durch Stimmverdopplungen ynchrones, kraftvolles Akkordspiel der Gitarren ihren ersten Höhepunkt erreicht, gewinnt Hetfields neit der Stimme” – nach Roland Barthes ein Indiz für Authentizität, Körperlichkeit und Direktheit des

Singens (vgl. Barthes 1978) – zusehends an Dominanz und musikalischer Tragfähigkeit. Der 7-taktige Chorus – ebenfalls asymmetrisch gebaut wie die 9-taktige Strophe – verlässt die Grundtonart e-Moll und wechselt über die Doppel-Dominante A-Dur in die Dominantparallele D-Dur. Bezüglich der Ausgangstonart e-Moll ist zu sagen, dass dieser zum einen ein recht einfacher Griff zugrunde liegt, der fast ausschließlich aus Leersaiten besteht; zum anderen wird ihr Klangcharakter gemeinhin mit Trauer, Melancholie und Sehnsucht assoziiert, was wiederum zu Stimmung und Text von NOTHING ELSE MATTERS passt. Die restlichen Strophen-Akkorde (a-Moll, C-Dur, G-Dur) sind ebenfalls harmonisch konventionell und leicht spielbar, ein Grund, weshalb das Stück auch unter Amateurgitarristen große Popularität erlangt hat. Glaubt man einer Anekdote Hetfields, so konnte er wegen der leichten Spielbarkeit auch das offene, d. h. nicht gegriffene e-Moll-Arpeggio zu Beginn des Intros spielen, während er gleichzeitig ein Telefon in seiner linken Hand hielt und sich mit seiner Freundin unterhielt.

Das Prinzip des dynamischen Spannungsaufbaus bzw. -abbaus ist auch in der Abfolge der vierten Strophe und des zweiten Refrains feststellbar, bevor dem Hörer im instrumentalen Interlude eine neue, kontrastierende Klangsphäre begegnet. Hier verschmelzen zwei bzw. drei Gitarrenspuren zu einer wellenförmigen mehrstimmigen Melodie, die atmosphärisch Anklänge an das Intro herstellt. Zwei weitere Strophen und ein um zwei Verse verlängerter Refrain führen dynamisch sukzessive ansteigend zur Klimax des Songs: dem E-Gitarren-Solo, das im Unterschied zur üblichen Praxis bei Metallica nicht von Kirk Hammett, sondern von James Hetfield gespielt wird, womit die persönliche Komponente des Songs bekräftigt wird. Verglichen mit dem überwiegend balladenhaften Charakter des Songs, besitzt das E-Gitarren-Solo besondere klangliche Durchschlagskraft und erinnert am ehesten an die Thrash-Metal-Herkunft der Band. Nach diesem Höhepunkt verklingt das Stück: Deutlich leiser folgt – nur begleitet von einer Akustikgitarre – die siebte und letzte Strophe und endet mit den Titelworten des Stücks. Der letzte Ton der Lead-Gitarre aus dem Solo schwingt hierbei bis zuletzt im Hintergrund mit. NOTHING ELSE MATTERS endet mit einem Outro (inkl. Fade-out), welches das Intro-Motiv erneut aufgreift bzw. wiederholt. Damit wird eine formale Geschlossenheit im Stück geschaffen.

IV. Rezeption

NOTHING ELSE MATTERS markiert den größten kommerziellen Erfolg Metallicas. Neben zahlreichen Platin- und Gold-Auszeichnungen erhielt die Band einen Grammy für die beste Metal-Performance. Mit dem dazugehörigen Musikvideo fand die Formation auch auf großen Musiksendern wie MTV Platz. Außerdem ist der Song der erste Titel Metallicas, welcher auch außerhalb des Metal-Bereichs im Radio gespielt wurde und bis heute wird. Auch das dazugehörige Album *Metallica* wurde zum Erfolg und verkaufte sich bis heute über 35 Millionen Mal. Die popkulturelle Relevanz des Songs sowie seine breite Akzeptanz im Mainstream-Bereich werden deutlich, wenn man sich die umfängliche Liste der Coverversionen aus den verschiedensten Musikgenres vor Augen führt: von David Garrett mit seiner Klassik-Pop-Version über Shakira bis hin zur Chorversion der Wiener Sängerknaben. Innerhalb der Metal-Szene führte das sogenannte Black Album zu ambivalenten Reaktionen der Fans. Viele reagierten schockiert auf diese sanfte, massenkompatible Seite Metallicas und wandten sich von der Band ab. Demgegenüber gewann die Formation neue Fans, die den Song als Innenseite, als weichen Kern der harten Schale Metallicas zu sehen glaubten. Diese Ambivalenz ist bis heute in der Metal-Szene finden: Während es bei der Anhängerschaft des extremen Heavy Metal eine Art Kodex gibt, bis zu welchem Album man Metallica hört (und ab welchem nicht mehr), wird im Metal-Mainstream oft das

gesamte Songschaffen der Band gleichwertig geschätzt und dem Musik- und Imagewechsel eher wenig Bedeutung beigemessen.

MANDY MALON

Credits

Komposition und Text: James Hetfield
Gitarre und Gesang: James Hetfield
Gitarre: Kirk Hammett
Bass: Jason Newsted
Schlagzeug: Lars Ulrich
Produktion: Bob Rock, James Hetfield, Lars Ulrich
Label: Elektra, Vertigo
Länge: 6.28

Recordings

- Metallica. “Nothing Else Matters”. On: *Metallica*, 1991, Elektra, 961 113 2, US (CD/Album)
- Metallica. “Nothing Else Matters”. On: *Nothing Else Matters* / Enter Sandman (Live), 1992, Vertigo, 866 708 7, UK & Europe (7“/Single)
- Metallica. “Nothing Else Matters”. On: *Live Shit: Binge and Purge*, 1993, Elektra, 615 942, US (Box + 3xCD, Album + 3xVHS).
- Metallica. “Nothing Else Matters”. On: *S&M*, Elektra, 624 632-2 (2xCD/Album)

Covers

- David Garret. “Nothing Else Matters”. On: *David Garrett*, 2009, Decca, B0012872-02, US (CD/Compilation).
- Shakira. “Nothing Else Matters”. On: *Live from Paris*, 2011, Sony Music Latin, 88697999072, Europe (CD/Album + DVD-V).
- Wiener Sängerknaben. “Nothing Else Matters”. On: *Wiener Sängerknaben Goes Pop*, 2002, EMI Classics, 557368 2, Europe (CD/Album).

References

- Barthes, Roland: *Image, Music, Text*. New York: Wang and Hill, 1978.

- Bartholomé, Cathérine: *Heavy Metal im Wandel*. *Imagekonstruktion und Imagewandel der Band Metallica*.Saarbrücken: VDM, 2009.
- Oehmke, Philipp: Spiegel-Gespräch: Ein böses Tonband in meinem Kopf. In: Der Spiegel 40/2013. URL: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-114948862.html [17.05.2018].
- “Metallica: Nothing Else Matters / Wiki”. In: last.fm. URL: https://www.last.fm/de/music/Metallica/_/Nothing+Else+Matters/+wiki [17.05.2018].
- *Metallica and Philosophy. A Crash Course in Brain Surgery*. Ed. by William Irwin. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

About the Author

Mandy Malon is an editorial assistant for Rock Hard Magazine. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Mandy Malon

Citation

Mandy Malon: “Nothing Else Matters (Metallica)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs.* Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/nothing_else_matters, 11/2018.

Print

The Beatles **1965**

Nowhere Man

NOWHERE MAN ist eine akustische Popballade der Beatles und erschien 1965 auf der britischen Fassung des Albums *Rubber Soul*. Auf textueller Ebene löste sich der Titel als erster Song vollständig vom üblichen Love-Song-Klischee der Briten.

I. Entstehungsgeschichte

NOWHERE MAN wurde am 3. Dezember 1965 auf der britischen Fassung des sechsten Albums *Rubber Soul* veröffentlicht, welches als musikalischer Meilenstein in der künstlerischen Entfaltung der Beatles gilt (Lewisohn 1992: 182; Trynka 2004: 226). Der Song erschien als vierter Track. In den USA erfolgte die Veröffentlichung am 21. Februar 1966 als Single gemeinsam mit dem Titel “What Goes On” auf der B-Seite, welcher ebenfalls dem Album entnommen ist. Die Komposition wird John Lennon zugeschrieben und erinnert in Instrumentierung und Aufbau an Songs von The Byrds oder Bob Dylan. Textlich verarbeitet Lennon eine rein persönliche Thematik, die sein körperliches und psychisches Unwohlbefinden zur Entstehungszeit beschreibt (vgl. Hickey 2010: 65). Nach einer langen Nacht versuchte Lennon aufgrund seines Gemütszustands einen guten Song mit tieferer Bedeutung zu schreiben und widmete sich bis in die frühen Morgenstunden diesem Vorhaben. Er drohte daran zu scheitern und legte sich hin, um zu schlafen. Im Moment der sich anbahnenden Ruhe hatte er, so Miles, mit einem Schlag das gesamte musikalische und textliche Konzept für NOWHERE MAN fertig in seinem Kopf. Als Paul McCartney einige Stunden später bei Lennon erschien um mit ihm zu komponieren, fand er diesen schlafend auf einer Couch vor: mit einem fertigen Song. McCartney bezeichnet die Komposition in seiner Biografie als einen Anti-John-Song und sieht den Titel gleichzeitig als einen von Lennons besten (vgl. Miles 1999: 312).

Das Audiomaterial zur originalen Version wurde am 22. Oktober 1965 in den Abbey Road Studios aufgenommen. Die Produktion des Titels startete bereits am Vortag, wurde aber nach zwei Fehlversuchen abgebrochen (vgl. Lewisohn 1988: 65).

NOWHERE MAN war fester Bestandteil des Live-Repertoires der US- und Welttournee der Band im Jahr 1966. Ein gesamtes Beatles-Konzert im Circus Krone (München) wurde im Rahmen dieser Tour vom ZDF ausgestrahlt und kursiert heute ausschnittsweise im Internet. Die Performance enthält unter anderem den Song NOWHERE MAN.

II. Kontext

Der im Text besungene “Nowhere Man” (sinngemäß: Mann nach Nirgendwo) stellt, wie Lennon später en wird, ein Selbstporträt des Komponisten dar. Dies kann als ein großer Schritt in Richtung des persönlichen und Ich-bewussten Songwritings in der Popmusik gewertet werden. Dieser Zugang wurde

nur wenig früher durch Bob Dylans Art der introspektivischen Textkomposition etabliert. Die Bezugnahme auf eine rein persönliche bzw. psychische Problematik, ohne inhaltlichen Bezug auf die übliche Liebesthematik, war ein Novum im Schaffen der Band. Bereits bei der Produktion von *Rubber Soul* rückte das Interesse der Gruppe, Songs speziell für Live-Auftritte vor Publikum zu schreiben, stark in den Hintergrund. Stattdessen konzentrierten sich die Musiker gemeinsam mit George Martin auf die Produktion im Studio. Dieses Vorgehen fiel musikalisch wie soundtechnisch äußerst experimentell und gleichzeitig innovativ aus. Die Verwendung von Bandschleifen und die bewusste Zusammenstellung von Mehrspuraufnahmen bzw. Overdubs waren neue Produktionswege, welche die Gruppe beschritt – und die ihr die Plattenfirma einräumte. Heutzutage gelten die Beatles gemeinsam mit George Martin als Pioniere moderner Aufnahmetechnik. Kurze Zeit nach *Rubber Soul* zogen sie sich komplett von der Bühne zurück (vgl. Clayton u. a. 2002: 148).

Des Weiteren ist bekannt, dass es bei der Soundgestaltung der E-Gitarren in NOWHERE MAN zu Konfrontationen mit den Technikern in den Abbey Road Aufnahmestudios kam. Die gedoppelten Soli und Interludes, gespielt mit einer Fender Stratocaster, erscheinen aus heutiger Sicht aufgrund ihrer Positionierung in der Struktur des Songs innovativ. Das kurze Solo fügt sich ideal in das Klangbild ein und erfüllt die Funktion einer Leadgitarre ohne dabei zu sehr ins Virtuose überzugehen (vgl. Trynka 2004: 193). Aus produktionstechnischer Sicht sind ebenfalls der höhenlastige Sound der E-Gitarren sowie der Flageolett-Ton am Ende des Gitarrensolos beachtenswert und als innovativ zu bewerten. Die erwünschten Höhen im E-Gitarrensound wurden erst auf Nachdruck von Seiten der Künstler realisiert. McCartney bezeichnet diese Auseinandersetzung zwischen den Musikern und den Technikern im Studio als durchaus typische Situation (vgl. Lewisohn 1988: 13f.).

III. Analyse

Gegenstand der Analyse ist die 2:45 Minuten lange Albumversion aus dem Jahr 1965. Auf textlicher Ebene lässt sich die Komposition Lennons als Aufarbeitung seiner damaligen Lebenssituation und seinem damit verbundenen geistigen Unwohlbefinden verstehen. Im Text wird der Protagonist ‘Nowhere Man’ besungen, über den Lennon später angab, dass es sich dabei um ihn selbst handelte (vgl. Hickey 2010: 65). Der besungene Protagonist wird von einer außenstehenden Perspektive beschrieben. Er befindet sich im Nirgendwo, wo er all seine Pläne schmiedet, die schlussendlich niemanden und nicht einmal ihn selbst betreffen. Die Beschränktheit seines Blicks lässt ihn über die wesentlichen Dinge hinwegsehen. Dabei weiß er selbst nicht, wohin sein Weg ihn führen soll und wird. Aufgrund seiner Teilnahmslosigkeit und Passivität hält sich der ‘Nowhere Man’ in der eigenen inneren Leere gefangen und verpasst dabei das Leben um sich herum. Gleichzeitig wird die Hauptfigur seitens der dritten Person aufgefordert, sich keinen Kummer zu machen. Mit gutem Zuspruch wird der Figur geraten, sich Zeit zur Selbstfindung zu nehmen, um das Leben nicht zu versäumen.

Der Song (komponiert im 4/4-Takt) lässt sich aufgrund von Form, Harmonie sowie Instrumentierung dem Genre Folk-Pop bzw. Folk-Rock zuordnen. Das Tempo liegt bei etwa 120 bpm. Es ergibt sich eine [illegible]teilung in Strophe, Refrain, Gitarrensolo und Outro, welche wie folgt strukturiert werden kann: [illegible]e (A), Refrain (B), Gitarrensolo (B’), Strophe (A) Refrain (B), Strophe (A), Refrain (B) und Outro (A’).

Bis auf Strophe 1 (= 16 Takte) und Outro (= 9 Takte) sind alle Formteile 8 Takte lang.

Verglichen mit vorhergehenden Kompositionen der Beatles und den damals zeitgemäßen Strukturen von Popsongs erscheint NOWHERE MAN innovativ. Die Formteilabfolge ist eine modifizierte Ableitung des unvollständigen AABA-Schemas, welches in McCartneys und Lennons vorangegangenen Kompositionen oftmals Anwendung fand. Das Gitarrensolo, welches in vergleichbaren Kompositionen üblicherweise an der Stelle einer späteren Reprise positioniert ist, erklingt bereits nach dem noch typischen AAB-Durchlauf zu Beginn. Darüber hinaus deckt sich die darauffolgende AB-Alteration nicht mit der Formteilkonstruktion früherer Werke (vgl. Covach 2006: 43).

Harmonisch gesehen handelt es sich in der Strophe (A) um eine I–V–IV-Abfolge in E-Dur, gefolgt von einer I–IV–IVm–I-Progression, die wiederum in den anfänglichen Verlauf mündet. Vor jedem Formteil B leitet eine IIm–IVm–I-Bewegung mit dem Charakter eines Pre-Chorus den Refrain ein. Dieser pendelt dreimal zwischen den Stufen III#m und IV. Zur anschließend wiederkehrenden Überleitung auf die Strophe findet ein V7–I Akkordwechsel Anwendung. Der Song schließt mit der Wiederholung der letzten Textzeile, daher ergibt sich für das Outro ein hinzugefügter neunter Takt. Zusätzlich wechseln die Harmoniestimmen zur klanglichen Steigerung in eine höhere Lage. Darauf folgt eine fünftönige, absteigende Outro-Melodie der E-Gitarre mit abschließendem Crash.

Die Aufnahme enthält Schlagzeug, gespielt von Ringo Starr, Bassgitarre der Marke Höfner, gespielt von Paul McCartney, eine Gibson Akustikgitarre, gespielt von John Lennon und eine Fender Stratocaster E-Gitarre, aufgenommen von George Harrison. Das Gitarrensolo und die Interludes wurde zusätzlich von Lennon, ebenfalls mit E-Gitarre, gedoppelt. Bis auf die E-Gitarren sind alle Instrumente während des Titels durchgehend hörbar.

Der Fokus liegt auf dem Gesang, welcher den Titel mit einer A-Capella-Passage eröffnet. Die Vocal-Parts lassen sich in Hauptgesangsstimme, Harmoniestimmen und Background-Chor unterteilen. Die Hauptgesangsstimme, gesungen von John Lennon, wurde mittels Doubletracking voluminöser gestaltet, was auch auf den Background-Chor von McCartney (höhere Lage) und Harrison (tiefere Lage) zutrifft. Die Harmonien zur Hauptstimme wurden in den Hintergrund gemischt (vgl. Babiuk 2001: 157). Eine Ausnahme dieser Lautstärkehierarchie stellt die letzte, abschließende Zeile dar, in welcher die Harmonien aus dem Hintergrund hervortreten. Der Refrain dieser Stelle ist mit einem zusätzlichen Background-Chor hinterlegt, welcher die Phrase “Ah-la-la-la” wiederholt und so den Formteilwechsel etabliert.

Die Bassgitarre nimmt im Fall des analysierten Songs wie auch insgesamt auf *Rubber Soul* eine komplexe Position ein, die sich am ehesten als zusätzliche melodische Dimension kennzeichnen lässt. Bei NOWHERE MAN verläuft die Bassline überwiegend in Achteln, was bei diesem Tempo ein rhythmisch bewegtes und unabhängiges Fundament bildet (vgl. Everett 2006: 80). Angesichts der einfach gehaltenen und geradlinigen Begleitung von Schlagzeug und Akustikgitarre wirkt dies nicht überladen, vielmehr treibt es den Song voran. Aus harmonischem Blickwinkel spielt McCartney wenig grundtonorientiert, mit Ausnahme des Refrains. Hier bewegt sich die Basslinie wiederholend in Achteln auf E bzw. F, verbunden mit Quartsprüngen. In den Strophen besteht die Begleitung überwiegend aus Arpeggien. Die Akustikgitarre ist in ihrer akkordischen Rhythmusfunktion einfach gehalten und wurde unter Zuhilfenahme eines Kapodasters eingespielt.

Ringo Starr bedient sich beim Schlagzeugspiel synkopationsfreier 4/4-Rhythmusfiguren unter Verwendung von Bassdrum, High-Hat und Snaredrum. Vor jedem Refrain kommt es zu einem Wirbel auf der Snaredrum.

IV. Rezeption

NOWHERE MAN zählt zu den bekanntesten Titeln der Briten und die Liste der Coverversionen ist wie bei vielen ihrer Songs lang. Bereits kurz nach Erscheinen des Albums veröffentlichten die Bands The Guitar And Orchestra Of Joe Pass (1965), The Three Good Reasons (1966) und The Settlers (1966) ihre Fassung des Songs. Übliche Instrumentalcovers wie z.B. Gershon Kingsley am Moog-Synthesizer (1969) folgten. In den kommenden Jahrzehnten wurden immer wieder Coverversionen veröffentlicht bzw. live gespielt. Einige populäre Bands verschiedenster Genres haben auf Live-Konzerten ihre Version präsentiert, unter anderem The Smashing Pumpkins.

Im Beatles-Film *Yellow Submarine* aus dem Jahr 1968 tritt eine psychedelische, tierähnliche Figur mit blauem, maskenartigen Gesicht auf. Der Charakter stellt sich als ständig in Reimen sprechender Universalgelehrter und Künstler vor, welcher das kaputte U-Boot der Reisenden repariert. Die Figur wird von John als “Nowhere Man” bezeichnet und stimmt den gleichnamigen Song mit der Band ein. Am Ende laden die Musiker den weinenden ‘Nowhere Man’ ein, gemeinsam mit ihnen ihre Reise fortzuführen.

Anlässlich der Neuveröffentlichung des Films 1999 erschien der zugehörige Soundtrack *Yellow Submarine Songtrack*, für welchen ein neuer Stereoremix des Originals von NOWHERE MAN erstellt wurde. Der Song erschien nicht auf der ursprünglichen Soundtrack-LP *Yellow Submarine*.

DANIEL REISINGER

Credits

Hauptgesang: John Lennon
Backgroundgesang: Paul McCartney, George Harrison
Akustikgitarre: John Lennon
E-Gitarre: John Lennon, George Harrison
E-Bass: Paul McCartney
Schlagzeug: Ringo Starr
Songwriting: John Lennon (nominell Lennon / McCartney)
Produzent: George Martin (Engineer: Norman Smith)
Label: Parlophone
Aufnahmedatum: 21.-22. Oktober 1965, Abbey Road 2 (London)
Veröffentlichungsdatum (UK-Album Version): 3. Dezember 1965
Länge: 2:45

Recordings

- The Beatles. “Nowhere Man”, *Rubber Soul*, 1965, Parlophone, PMC 1267 (Mono), UK (LP/Album).
- The Beatles. “Nowhere Man”, *Rubber Soul*, 1965, Parlophone, PCS 3075 (Stereo), UK (LP/Album).
- The Beatles. “Nowhere Man”, *Yellow Submarine Songtrack*, 1999, EMI / Apple Records, 7243 5 21481 1 0 / 521 48 11, UK & Europe (Vinyl/LP/Compilation).
- The Beatles. “Nowhere Man”, *Yesterday… And Today*, 1966, Capitol, T 2553, USA (LP/Album).
- The Beatles. *Nowhere Man / What Goes On*, 1966, Capitol Records, 5587, USA (7”/Single).

- The Beatles. *Yellow Submarine,* 1969, Apple Records, PCS 7070, UK (LP/Album).

Covers

- The Guitar And Orchestra Of Joe Pass. “Nowhere Man”, *A Sign Of The Times*, 1965, World Pacific, WPS-21844, US (Vinyl/LP/Album).
- The Three Good Reasons. “Nowhere Man”, *Nowhere Man*, 1966, Mercury, MF 899, UK (Vinyl/7”).
- The Settlers. *Nowhere Man / Call Again*, 1966, Pye Records, 7N.17065, UK (Vinyl/7”-Single).
- Gershon Kingsley. “Nowhere Man”, *Music To Moog By*, 1969, Audio Fidelity, AFSD 6226, US (Vinyl/LP/Album).

References

- Babiuk, Andy: *Beatles Gear*. San Francisco: Backbeat Books 2001.
- Clayton, M./Gareth, T.: *John Lennon. 1940-1980*. New York u.A.: Parragon Books Ltd. 2002.
- Covach, John: From “Craft” To “Art”: Formal Structure in the Music of the Beatles. In: *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany: State University of New York Press 2006.
- Everett, Walter: Painting Their Room in a Colorful Way: The Beatles’ Exploration of Timbre. In: Rea*ding The Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four*. Albany: State University of New York Press 2006.
- Hickey, Andrew: *The Beatles in Mono*. Leipzig: Amazon Distribution 2010.
- Lewisohn, Mark: *The Beatles Recording Sessions*. London: The Hamlyn Publishing Group Ltd. 1988.
- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Chronicle*. New York: Harmony Books 1992.
- MacDonald, Ian: *Revolution In The Head – The Beatles’ Records And The Sixties*. Chicago: Chicago Review Press 2007.
- Miles, Barry: *Paul McCartney – Many Years From Now*. Berlin: Rowohlt 1999.
- Trynka, Paul: *Die Beatles. Ihre Geschichte – ihre Musik*. London: Dorling Kindersley 2004.

- *Yellow Submarine.* Director: Dunning, George. Script: Brodax, Al/Mendelsohn, Jack/Minoff, Lee/Segal, Erich. MGM Home Entertainment GmbH / Apple Corps Ltd., 1999 (DVD/Z5 57508).

Links

- Band Homepage: http://www.thebeatles.com/ [09.02.2014].
- Allgemeine Informationen: http://www.beatlesbible.com/ [14.02.2014].

About the Author

Daniel Reisinger (MA) is a musicologist and audio engineer.
All contributions by Daniel Reisinger

Citation

Daniel Reisinger: “Nowhere Man (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/nowhereman, [revised 05/2014].

Print

U2 **1991**

One

ONE ist ein Song der irischen Rockband U2. Seine Entstehung war für den kreativen Selbstfindungsprozess der Band zu Beginn der 1990er Jahre von entscheidender Bedeutung.

I. Entstehungsgeschichte

ONE ist der dritte Track auf *Achtung Baby*, dem siebten Studioalbum von U2 (erschienen am 19.11.1991). Der Song wurde am 6.3.1992 als dritte Single ausgekoppelt (mit der B-Side “Lady With the Spinning Head (UV1)”). Für die Musik zeichnete die gesamte Band verantwortlich; der Songtext ging auf das alleinige Wirken von Sänger Bono zurück. Die Entstehung von Song und Album stand zunächst unter keinem guten Stern. Nach der Produktion von *Rattle and Hum* (1988) und der anschließenden extensiven Tourneetätigkeit war das freundschaftliche Verhältnis der Bandmitglieder gestört. Die Band suchte zudem nach neuen Quellen der Inspiration und war bereit, Stil und Image zu hinterfragen. Doch mangelte es der Band zunächst an konkreten kompositorischen Einfällen, was dazu führte, dass alle an der Produktion beteiligten Personen zunehmend frustriert erschienen. Auch die anfänglichen Experimente mit Drum-Maschinen und Dance-Loops führten zu keinen zufriedenstellenden Ergebnissen. In diesem angespannten Arbeitsklima erwiesen sich die Aufnahmesessions zu ONE sowohl in künstlerischer als auch in atmosphärischer Hinsicht als Durchbruch. Aus heutiger Sicht ist die Entstehung des Songs als Schlüsselmoment des zu Beginn der 1990er Jahre eingeleiteten “Neuanfangs” der Band zu bewerten.

II. Kontext

Die künstlerische Neuausrichtung bedeutete eine Abkehr von den New-Wave- und Americana-Anleihen der 1980er Jahre. Mehr noch: Mit *Achtung Baby* wurde eine bewusste Distanzierung von der eigenen Bandhistorie vorgenommen, was U2 zu der humoristischen Selbstbeschreibung veranlasste: “It was the start of the chopping down of *The Joshua Tree* [das bis dato erfolgreichste Album der Band, Anm. d. Verf.]” (U2/McCormick 2008: 272). Es ging demnach um die Frage, welche Haltung U2 als Künstler einnehmen sollten. In Hinsicht auf die vorangegangene Schaffensperiode fällt vor allem die Nachdrücklichkeit auf, mit der U2 ihr künstlerisches Schaffen als sozial bzw. politisch motiviert präsentierten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Kongruenz zwischen der in den Musikprodukten (v.a. Album und Videoclip) forcierten Selbstdarstellung als engagierte, ernsthafte Künstler auf der einen Seite und den öffentlichen Aktivitäten der Band auf der anderen. So traten U2 im Jahr 1985 auf dem Live-Aid-Konzert in London auf, im gleichen Jahr nahm Sänger Bono an dem Anti-Apartheid-Projekt Sun City teil, und im Jahr 1986 spielte die Band auf der von Amnesty International initiierten [illegible]e *A Conspiracy of Hope*. Öffentliche Aktivitäten und Medienprodukte schienen von einem Gefühl [illegible]permanenten sozialen Engagiertheit durchdrungen zu sein. Diese künstlerische Haltung wich nun

einem postmodernen Ästhetikverständnis, in dessen Zentrum die Verarbeitung von Themen wie die massenmediale Konstruktion von Wirklichkeit oder die Selbstreferentialität kultureller Praktiken sowie ein verspielt ironischer Umgang mit popkulturellen Inszenierungsformen angelegt waren. Der ehemals propagierte Topos der Ernsthaftigkeit und Echtheit wurde gewissermaßen ins Negative verkehrt.

III. Analyse

Der Song hat sowohl in der Album- als auch in der Singleversion eine Dauer von 4:29 Minuten. In ihm kommen Hauptgesang, Nebengesang, E-Gitarre, Westerngitarre, E-Bass, synthetische Streicher und Schlagzeug zum Einsatz. Sein tonales Zentrum ist Am; sein allgemeiner Ausdruckscharakter lässt sich am ehesten als balladenhaft umschreiben. Der Formverlauf orientiert sich an dem für Pop-Songs typischen Wechsel zwischen Strophe und Refrain inkl. C-Teil (Bridge). Konkret bedeutet dies folgende Form: Intro, 1. Strophe, Refrain, Zwischenspiel, 2. Strophe, Refrain, Zwischenspiel, 3. Strophe, Refrain, Bridge, Refrain und Outro. Zwei Akkordfolgen bestimmen das harmonische Konzept des Songs: Am (sus4) | D 5 | Fmaj7(6) | G (sus4) in Intro, Zwischenspiel und Strophe – die in Klammern stehenden harmonischen Erweiterungen ergeben sich aus dem Spiel der E-Gitarre – und C | Am | F | C in Refrain und Outro. Durchbrochen wird der Wechsel zwischen diesen beiden Akkordfolgen einzig in der Bridge (C | Am | C | Am | C | G | G | F | F). Interessant ist, wie in der ersten Hälfte des Songs eine klangliche Steigerung durch den schrittweisen Einsatz der Instrumente bzw. der Stimme erreicht wird. So beginnt das Intro in der “intimen” Besetzung E-Gitarre (I und II), Westerngitarre und Schlagzeug (nur Hi-Hat). In der 1. Strophe setzt der Gesang ein – in dieser Besetzung erklingt auch der Refrain. Im ersten Zwischenspiel kommt eine weitere E-Gitarre hinzu und das Schlagzeug wechselt in eine Spielfigur basierend auf Snare-Drum, Bass-Drum, Toms und Hi-Hat. In der darauf folgenden 2. Strophe steigt der Bass ein. Diese Besetzung bleibt bestehen bis in der 3. Strophe die Synthesizer-Streicher einsetzen. Die beschriebene klangliche Steigerung wird durch die Ebenmäßigkeit des formalen Ablaufs bis zur Bridge kontrastiert. Auch die melodischen Konturen von Gesang und Gitarre sind ebenmäßig gestaltet, zudem werden sie nur marginal variiert. Zusammengenommen bedeutet dies, dass in der ersten Hälfte des Songs auf nuancierte Art und Weise eine klangliche Entwicklung vollzogen wird, die schließlich in der Bridge ihren Höhepunkt erreicht. Dass die Bridge als eine Art Song-Klimax fungiert, wird zum einen dadurch deutlich, dass hier die Spitzentöne der gesanglichen Darbietung (g’) angelegt sind (“You say love is a temple, love the higher love”), und zum anderen dadurch, dass das bis dahin bestimmende harmonische Gefüge aufgelöst wird (siehe oben). Im Anschluss an die Bridge wird wieder in den Refrain und das Outro, welches auf der Akkordfolge des Refrains aufbaut, gewechselt, also in bereits eingeführtes musikalisches Material. Während des Outros bleibt die instrumentationsbedingte klangliche Dichte erhalten. Eine der Gitarren geht in eine solistische Spielfigur über, welche gesanglich ergänzt wird durch kurze Vokalisen-Motive.

In textlicher Hinsicht wird die Sinnfigur Liebe behandelt. Bestimmend hierfür ist die interpersonale Perspektive. So wird in den drei Strophen ein fiktives Gegenüber mit diversen, z.T. anklagenden Fragen konfrontiert (“Is it getting better or do you feel the same?”, “You act like you never had love and you want go without?”, “Have you come here for forgiveness?”). Im ersten Refrain gibt der Ich-Erzähler Auskunft über die Ansichten des Gegenübers (“You say one love, one life / When it’s one need in the

night"). Es entspinnt sich in der Folge eine Art innerer Monolog über den universellen Charakter von Liebesbeziehungen. Im zweiten Refrain übernimmt der Ich-Erzähler die Ansichten des Gegenübers ("We're one, but we're not the same / We get to carry each other, carry each other"), bevor er sich im dritten Refrain in pessimistischen Aussagen vertieft ("We're one, but we're not the same / Well, we hurt each other, then we do it again"). In der Bridge wird die Auseinandersetzung mit der Liebesthematik bzw. dem fiktiven Gegenüber auf den Aspekt der Erniedrigung hin verdichtet ("You ask me to enter, but then you make me crawl"). Der Songtext endet in versöhnlichem Ton, konkret: mit der Unterstützungs-Metapher aus dem zweiten Refrain ("We get to carry each other").

IV. Rezeption

ONE war seinerzeit eine kommerziell überaus erfolgreiche Single der Band und wurde von der Musikpresse wohlwollend bis euphorisch besprochen. Heutzutage steht der Song in einer Reihe mit "Klassikern" der Band wie "Pride (In the Name of Love)", "Where the Streets Have No Name" oder "Beautiful Day". Sein anhaltende Popularität drückt sich nicht zuletzt in Form von hohen Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den "500 Greatest Songs of All Time" (*Rolling Stone*, Platz 36) aus. Ähnlich groß ist die Anerkennung für das Album *Achtung Baby* (Platz 62 unter den „500 Greatest Albums of All Time", herausgegeben durch den *Rolling Stone*). Besondere Aufmerksamkeit erzielte der Song dadurch, dass U2 ihn bzw. die Single als Benefiz-Aktion zugunsten der AIDS-Forschung auswiesen. Zum Song wurden drei Videoclips veröffentlicht, gedreht von jeweils unterschiedlichen Regisseuren. Die erste Version von Anton Corbijn zeigt die Band in Frauenkleidern, was letztlich der Auslöser dafür war, dass der Clip alsbald zurückgezogen wurde. U2 wollten den Eindruck vermeiden, als stellten sie einen Zusammenhang zwischen AIDS und der gemeinhin als homosexuell konnotierten Welt der Transvestiten her. Die zweite Version, gedreht von Mark Pellington, stützte sich auf das Motiv gejagter Büffelhorden und wurde von der Band als in seiner künstlerischen Aussage unklar empfunden und ebenso zurückgezogen. Schließlich sollte sich eine konventionell gehaltene Version von Phil Joanou, mit performativen und situativen Darstellungen von Frontmann Bono, als offizielles Musikvideo zu ONE durchsetzen. Der Song wurde auf allen U2-Touneen seit 1990 gespielt. Offizielle Konzertmitschnitte sind auf den Live-DVDs *Elevation 2001: Live from Boston* (2001), *U2 Go Home: Live from Slane Castle* (2003), *Vertigo 2005: Live From Chicago* (2005) und *U2 360° at the Rose Bowl* (2010) enthalten. Es existieren diverse Coverversionen, u.a. von Johnny Cash (2000), Joe Cocker (2004) und Mary J. Blige (zusammen mit U2) (2005).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Bono Vox
(E-)Gitarre, Nebengesang: The Edge
Bass: Adam Clayton

Schlagzeug: Larry Mullen Jr.
Autor: U2, Bono Vox
Produzenten: Daniel Lanois, Brian Eno
Veröffentlichung: 19. November 1991
Länge: 4:29

Recordings

- U2. “One”. On: *One*, 1991, Island Records, 665 164, Europa (CD/Single).
- U2. “One”. On: *One*, 1991, Island Records, 422-866 533-2, USA (CD/Single).
- U2. “One”. On: *Achtung Baby*, 1991, Island Records, CIDU28, 510347-2, Europa (CD/Album).
- U2. “One”. On: *Achtung Baby*, 1991, Island Records, 314-510 347-2, USA (CD/Album).
- U2. “One”. On: *Elevation 2001: Live from Boston*, 2001, Island Records, 586 543-9, Europa (DVD).
- U2. “One”. On: *U2 Go Home: Live from Slane Castle*, 2003, Island Records, 9813513, Europa (DVD).
- U2. “One”. On: *Vertigo 2005: Live From Chicago*, 2005, Island Records, 9874637, Europa (DVD).
- U2. “One”. On: *U2 360° at the Rose Bowl*, 2010, Island Records, 2735525, Europa (DVD).

Covers

- Mary J. Blige (with U2). “One”. On: *The Breakthrough*, 2005, Geffen Records, 0602498796870, Europa (CD).
- Johnny Cash. “One”. On: *American III: Solitary Man*, 2000, American Recordings, 314 586 792-2, Europa (CD).
- Joe Cocker. “One”. On: *Heart & Soul*, 2004, EMI, 07243 8 66402 2 2, Europa (CD).

References

- Chatterton, Mark: *U2. The Ultimate Encyclopedia*. London: Firefly 2004.
- Cogan, Višnja: *U2. An Irish Phenomenon*. New York: Pegasus Books 2008.
- Harris, Paul: U2’s Compositional Process: Sketching Achtung Baby in Sound. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/2 (2009), 137-162.
- Flanagan, Bill: *U2 at the End of the World.* New York: Random House Publishing Group 1996.
- Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik* (= Short Cuts | Cross Media 5). Baden-Baden: Nomos 2012.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time.* London: Turnaround ^{3}2006.
- Stokes, Niall: *U2. Into the Heart. The Stories Behind Every Song.* New York: Thunder’s Mouth Press 2005.

  The 500 Greatest Songs of All Time. In: *Rolling Stone* 963 (2004).

Links

- Band Homepage: www.u2.com/ [05.08.2012].
- Lyrics: www.u2.com/discography/lyrics/ [05.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “One (U2)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/one, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Aretha Franklin **1961**

Operation Heartbreak

Aretha Franklins OPERATION HEARTBREAK, musikalisch betrachtet eine Doo-Wop-Nummer, entstand kurz nach ihrer Vertragsunterschrift bei Columbia, also ganz am Anfang ihrer Karriere und sechs lange Jahre vor ihrem großen Durchbruch bei Atlantic Records. Sängerisch weist der Song aber bereits den Weg für die kommenden großen Erfolge der späteren 'Queen of Soul'. Obwohl bis in die 1990er Jahre nur selten veröffentlicht, ist OPERATION HEARTBREAK eine der erfolgreichsten B-Seiten Franklins und der am besten platzierte R&B-Song ihrer Columbia-Ära 1960–1966.

I. Entstehungsgeschichte

Im Jahr 1960 unterschrieb die bis dahin ausschließlich im Gospel-Kontext aufgetretene, 18jährige Aretha Franklin einen Vertrag bei einer großen Plattenfirma, um im Popgeschäft Fuß zu fassen. Franklins Vater, der populäre Reverend C.L. Franklin, hatte seine Tochter im September an Columbia vermitelt, wo sich zunächst der erfahrene Produzent John Hammond ihrer annahm. Dieser verließ kurze Zeit später jedoch Columbia. Die folgenden Jahre gelten als Phase der vergeblichen Suche Franklins nach einem erfolgreichen Personalstil. OPERATION HEARTBREAK nahm Franklin bereits im ersten Jahr bei Columbia auf, also noch als 19jährige. Veröffentlicht wurde der Song 1961 auf der B-Seite ihrer ersten interkontinentalen Hitsingle "Rock-a-Bye Your Baby with a Dixie Melody" (Nr. 38 Pop Charts). OPERATION HEARTBREAK stammt von Curtis Williams, Bariton der Gruppe The Penguins, und Al Kasha, einem jungen Songwriter und Produzenten bei Columbia, der später erfolgreich u.a. Jackie Wilson und Bobby Darin produzierte und Franklin bei der Aufnahmesitzung vertretungsweise betreute. Die Band spielte in derselben Besetzung mit Rhythmusgruppe, zwei Saxophonen, Posaune und fünf Geigen, die auch "Rock-Bye Your Baby with a Dixie Melody" eingespielt hatte. Franklin sang vom Klavier aus, wer die Background-Vocals gesungen hat, ist unbekannt. Auf ein Album wurde OPERATION HEARTBREAK erst 1967 aufgenommen (*Take A Look*, Columbia). Nach ihren Erfolgen bei Atlantic legte Columbia damit aus dem Franklin-Archiv nach. 1992 erschien der Song erstmals als CD, auf dem Album *Jazz To Soul* (Columbia). Ein Bezug zu dem 1953 bei Pan Books veröffentlichten Romans *Operation Heartbreak* des US-amerikanischen Botschafters in Paris, Alfred Duff Cooper, ist nicht ersichtlich. In dem Buch geht es um eine Geheimdienst-Operation im Jahr 1943, mit der Nazi-Deutschland über die Invasionspläne der Allierten getäuscht werden sollte.

II. Kontext

Franklins Anfänge in der Gospel Music sind gut dokumentiert und unter anderem auf dem Live-Mitschnitt ' Konzerts in der Kirche ihres Vaters aus dem Jahr 1956 nachzuvollziehen. Zu den regelmäßig dort ‹enden Künstlern – und privaten Gästen der Familie Franklin – gehörte in dieser Zeit auch die

Gospelgruppe The Soul Stirrers mit ihrem Leadsänger Sam Cooke, den die junge Aretha als eines ihrer Idole verehrte. Cooke, dem 1957 ein Crossover in die Pop Music gelungen war, gilt als Vorbild auch für Franklins Entschluss, ihre Karriere außerhalb der Kirche fortzusetzen (Dobkin 2004: 78–79). Gegen den Widerstand seines Produzenten und Label-Chefs, der den Boykott seiner Platten durch gläubige Gospelfans befürchtete, hatte Cooke sich mit dem für ein ethnisch diverses, junges Publikum produzierten Nr.1-Hit "You Send Me" (Keen) in den Pop-Charts etabliert. Franklin folgte Cooke jedoch nicht zu RCA Victor, wo dieser inzwischen unter Vertrag stand, sondern verbrachte nach 1960 mehrere Jahre bei Columbia mit einem "mix of show tunes and schmaltz" (Guralnick 1986: 332) ohne erkennbare künstlerische Richtung und klaren Adressaten. Weder mit Pop-Standards oder Doo-Wop-Stücken, die vorwiegend das euroamerikanische Publikum ansprechen sollten, noch mit R&B-Songs oder traditionelleren, am Blues orientierten Produktionen für ältere afroamerikanische Fans gelangen ihr mehr als moderate Erfolge. Erst nach ihrem Wechsel 1966 zu Atlantic Records konnte Franklin ihr Talent angemessen entfalten, dort entstanden binnen weniger Monate Soulklassiker wie "Respect" (1967, Nr. 1 Pop- und Rhythm & Blues-Charts) "Chain of Fool" (1967), "Natural Woman" (1967), "Since You've Been Gone" und "Think" (beide 1968). Innerhalb der Soul Music in ihrer New Yorker Ausprägung (in Abgrenzung zum Northern Soul mit Motown und dem Southern Soul mit Stax, aber auch dem 'Philly Sound' aus Philadelphia) hatte Franklin in dieser Zeit erheblichen Anteil an der gesellschaftlichen Etablierung des Souls als leidenschaftliche Haltung, symbolisch-ästhetische Welt und spirituell-politischem Kontext (Wilke 2017: 53). Grundlage dieser Erfolge war ihre Fähigkeit, sich in die Tradition der afroamerikanische Identität stiftenden Praktiken schwarzer Prediger und Gospel-Acts zu stellen und diese in mitreißendes Show-Business zu übersetzen (Ward 1998: 202).

III. Analyse

OPERATION HEARTBREAK gliedert sich in eine zweimal durchlaufene, dreiteilige Form aus achttaktiger Strophe (A), viertaktiger Bridge (B) und einem ebenfalls vier Takte umfassenden Refrain (C): Intro-A/B/C/A/B/C-Outro. Allerdings ähneln sich die Formteile untereinander sowohl textlich als auch harmonisch: In der Strophe wie auch in der Bridge erscheinen markante Zwischendominanten (III^7 in T. 4, VI^7 in T. 12 etc.), die auffällige Halbtonrückung VIm-VI_bm ist nicht nur in der Strophe (erstmals T. 7), sondern auch im dritten Takt des Refrains zu hören (T. 17). Die beiden Worte "Operation Heartbreak" erscheinen in Intro / Outro und jeweils am Anfang von Strophe und Refrain. Zweite Strophe und zweite Bridge sind gegenüber dem ersten Durchlauf textlich identisch, aber um einen Halbton erhöht (Gbm) und insgesamt als an Gospel Music erinnernde Steigerung in Ausdruck, Lautstärkeintensität und melodischem Reichtum (Verzierungen) angelegt.

Stilistisch ist OPERATION HEARTBREAK als typisches Doo-Wop-Stück zu bezeichnen, das mit seinem Streicher-Arrangement auch an das euroamerikanische Massenpublikum appelliert. Inhaltlich kreist der Song um die Klage der Sängerin über ihre schmerzliche Verwundung durch einen untreuen Lover. Jenseits des für sich genommen eher trivialen Songtexts überzeugt die große Intensität, die der jungen Franklin hier gelang – Peter Guralnick hat diese biographisch mit Erinnerungen an ihre Mutter in

dung gebracht, die Franklin mit 6 Jahren verlor (Guralnick 1986). In der Tat wartet der Song mit einer emotionalen Emphase auf, die Franklin in dieser Form erst in ihrer erfolgreichsten Zeit nach 1966

wieder erreichte. Dabei stellte sich Franklin nicht nur in die Tradition der energiegeladenen Hard-Gospel-Leadsänger und Gospelshouter, sondern schlägt zugleich auch leise, zarte oder elegante Töne an, mit denen sie eher an den Black Pop eines Sam Cooke anschließt. Franklins Vibrato ist regelmäßig, stellt sich gelegentlich aber erst nach vibratolos gesungenen Tonanfängen ein. Vokalstilistisch ist auffällig, dass sie zahlreiche Tonanfänge mit Aufwärtsglissandi anschleift und längere Töne teilweise mit gleitenden Tonhöhen gestaltet. Phrasen-Enden verziert Franklin vielfach mit melodisch absteigenden Melismen, deren Dichte und Länge immer mehr zunimmt, bis hin zu dem langen unbegleiteten Melisma, mit dem der Song schließt. Ähnlich erhöhen sich auch Ambitus und Tonlage im Verlauf des Songs zunehmend, der Spitzenton von Strophe und Refrain verschiebt sich von anfänglich a1 bis zum f#2. In Franklins Umgang mit dem Songtext fällt u.a. auf, dass Franklin den Songtext durch Silbeninterpolationen, Vorschlagsnoten, Wortverdoppelungen und bekräftigende Ausrufe ergänzt sowie unbetonte Silben oft weitgehend mit benachbarten Silben verschmelzen lässt, womit erstere kaum noch als distinkte Lauteinheit erscheinen (z. B. 0:35, “a-wound”). Die Textverständlichkeit wird dadurch allerdings kaum beeinträchtigt. Ein weiteres Merkmal ist die durchdringende, obertonreiche Gestaltung der vielen “I”- und “äi”-Vokale. Stimmtechnisch gehen viele der von unten angeschliffenen Shouts in hoher Lage, die Franklins in rufartiger Stimmgebung singt, ins Belting über (1:04) oder werden, wie im letzten Refrain, mit auffälligen Aussetzern des Stimmklangs kombiniert. Diverse ausdruckssteigernde Register- und Timbrewechsel sind zu hören (z. B. vom Belting in einen behauchten, von Kopfstimmenresonanzen bestimmten Klang bei “your love”, 1:43, oder “yeah, yeah”, 2:05). Ein auffälliges Charakteristikum von Franklins Gesang ist schließlich auch das expressive Auskosten von H-Lauten wie z.B. bei “Heartbreak”, auch Vokale beginnen oft mit einem zusätzlich interpolierten, stark behauchten H (z.B. “h-why” in der dritten Strophe). Diese Praxis setzt ein bewusstes Spiel mit der Distanz zum Mikrofon voraus unds erinnert stark an frühere Blues- und R&B-Sängerinnen wie Bessie Smith und LaVern Baker.

IV. Rezeption

Im Gegensatz zur A-Seite der vierten Columbia-Single Franklins, einer Cover-Version eines Songs des Blackface-Comedians Al Jolson, wurde OPERATION HEARTBREAK in den R&B-Charts gelistet und erreichte dort mit der Nr. 6 die beste Platzierung in Franklins Karriere bis dahin. Radio-Stationen mit Black Music-Repertoire spielten überwiegend die B-Seite der Single. Ihre hier eingesetzten Gestaltungsmittel haben Geschichte gemacht und Franklin Ende der 1960er Jahre zur weltweit erfolgreichsten Stimme des Soul, an der sich nicht nur der weibliche Soulgesang bis heute orientiert. OPERATION HEARTBREAK wurde seit den 1990er Jahren in zahlreiche Alben mit Soul-Compilationen aufgenommen, 2016 erschien der Song auf einer englischen Neuauflage des Albums *The Electrifying Aretha Franklin* (Erstauflage 1962) als Bonus Track gemeinsam mit anderen Songs aus seiner Entstehungszeit. Professionelle Coverversionen des Songs sind nicht bekannt.

CHRISTIAN BIELEFELDT

ıts

Vocals: Aretha Franklin
Bass: Russ Savakus
Drums: Gary Chester
Guitar: Bucky Pizzarelli
Piano: Aretha Franklin, Ernie Hayes
Saxophone: C. Massey
Trombone: Robert Ascher
Strings: Bernard Eichenbaum, Charles Libove, George Ockner, Harry Katzman, Harry Lookosvky
Music/Writer/Songwriting: Curtis Williams, Al Kasha, Alan Thomas
Producer: Al Kasha
Label: Columbia Records
Recorded: 16. August 1961
Published: 08. September 1961
Length: 3:02

Recordings

- Aretha Franklin. “Rock-A-Bye Your Baby With A Dixie Melody / Operation Heartbreak”. 1961, Columbia 4-42157, USA. 7” Single.
- Aretha Franklin. “Operation Heartbreak”. On: *Take A Look*. 1967, Columbia CL 2754, USA, LP.
- Aretha Franklin. “Operation Heartbreak”. On: *Jazz To Soul,* 1992, Columbia, Legacy C2K 48515, USA, 2xCD Comp.
- Aretha Franklin. “Operation Heartbreak”. On: *The Electrifying Aretha*, 2016, Pan Am Records 9152278, UK, LP Reissue.

References

- *365 Days of Aretha Franklin,* https://365daysofaretha.com/2021/06/04/operation-heartbreak/ [13.03.2023].
- Bielefeldt, Christian: ‘Bring It On Home to Me’. Anfänge des Soulgesangs. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 371–424.
- Cooper, Alfred Duff: *Operation Heartbreak.* London 1953.
- Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. New York 1986.
- Ripani, Richard J. *The New Blues Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999.* Jackson, MS, 2006.
- Ward, Brian. *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations.* Berkeley 1998.

ilke, Thomas. Soul/Funk. In: *Handbuch Popkultur*. Ed. by Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner.

Stuttgart 2017, 53–57.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Operation Heartbreak (Aretha Franklin)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/operation-heartbreak, 03/2023.

Print

Sens Unik vs. Die Fantastischen Vier **1997**

Original

Der Song ORIGINAL zeigt auf, dass für Musiker (im HipHop im Speziellen und auch für Künstler im Allgemeinen) das Streben nach Originalität immer noch ein zentraler Punkt ist, der mit ganz unterschiedlichen Strategien und Argumenten beansprucht wird.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song ORIGINAL entstand als Koproduktion der deutschen HipHop-Band Die Fantastischen Vier aus Stuttgart sowie Sens Unik aus Lausanne. Die Raps lieferten Michael Schmidt (“Smudo”) und Michael Beck (“Hausmarke”) auf deutscher und Carlos Leal (“Carlos”) und Samy Gharssali (“Rade”) auf schweizerischer Seite. ORIGINAL wurde zuerst 1997 als gemeinsame Single und 1999 dann als Musikvideo (auf dem auch die anderen Bandmitglieder mitwirken) als Bonusmaterial auf den nächsten Alben beider Bands veröffentlicht (Sens Unik: *Propaganda (Best Of)*; Die Fantastischen Vier: *4:99*). Die Kooperation drückt auch das enge Verhältnis der beiden Bands aus, steht Sens Unik doch bei dem von den Fantastischen Vier gegründeten Label Four Music unter Vertrag, was auch im Rap explizit thematisiert wird (“signé four”).

II. Kontext

ORIGINAL behandelt gleichzeitig die künstlerische Suche nach Originalität im Allgemeinen und reflektiert im Speziellen die Situierung beider Bands in Bezug auf das amerikanische HipHop-Vorbild und ihren beiden nationalen und lokalen Musikszenen. Während sich die Rapper von Sens Unik in erster Linie von dem “gangsta rap” abgrenzen, geht es Michael Beck um die Auseinandersetzung mit dem Vorwurf der Kommerzialisierung der HipHop-Kultur, die oftmals an die Adresse der Fantastischen Vier gerichtet war. So schreiben Verlan und Loh rückblickend zur Entstehung des HipHop in Deutschland: “Die Fantastischen Vier hatten außer ihrer Liebe zur Rapmusik mit den Jugendlichen, die die HipHop-Szene in Deutschland aufgebaut haben, so gar nichts gemein. Und dennoch wurden sie nach außen hin zu den Repräsentanten dieser neuen Musik” (Verlan 2002: 44). Die Fantastischen Vier hatten von Beginn an als Gruppe des Majorlabels Columbia/Sony einen großen kommerziellen Erfolg, bedingt durch die Massentauglichkeit ihrer Lieder und die Anpassung an den deutschen Musikmarkt. Ganz im Gegensatz zu ihren Kontrahenten der ersten Stunde, etwa Advanced Chemistry, die in Alte Schule beispielsweise den HipHop nach alter amerikanischen Tradition propagieren und versuchen die Fantastischen Vier als “fake MCs” (also Möchtegern-Rapper) und Produzenten von “Poprapscheiß” zu treffen. Der Vorwurf des “Sellouts”, d.h. dass die Ideologie des HipHop verraten wird, die eigene Autonomie aufgegeben wird, um sich den [illegible]zen des Musikmarktes zu unterwerfen und nur bestehende Bausteine der Popmusik zu kopieren, zeigt, wie wichtig für den HipHop die diskursive Verhandlung ist, wer kopiert und wer als Original gelten

darf.

III. Analyse

Die Bedeutung des Terminus “original” ist vielschichtig. Zu den seit dem 13. Jahrhundert belegten Bedeutungen Herkunft und Ursprünglichkeit des ursprünglich französischen Begriffs, kamen im 15. Jahrhundert die medienspezifischen Eigenschaften Nicht-Kopie und Nicht- Reproduktion und im 18. Jahrhundert durch die “Querelle des anciens et des modernes” die fortan kontrovers definierte Qualität Originalität, durch das Originalgenie im 19. Jahrhundert schließlich die Notion der Authentizität hinzu (vgl. Hörner 2007: 73-91). Im Song fungiert das Attribut als Sammelbegriff für alle diese Aspekte und als gemeinsamer Nenner aller Rapper, die sich (im doppelten Wortsinn) als Original produzieren.

Der Schlagzeugrhythmus ist auffällig einfach, und in seiner Betonung auf der zweiten und vierten Zählzeit durch die Snare Drum – bei geraden Achteln, die von der HiHat gespielt werden – im Grunde ein typischer Rockrhythmus.

“Originell” wird dies in musikalischer Hinsicht erst durch die Basslinie, die am Ende der beiden Takte um eine Sechzehntelnote versetzt gespielt wird und Spannung zu dem geraden Rockrhythmus aufbaut, sowie durch verschiedene andere Spuren, wie Hammondorgel, diverse Soundeffekte, Scratchings und zwei Cuts, in denen “original” sowie “keep it real” in US-amerikanischer Aussprache zu hören ist. Der kurze Cut, der auch im Booklet durch Anführungsstriche gekennzeichnet ist (“‘keep it real’ glatt gelogen”) dient so dazu, das Kopieren des HipHop aus Amerika als unauthentisch darzustellen, obwohl die Forderung des “keep it real” im Diskurs des US-HipHop gerade die nach Authentizität ist: “Nigga gotta keep my shit real” heißt es in dem ein Jahr vorher erschienen Stück “Keep it real” von MC Rens Album *Da Villain In Black* (1996). Michael Beck unterstellt so, dass die anderen, von denen er sich als Original abgrenzen will, durch originalgetreues Kopieren einer Inszenierungspraktik, die sich als authentisch versteht, oder sich zumindest als solche darstellt, eben keine Authentizität mehr erreichen. Die Verinnerlichung des amerikanischen “keep it real”, so wird suggeriert, führt im Gegenteil zum Verlust der eigenen Glaubwürdigkeit.

Doch nicht nur von der Nachahmung des US-Vorbilds, auch vom Gangsta Rap selbst wird sich distanziert: “Je ne suis pas celui qui boite, qui shoote, porte-lame pour imiter les quainris” (im Booklet übersetzt mit: “ich gehör nicht zu denen die hinein schiessen oder messer tragen um so zu sein wie ein amerikaner”) beginnt Rade seinen Rap. So grenzt er sich von der Gewaltverherrlichung der “quainris” – die umgangssprachliche Bezeichnung (im Französischen “verlan” genannt, da es die Silben vertauscht) für “américains” – ab, und inszeniert sich selbst als Original, da er andere nicht kopiert. Ähnlich deutlich wird auch Carlos: “aucune nécessité de poser accompagné de femelles siliconées me versant du champagne” (im Booklet: “kein bedarf für eine show mit silikon aufgeblasenen weibchen die mir den champagner reichen”). Auch hier besteht die Strategie darin, Klischees des amerikanischen Gangsta Raps zu evozieren, und diese grundsätzlich als “typisch amerikanisch” darzustellen, schließlich folgert Carlos, dass er nicht den amerikanischen Traum teilt (“non, je n’incarne pas le rêve américain”). Der Gangsta Rap wird [illegible] Symptom einer abgelehnten amerikanischen Lebensart präsentiert und zu einem Klischee verpallhornt, das in dieser Verzerrung eher komisch als original-authentisch erscheint. Original-Sein wird

dadurch produziert, indem der eigenen kulturellen Vielfalt eine banale Klischee-Kultur gegenübergestellt wird.

Diese kulturelle Vielfalt – die geografische und kulturelle Herkunft, welche die ursprüngliche Bedeutung des französischen Wortes “original” ist – wird auch in der visuellen Gestaltung des Musikvideos verdeutlicht. In der Bildsprache des Musikvideos wird durch Splitscreen recht augenfällig symbolisiert, dass die Rapper nicht durch eine gemeinsame Herkunft vereint sind, sondern dass gerade die Unterschiedlichkeit ihrer Herkunft als ihr gemeinsamer Nenner fungiert: Alle Rapper machen sich von unterschiedlichen Orten mit unterschiedlichen Fortbewegungsmitteln auf den Weg, um am Ende auf der Bühne zusammenzufinden, auf der in großen Lettern das Wort ORIGINAL geschrieben ist.

Die Eigenschaften des Originals, vorgängig zu sein und die Vorlage einer Kopie zu bilden, werden insbesondere bei dem Rap von Hausmarke eng miteinander verknüpft. Dem oben erwähnten Sellout-Vorwurf begegnet er mit einer dialektisch anmutenden Argumentation: “there’s nothing like viva wie wahr wenn sonst nichts anderes passiert ich hab meinen sogenannten Sellout damals selber kreiert”. Durch dieses Paradox, da der Vorwurf des Sellouts ja gerade Uneigenständigkeit impliziert, wird suggeriert, dass Hausmarke nicht herrschende Marktgesetze kopiert, sondern neue erschaffen hat. Dies mag zumindest für die spätere Geschichte der Band seine Berechtigung vor dem Hintergrund des eigenen Labels “Four Music” erhalten. So kann Michael Beck sich als “original” produzieren, indem er darauf verweist, dass er seine Musik bis hin zu den marktwirtschaftlichen Aspekten selbst erschaffen und nicht kopiert habe.

Eng damit verbunden ist die Strategie, die anderen Rapper als Kopisten darzustellen, um so den Wert der eigenen Ursprünglichkeit noch zu steigern. So heißt es im Rap weiter: “was ihr hier probiert ist kopiert und läuft noch wie geschmiert”. Während die anderen also – um im ganzen Rap verwendeten kulinarischen Wortfeld zu bleiben – als geschmacklose Kopisten dargestellt werden, versucht sich Beck als Original mit gutem Geschmack zu profilieren: Der Ausdruck “hausgemacht schmeckt´s am besten” spielt dabei mit seinem Nicknamen “Hausmarke”.

IV. Rezeption

Der Song hatte als Single kommerziellen Erfolg und erreichte Platz 27 der schweizerischen und Platz 73 der deutschen Single-Charts. Innerhalb der HipHop-Kultur wurde er hingegen weniger rezipiert. Vielmehr wirkt er wie ein spätes Echo der Auseinandersetzung innerhalb der deutschen HipHop-Kultur zwischen den Fantastischen Vier und sich als “authentischer” auffassenden Hiphop-Acts, wie etwa Advanced Chemistry oder Rödelheim-Hartreim-Projekt Mitte der 1990er Jahre.

FERNAND HÖRNER

Credits

Carlos Leal, Samy Gharssali, Just One, Michael Deejot Beck, Michael Schmidt
Produzent: Just One

Co-Produzent: Peter Hoff
Veröffentlichung: 1997 (Single)
Länge: 4:21 (Album Version)
3:56 (Music Video)

Recordings

- Sens Unik vs. Die Fantastischen Vier. “Original”. On: *Original*, 1997, Four Music, FOR 6649132, Deutschland (CD/Single).
- Sens Unik vs. Die Fantastischen Vier. “Original”. On: *4:99*, 1999, Four Music/ Columbia, Musikvideo als Bonus Track auf: Die Fantastischen Vier: 4:99, 1999, 4942386, Deutschland (CD/Music Video).

Covers

- MC Ren. “Keep it Real”. On: *Da Villain In Black*, 1996, Ruthless Records, REL 4839001, Europa (LP/ Album).

References

- Verlan, Sascha/Loh, Hannes: *20 (+2) Jahre HipHop in Deutschland.* Höfen: Hannibal 2002.
- Hörner, Fernand: Original à tous les sens. Aspekte des Sich-Produzierens als Original in einem Musikvideo von Sens Unik. In: *Hip-Hop und Rap in romanischen Sprachwelten. Stationen einer globalen Musikkultur*. Ed. by Timo Skrandies, Susanne Stemmler. Frankfurt/M.: Lang 2007, 73-91.

Links

- Huey, Steve. Ice-T: O.G. Original Gangster. URL: http://ubl.artistsdirect.om/store/ album/0„106029,00.html [1.07.2004].
- http://hitparade.ch/showitem.asp?interpret=Sens+Unik+vs.+Die+Fantastischen +Vier&titel=Original&cat=s [31.10.2011].
- Band homepages: http://www.fourmusic.com/fourmusic/artists/sensunik/ http://www.diefantastischenvier.de/ [31.10.2011].
- Database: http://www.discogs.com/search?q=original+sens+unik&btn=&type=all [31.10.2011].
- Download: http://www.musicload.de/sens-unik-feat-die-fantastischen- vier/original/musik/ single/8230312_4 [31.10.2011].
- Musicvideo: http://www.clipfish.de/video/408632/die-fantastischen-vier-vs-sens-unik- original/ ⌜31.10.2011].

  rics: http://www.lyricstime.com/die-fantastischen-vier-original-lyrics.html [31.10.2011].

About the Author

Prof. Dr. Fernand Hörner teaches Culture, Aesthetics, Media at the Faculty of Social Sciences and Cultural Studies at the University of Applied Sciences Düsseldorf. He is as well Co-Editor of the Encyclopedia of Songs.
All contributions by Fernand Hörner

Citation

Fernand Hörner: „Original (Die Fantastischen Vier/Sens Unik)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/original, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Carlos Santana **1970**

Oye Como Va

OYE COMO VA hatte einen entscheidenden Einfluss auf die Etablierung von lateinamerikanischer Musik und die musikalischen Entwicklungen in den Vereinigten Staaten und zählt damit zu den bedeutenden amerikanischen Songs des 20. Jahrhunderts. Vor allem durch Carlos Santanas Rockversion aus dem Jahr 1970, einem Cover von Tito Puentes afrokubanischer Tanzmusik OYE COMO VA von 1962, wurde lateinamerikanische Musik einem breiten Rockpublikum vorgestellt. Santanas Fassung ist ein Beispiel für die vielfältigen Ursprünge und Wege, mittels derer lateinamerikanische Musik in den Blickpunkt des Interesses der US-amerikanischen Hörerschaft rückte.

I. Entstehungsgeschichte

OYE COMO VA erschien 1970 auf dem zweiten Album *Abraxas* der 1966 von Carlos Santana gegründeten Santana Blues Band und 1971 als Singleauskopplung. Das Album *Abraxas* erreichte in den US-Charts Platz 1. Nicht zuletzt aufgrund der Single-Erfolge von OYE COMO VA und dem Fleetwood Mac-Cover BLACK MAGIC WOMAN wurde *Abraxas* mehr als vier Millionen Mal verkauft.

Die Besonderheit des Albums liegt in der musikalischen Hybridität von Rock- und Salsa-Elementen, welche charakteristisch für das Genre des Latin-Rock ist. Der Latin-Rock begann als ein kalifornisches Phänomen, dessen Etablierung sich mit Santanas Album *Abraxas* vollzog. Tito Puentes Komposition OYE COMO VA verleiht Santana das zentrale Latin-Rock-Merkmal, indem er rhythmische Gestaltung und Gesang afrokubanischer Musik mit dominanter E-Gitarre und Hammond-Orgel unterlegt. Viele der anderen Tracks des Albums halten ebenso eine Balance zwischen den beiden Musikformen, wobei die lateinamerikanischen Elemente teilweise subtiler verwendet werden (vgl. Roberts 1999: 191 f.).

II. Kontext

In den 1960er Jahren entwickelte sich Kalifornien zu einem der bedeutendsten Crossover-Zentren in den Vereinigten Staaten. Im Rock war Carlos Santana einer der bekanntesten einer ganzen Reihe von Musikern, die San Francisco in den 1970er Jahren durch ihre Fusionen von Rock-, Jazz- und Latin-Elementen in den Blickpunkt rückten (vgl. ebd.: 184).

Durch Santanas viel beachteten Auftritt beim legendären Woodstock Festival am 16. August 1969 wurden er und seine Band schlagartig einem breiten Publikum bekannt. Santana schrieb selbst über dieses Ereignis in seiner Autobiographie: “Für die meisten Leute war dies der Santana-Moment, verewigt im Film über Woodstock, als Santana ‘Soul Sacrifice’ spielte” (Santana 2015: 215). Der neue Bekanntheitsgrad e damit einhergehende mediale Aufmerksamkeit trugen sicherlich auch zum kommerziellen Erfolg von OYE COMO VA im darauffolgenden Jahr bei.

Der 1947 in Mexiko geborene Carlos Santana emigrierte 1960 als Jugendlicher mit seinen Eltern nach San Francisco. Bereits in Tijuana hatte Santana sich seit den 1950er Jahren intensiv mit US-amerikanischer Rockmusik beschäftigt. In seiner Fassung von OYE COMO VA interpretierte er Tito Puentes Charanga neu und destillierte dessen spanisch-karibische Empfindungen heraus. Dabei kam ihm seine tiefgehende Kenntnis US-amerikanischer Rockmusik zugute.

Tito Puente (1923-2000) war ein Amerikaner mit puerto-ricanischen Eltern, der in New York geboren und aufgewachsen ist und dort neben lateinamerikanischen auch mit vielen anderen kulturellen Einflüssen in Berührung kam. Er war Teil des Booms der lateinamerikanischen Musik im New York der 1940er und 1950er Jahre. Puente übernahm für sein OYE COMO VA das bekannte Intro von einem älteren Stück namens “Chanchullo” des afrokubanischen Bassisten Israel “Cachao” López.

Santanas OYE COMO VA ist eine Fusion von Tito Puentes afrokubanischer Charanga als musikalischem Grundgerüst und eigenen Rockelementen, die durch den Austausch der unterschiedlichen Kulturen und Enkulturationen der beiden Musiker entstand.

III. Analyse

Der in Dorisch A und im Viervierteltakt aufgebaute Song OYE COMO VA besteht aus einem Intro und fünf Teilen, die von einem kurzen Break voneinander getrennt werden. Seine formale Struktur zeigt sich wie folgt: Intro – Instrumentalthema – Chorus – Instrumentalteil 1 – Chorus – Instrumentalteil 2.

Gespielt von einer Hammond-Orgel beginnt mit dem Intro ein zweitaktiges, rhythmisch prägnantes Motiv, das von einer ebenfalls zweitaktigen Basslinie (E-Bass) unterstützt wird. Nach zweimaliger Wiederholung setzt die Perkussionsgruppe bestehend aus Guiro, Congas und Timbales ein. Schon beim Intro macht sich das Cha-Cha-Cha-Pattern bemerkbar, das nicht nur rhythmisch, sondern auch harmonisch für den strukturellen Aufbau des Songs grundlegend ist. Die repetitive Akkordfolge des Riffs I (Am7) – IV (D9) definiert die harmonische Struktur des Songs. Beim Vergleich mit Tito Puentes Version ist in erster Linie der klangliche Kontrast auffällig: Santana verwendet einen E-Bass anstelle des Kontrabasses; zudem wird das Klavier durch die Hammond-Orgel ersetzt, ein in den 1960er und 1970er Jahren charakteristisches Instrument für Jazz- und Rockbands.

Spätestens beim darauf folgenden achttaktigen Instrumentalthema, beim Einsatz der E-Gitarre und des Schlagzeuges, kristallisiert sich in der Santana-Fassung die klangliche Verwandlung von Puentes Komposition heraus. Der Einsatz der E-Gitarre anstelle der Flöte verleiht dem Song eine neue Klangästhetik, die nicht nur in der Instrumentierung, sondern auch im Stil und in einem instrumentenspezifischen Vokabular spürbar wird. Ebenso ab dem Instrumental-Thema macht sich in der Perkussionsgruppe der afroamerikanische R&B-Sound bemerkbar, der insgesamt Santanas Stil charakterisiert. Auch hier wird ein wesentlicher Unterschied zum Original-Song gesetzt. Mit diesen Klangveränderungen setzt sich der Rock-Sound von Santanas Interpretation durch. Die einfache Melodie des Instrumental-Themas besteht aus zwei Takten und wiederholt sich viermal. Der motivgeprägte [illegible]ktige melodische Aufbau setzt sich durch den ganzen Song fort, entweder mit Melodien einer Länge [illegible]wei Takten oder mit viertaktigen Phrasen, die aus zweitaktigen Perioden bestehen.

Letzteres ist der Fall bei der nach dem Break auftauchenden und im Chor gesungenen Melodie des Chorus. Die auf pentatonischem Material basierende Melodie ist acht Takte lang. Der Chorus hat einen auffällig kurzen Text, der aus zwei Versen besteht: “Oye como va mi ritmo / bueno pa’ gozar, mulata” (Hör’ mal, wie er geht, mein Rhythmus / Gut zum Genießen, Mulattin). Dieser Text dient als ‘Label’ für das hauptsächlich instrumentale Musikstück. Das Wort “Rhythmus” wird mit den Begriffen “Tanz” und “Genuss” in Verbindung gebracht, die als bezeichnende Merkmale für afro-kubanische Musik stehen sollen und auch mit dem am Anfang des Intros zu hörenden Begriff *sabor* (Geschmack) in Bezug gebracht werden.

Der Refrain mündet in den Break, der das rhythmische Interlocking des Cha-Cha-Cha-Riffs unterbricht, indem sich die gesamte Band in einem zweitaktigen, rhythmisierten Einklang vereint. Der Break zeigt sich zwischen den Teilen identisch, mit Ausnahme des ersten und des letzten Erscheinens, deren Dauer vier Takte zählt.

Der Instrumentalteil 1 hat bei Santanas Version eine Dauer von 64 Takten. Er ist wesentlich länger als bei Tito Puentes Aufnahme, auf der er sich über 24 Takte erstreckt. Puente stellt die Stärke der Bläsergruppe beim Charanga-Orchester in den Vordergrund. Im Gegensatz dazu fokussiert Santana die Individualität sowie die Rock-Merkmale und Kreativität der Band. Der Anfang wird von der E-Gitarre gestaltet. Nach 20 Takten setzt ein chromatisch geprägtes Gitarrenmotiv ein, das bei jeder der drei Wiederholungen von der gesamten Band unisono beantwortet wird. Nach zweimaliger Wiederholung des Riffs spielt die Gitarre ein Interludium von sechs Takten und unmittelbar nach dem Break tritt ein virtuoses 20-taktiges Hammondorgel-Solo auf.

Auf das Break erfolgt erneut der achttaktige Refrain und anschließend ertönt der Instrumentalteil 2 mit einer Länge von 24 Takten. Während sich bei Tito Puente das gesamte Charanga-Orchester mit übereinander gelagerten Motiven entfaltet und gleichzeitig die charakteristische Flöten-Improvisation der Charanga erklingt, zeigt Carlos Santana im zweiten Instrumentalteil, ausgehend von Motiven aus Puentes Komposition, sein Können auf der E-Gitarre mit Effekten und instrumentenspezifischem Vokabular des Rockmusikstils. Schließlich vereint sich die Band zum letzten Mal in einem viertaktigen Break, der den Song abschließt.

IV. Rezeption

Carlos Santanas Rock-Version zu OYE COMO VA hielt sich zehn Wochen lang in den Billboard Top 100 Charts und erreichte dort im Februar 1971 seine Höchstplatzierung mit Platz 13. Außerdem wurde der Song 2001 in die Latin Grammy Hall Of Fame aufgenommen. Es existieren diverse Coverversionen von OYE COMO VA. Neben Carlos Santanas sowie Tito Puentes Fassung zählt Celia Cruz’ OYE COMO VA aus dem Jahr 2002 zu den bedeutenden Versionen dieses Songs.

MARIA BADER und GUILLERMO E. VELEZ PARDO

Credits

Guitar, vocals: Carlos Santana
Vocals (guest): Rico Reyes
Keyboards, piano, lead vocals: Gregg Rolie
Bass: David Brown
Drums: Michael Shrieve
Percussion, conga, timbales: Jose “Chepito” Areas
Percussion, conga, vocals: Mike Carabello

Recordings

- Santana. “Oye Como Va”. On: *Abraxas*, 1970, Columbia, KC 30130, USA (Vinyl/Album).
- Tito Puente. “Oye Como Va”. On: *El Rey Bravo*, 1962, Tico Recording Company, SLP-1086, USA (Vinyl/Album).

References

- Avant-Mier, Roberto: *Rock the Nation. Latin/o Identities and the Latin Rock Diaspora*. London, New York: Bloomsbury 2010.
- Stacy, Lee (Ed.): *Mexico and the United States, Vol. 1*. New York: Marshall Cavendish Corp 2003.
- Loza, Steven: *Tito Puente and the Making of Latin Music.* Champaign: UI Press 1999.
- Pacini Hernández, Deborah: *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music.* Philadelphia: Temple University Press 2010.
- Perone, James: *Woodstock*. *An Encyclopedia of the Music and Art Fair.* Westport/U.S.: Greenwood Publishing Group 2005.
- Roberts, John Storm: *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States.* New York: Oxford University Press 1999.
- Santana, Carlos: *Der Klang der Welt. Mein Leben.* München: Riva 2015.
- Slavicek, Louise Chipley: *Carlos Santana. The Great Hispanic Heritage.* New York: Chelsea House Publishers 2006.
- Sullivan, Steve: Oye Como Va (1962) – Tito Puente & His Orchestra. Recorded for Tico c. 1962 (NPR-100, World-#7). In: *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings, Vol. 1.* Ed. by Steve Sullivan. Lanham: Scarecrow Press 2013, 476-477.
- Waxer, Lise (Ed.): *Situating Salsa. Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music.* New York: Psychology Press 2002.
- Yglesias, Pablo: Oye Como Va. Latin Rock 1960s-1970s. In: *¡Cocinando! Fifty Years of Latin Album Cover Art.* Ed. by Pablo Yglesias. New York: Princeton Architectural Press 2005.

About the Authors

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Maria Bader

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Guillermo E. Velez Pardo

Citation

Maria Bader and Guillermo E. Velez Pardo: “Oye Como Va (Santana)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/oyecomova, 03/2017.

Print

Stromae **2013**

Papaoutai

PAPAOUTAI (Papa où t'es? (frz.); Papa, wo bist du?) ist ein 2013 erschienener Song des belgischen Künstlers Stromae, welcher der Frage nachgeht, was einen guten Vater ausmacht.

I. Entstehungsgeschichte

PAPAOUTAI wurde am 13. Mai 2013 in Belgien als digitaler Download veröffentlicht. Somit war der Song nach "Formidable" bereits die zweite Vorabsingle des im August 2013 erschienenen zweiten Studioalbums Stromaes, *Racine carrée* (Quadratwurzel).

Das Video zum Song ging am 6. Juni 2013 auf Youtube online. Der belgische Film-Artdirector Raf Reyntjens führte Regie und auch Stromaes Studienzeit am Institut National de Radioelectricité et Cinématographie dürfte mit verantwortlich dafür sein, dass seine Videoclips in den Medien als eigene Kunstform gelobt werden.

II. Kontext

Stromae wird am 12. März 1985 als Sohn einer belgischen Mutter und eines ruandischen Vaters als Paul van Haver in Etterbeek bei Brüssel geboren. Seinen Vater sieht er als Kind nur unregelmäßig, bevor dieser wieder zurück nach Ruanda geht, wo er 1994 dem Völkermord zum Opfer fällt. Bereits seit den 1960er Jahren gab es in Ruanda ethnische Differenzen zwischen den regierenden Hutu-Eliten und Angehörigen der Tutsi-Minderheit, die aus Angst vor Repression und Massakern in Nachbarländer fliehen mussten. Anfang der 1990er Jahre kam es zum Bürgerkrieg, der im April 1994 in einem Völkermord mündete. Dieser hatte verheerende Ausmaße: Ca. 800.000 Tutsi und ca. 200.000 moderate Hutu fielen ihm zum Opfer (vgl. Viebach 2016).

Der Künstlername Stromae ist ein Verlan (Jugendsprache aus Frankreich, bei der Buchstaben oder ganze Silben von Wörtern umgedreht werden) von Maestro. Ein zweites Verlan von Maestro findet sich in Stromaes Label Mosaert, das er 2009 mit anderen Kreativen ins Leben gerufen hat und dessen Hauptaugenmerk auf der Musikindustrie, dem audiovisuellen Sektor und der Kleidungsindustrie liegt.
Bereits als Kind hat Stromae an der Academie Musicale de Jette Schlagzeug spielen gelernt. In Interviews erzählt er, musikalisch zunächst ausschließlich an Hip-Hop interessiert gewesen zu sein. Inzwischen streift seine Musik jedoch viele Genres und bewegt sich zwischen House, Elektro, Eurodance, New Beat, Hip-Hop bis hin zum Kongolesischen Rumba. In den Medien wird Stromae wiederholt mit Jaques Brel verglichen, da er zu den wenigen Künstlern zählt, die ausschließlich auf Französisch singen und dennoch [illegible]en nicht frankophonen Ländern als großer Star gefeiert werden.

Auch wenn Stromaes erste Erfolgssingle “Alors On Danse” 2009 noch über das ‘klassische’ Medium Radio publik gemacht wurde, sind alle darauffolgenden Songs und auch Videos zunächst digital veröffentlicht worden. Die voranschreitende Digitalisierung zeigt hierin ihren Einfluss auf die Musikproduktion und -rezeption: Nicht nur der Videoclip ist längst von Sendern wie MTV oder VIVA ins Netz abgewandert (vgl. Jost 2014: 145).

III. Analyse

Der 03:52 Minuten dauernde Song ist im 4/4 Takt geschrieben und hat die Tonart Bb-moll. Die Songstruktur kann folgendermaßen beschrieben werden: Intro – Strophe 1 – Prechorus – Chorus – Zwischenspiel – Strophe 2 – Chorus – Zwischenspiel – Prechorus – Prechorus – Chorus – Zwischenspiel – Outro.

Bereits in den ersten ruhigen Takten des Songs mit 70 bpm wird durch Bending, das den letzten Ton eines Pianoakkordes nach unten verzerrt, subtil angekündigt, dass sich die Stimmung des Songs ändern wird. Nach vier Takten wechselt das Piano dann auch zu 120 bpm und ab dem Prechorus kommt zu den oft Staccato-artigen Pianoakkorden ein Synthesizer-Beat hinzu, der in den Zwischenspielen noch um eine Synthesizer-Melodiesequenz ergänzt wird. In Minute 02:28 wird das Piano kurzzeitig mit Einsatz des Prechorus von einem Gitarrenriff abgelöst, ab Minute 03:00 sind Piano, Gitarre und Synthesizer Beats dann bis zum Ende des Songs im Zusammenspiel zu hören.

Der Gesang innerhalb der Strophen ist beinahe gesprochen, im Prechorus wird er melodischer, und im Refrain wird das Klangliche der Sprache durch die stetige Wortwiederholung stark hervorgehoben. Stromae spielt darüber hinaus gezielt mit dem Klang der Stimme, lässt diese durch Artikulation, Intonation und Lautstärke zum Teil sehr weich und verletzlich klingen, aber auch wütend und verzweifelt.

Der Text des Liedes ist geprägt von der Frage: “Papa où t’es?” (Papa, wo bist du?). Dieser eine Satz bildet in unterschiedlichen Zusammensetzungen den kompletten Chorus. Das Thema des abwesenden Vaters findet sich ebenso in den Strophen und dem Prechorus wieder. Der Text ist in direkter Rede verfasst und richtet sich an unterschiedliche Adressaten. Zum Teil spricht Stromae den Rezipienten an, der Großteil des Liedes richtet sich allerdings direkt an den abwesenden Vater selbst. Die Frage “Où est ton papa?” (Wo ist dein Papa?) scheint sich an den Rezipienten zu richten, kann aber auch dahingehend gedeutet werden, dass der Sprechende selbst diese Frage sehr oft gehört hat und sie darum rezitiert.

Stromaes eigene Erfahrung mit seinem ruandischen Vater legt natürlich eine autobiographische Verarbeitung in PAPAOUTAI nahe. In einem Interview erklärt Stromae, dass er den Song vor allem als Frage sieht, was eigentlich gute Väter ausmacht: “Tout le monde sait comment on fait les bébés. Mais personne sait comment on fait des papas” (Jeder weiß, wie Babys gemacht werden. Aber niemand weiß, wie Väter gemacht werden). Außerdem spricht er vom Perspektivenwechsel, den ein Teenager als junger Erwachsener erleben kann: Ist man in der Pubertät noch wütend über die Unzulänglichkeiten des Vaters, realisiert man später, dass dieser nur sein Bestes versucht hat, genau wie man selbst.

leo zu PAPAOUTAI wird der Textinhalt auf narrative Weise visuell umgesetzt. Wir sehen einen Jungen, der mehrfach versucht, mit seinem Vater in Interaktion zu kommen, während dieser komplett

erstarrt und regungslos, ähnlich einer Schaufensterpuppe, dasitzt. Das Setting ist eine beschauliche Wohnhaussiedlung der 1950er Jahre. Der Junge beobachtet vor dem Haus mehrere Vater-Sohn-Paare, die, dargestellt durch Tanzperformances, miteinander kommunizieren oder gemeinsam Dinge erleben. Sein Vater ist aber entweder immer arbeiten oder sitzt bewegungslos vor dem Fernseher. Daher ist anzunehmen, dass die Szene, in welcher der Junge mit seinem Vater, ebenfalls dargestellt durch gemeinsame Tanzbewegungen, doch plötzlich in Interaktion kommt, lediglich dem Wunschdenken des Jungen entspricht. Am Ende, so scheint es, resigniert der Junge und erstarrt in der gleichen puppenartigen Haltung neben seinem Vater auf der Couch.

Anhand des Videos lassen sich die drei verschiedenen Aspekte untersuchen, die Auslander (2006: 100-119) unter dem Begriff der “Musical Personae” vereint: Real Person, Performance Persona und Character. Zum einen gibt es die reale (Privat-)Person Paul van Haver, von der aber laut eigener Aussage nur etwa 20 Prozent in Stromae steckt (vgl. Stromae 2015 in www.teaser-magazine.com). Auch durch den Künstlernamen Stromae wird deutlich, dass die Rezipient*innen es nicht mit der Real Person, sondern mit einer “gemachten” Performance ?Persona zu tun haben, zu der u. a. ein gewisser Musik- und auch Kleidungsstil gehört.

Die Performance Persona Stromae verkörpert nun in dem Video zu PAPAOUTAI den Character des abwesenden Vaters. Der*die Rezipient*in nimmt diese beiden Personae dabei nie getrennt voneinander, sondern immer im Wechselspiel miteinander wahr, also Stromae, der einen Vater spielt (vgl. Auslander 2006: 102).

Der Junge, der im Video als homodiegetischer Erzähler auftritt (vgl. Martinez/Scheffel 1999: 82), ist die visualisierte Stimme des Liedtextes. Obwohl Stromaes Stimme die Liedzeilen singt, wird der Junge den Rezipient*innen deakusmatisiert als derjenige gezeigt, der die Frage stellt: “Papa, où t’es?”.

Eine weitere zentrale Rolle im Video nehmen die Tanzperformances der verschiedenen Vater-Sohn-Paare ein, bei denen diverse Tanzstile miteinander kombiniert wurden. Der Vater des dritten Tanzpaares (helle Anzüge) wird verkörpert von Tight Eyez, einem amerikanischen Street Dancer, der als Erfinder des Krumping gilt. Krumping ist eine Street Dance Art, die sich aus dem Clowning entwickelt hat. Typisch sind sehr schnelle, expressive und kraftvolle Bewegungen, die dazu dienen sollen, Aggressionen gewaltfrei loswerden zu können (vgl. Wrede 2010). Wissend um diesen Hintergrund bestätigt sich die Annahme, dass die Aggression gegen den abwesenden Vater, die auditiv bereits durch den Stimmgebrauch und visuell durch die Mimik und Gestik des Jungen deutlich wird, auch im Tanzstil abgebildet wurde.

Kulturwissenschaftlich betrachtet liefert Stromae mit Songs wie PAPAOUTAI und den zugehörigen Videos ideale Beispiele für das, was Homi K. Bhaba als “Hybride” oder “Dritter Raum” beschreibt (siehe zusammenfassend Müller-Funk 2016: 206–212). Bhaba glaubt nicht an jene binäre Sichtweise, bei der zwei gegensätzliche Welten sich gegenüberstehen, sondern ist überzeugt von der Existenz vieler Verbindungen, Verknüpfungen und Vermischungen (vgl. ebd.: 209). Diese Annahme wird in der Person Stromae auf vielen Ebenen bestätigt: Stromae selbst hat durch seinen Vater Wurzeln in Ruanda, ist aber in Belgien geboren und aufgewachsen. Dieser biografische Hintergrund hat bei ihm keineswegs das P[illegible]rfnis hervorgerufen, seine kulturellen Wurzeln einer bestimmten Kultur zuordnen zu wollen. Vielmehr [illegible]er die verschiedenen Einflüsse seiner Wurzeln in seiner Musik, um daraus etwas Eigenes, Neues zu

kreieren. Betrachtet man die Vielschichtigkeit seiner Songs und auch seiner Videos, in welchen er verschiedenste Musikrichtungen und Tanzstile miteinander vermischt, kann man annehmen, dass er dem Konzept der Transkulturalität am ehesten zustimmen würde, das Kultur als ein vielschichtiges Netzwerk ansieht, in welchem besonders die Zwischenräume wichtig sind.

IV. Rezeption

PAPAOUTAI landete in Belgien und Frankreich kurz nach Veröffentlichung auf Platz 1 der Charts und wurde in Belgien sogar die bestverkaufte Single des Jahres. Bereits Ende 2009 hatte Stromae mit dem Song “Alors On Dance”, der unter anderem in Deutschland Platz 1 der Singlecharts erreichte, damit überrascht, einen komplett französischsprachigen Song weit über die Sprachgrenzen hinaus bekannt zu machen. Das zweite Album *Racine Carrée* feierte ebenfalls in ganz Westeuropa große Erfolge und die vorab erschienene Single PAPAOUTAI schaffte es u. a. in die Top 10 der deutschen Charts.

Das Video zu PAPAOUTAI hat auf Youtube aktuell über 400 Millionen Klicks (Stand: 15.05.2017) und das Album Racine Carrée hat sich millionenfach verkauft. Sowohl die Single PAPAOUTAI als auch das Album wurden mehrfach mit Platin ausgezeichnet.

Stromaes Songs werden aufgrund der tanzbaren Beats gerne in Clubs gespielt und gelten unter vielen Rezipient*innen als “Gute-Laune-Musik”. Einen starken Kontrast zu dieser Wahrnehmung bilden allerdings die ausnahmslos ernsten Texte, die von Einsamkeit, Enttäuschung, Aids oder, wie bei PAPAOUTAI, Vaterlosigkeit handeln.

2014 erschien eine Coverversion von PAPAOUTAI von der 5-köpfigen A-Cappella-Band Pentatonix aus Texas, USA. Die Band verwandelte den Song mit Hilfe von Youtube-Star Lindsey Sterling in ein packendes orchestrales Stück. 2015 folgte ein Cover der französischen Formation Kids United, einer Gruppe von fünf Kindern und Jugendlichen zwischen 9 und 16 Jahren, die den Song in ihr Album *Un Monde Meilleur* aufnahm.

STEPHANIE HARTMANN

Credits

Vocals: Stromae
Guitars: Papa Dizzy/Stromae
Piano: Aron Ottignon
Music/Writer: Stromae
Producer: Stromae, Papa Dizzy, Aron Ottignon
[illegible] Mosaert
[illegible]ded: 2012

Published: 2013
Length: 03:52
Length video: 03:52
Video director: Raf Reyntjens

Recordings

- Stromae. “Papaoutai”. On: *Papaoutai*, 2013, Universal Music France, 3741368, France (CD/Single/Promo).
- Stromae. “Papaoutai”. On: *Racine Carrée,* 2013, Mosaert, 37479870, France (CD/Album).
- Stromae. “Formidable”. On: *Formidable/Formidable*, 2014, Island France, 37923953, Europe (Vinyl 7”/Single).
- Stromae. “Alors On Danse”. On: *Alors On Dance*, 2009, B1 Recordings, Belgium (File/AAC).

Covers

- Pentatonix feat. Lindsey Sterling. “Papaoutai”. On: *PTX ,* 2014, RCA, 88875020402, Europe (CD/Album).
- Kids United. “Papaoutai”. On: *Un Monde Meilleur*, 2015, Play On, 5054196870928, France (CD/Album).

References

- Auslander, Philip: Musical Personae. In: TDB/*The Drama Review* 50/1 (2006), T 189, 100–119.
- Jost, Christofer: Videoclips und Musik im Fernsehen. In: *Populäre Musik. Geschichte, Kontexte, Forschungsperspektiven*. Ed. by Ralf von Appen, Nils Grosch and Martin Pfleiderer. Laaber: Laaber 2014, 141–153.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck 1999.
- Müller-Funk, Wolfgang: *Theorien des Fremden*. *Eine Einführung.* Tübingen: A. Francke Verlag 2016.
- Viebach, Julia: “Ruanda”. In: Bundeszentrale für politische Bildung, 2016 (aktualisiert: 30.12.2018). URL: http://www.bpb.de/internationales/weltweit/innerstaatliche-konflikte/54803/ruanda [27.02.2017].
- Wrede, Jan: “Clowning und Krumping. Tanzstil aus L.A.” In: Wasistwas.de, 26.04.2010. URL: http://www.wasistwas.de/archiv-sport-kultur-details/clowning-und-krumping-tanzstil-aus-l-a.html [24.01.2017].

Links

ıonym: “Stromae Video – Urban Dance im Doppelpack”. In: keepondancinblog.com, 09.06.2013.

URL: https://keepondancinblog.com/tag/krumping/ [24.01.2017].
- Anonym: “Musikmarkt Frankreich 2014 + Was kostet Album Promo?”. In: OLJO Blog, 2014. URL: http://www.oljo.de/blog/musikmarkt-frankreich-2014/ [26.01.2017].
- Anonym: “Stromae. ‘Racine carrée’ dépasse officiellement les 2 millions de ventes”. In: Pure Breack Charts, 06.08.2016. URL: http://www.chartsinfrance.net/Stromae/news-102251.html [27.02.2017].
- Anonym: “Stromae. Beitrag in der ARD”. In: Universal Music, o.J. URL: http://www.universal-music.de/stromae/videos/detail/video:336065/beitrag-in-der-ard [24.01.2017].
- Anonym: “Our Story”. In: Mosaert, o.J. URL: https://mosaert.com/about [24.01.2017].
- Anonym: “Stromae”. In: Chatsurfer.de, o.J. URL: http://www.chartsurfer.de/artist/stromae/biography-nevn.html [26.01.2017].
- Gilles Peterson: “Stromae English Interview With Gilles Peterson”. In: YouTube, 22.04.2014. URL: https://www.youtube.com/watch?v=vBuXVGh5Q6M [24.01.2017].
- Irgendwas mit ARTE und Kultur: “Verdrehtes Französisch | Karambolage | ARTE”. In: YouTube, 21.08.2020. https://www.youtube.com/watch?v=VPvC1IlowpE [29.04.2021].
- Koroma, Salima: “Watch Belgian Superstar Stromae Decode His Biggest Music Videos”. In: Time, 25.09.2014. URL: http://time.com/3426676/stromaemusic/ [25.01.2017].
- Lehnartz,Sascha: “Der spinnt, der Belgier”. In: Welt, 05.12.2013. URL: https://www.welt.de/kultur/pop/article122599939/Der-spinnt-der-Belgier.html [25.01.2017].
- Offizielles Musikvideo: *Papaoutai*, Stromae. Director: Adam Nael. In: YouTube, 06.06.2013. https://www.youtube.com/watch?v=oiKj0Z_Xnjc [24.01.2017].
- Scott, Jason: “Pentatonix Do Their Best French With ‘Papaoutai’ Cover—Listen Now!”. In: Pop Dust, 18.09.2014. URL: www.popdust.com/pentatonix-do-their-best-french-with-papaoutai-coverlisten-now-1890066581.html [27.02.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Stephanie Hartmann

Citation

Stephanie Hartmann: “Papaoutai (Stromae)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/papaoutai, 07/2021.

Print

The Beatles **1967**

Penny Lane

Rarely has a song of the Beatles built so strong a fascination for such a completely anonymous real place as Penny Lane. The tableau vivant built by McCartney around a roundabout is probably the greatest homage to his home city.

I. Origin

The song was recorded in 9 days between 29th December 1966 and 17th January 1967, during the sessions that created the album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). PENNY LANE first appeared on a double A-side single, together with "Strawberry Fields", released in February 1967, and was later also featured on the album *Magical Mystery Tour* (1967). The single is credited to Lennon / McCartney, although both in interviews and according to critics and fans, the authorial credits could be shifted to McCartney for PENNY LANE and to Lennon for "Strawberry Fields".

II. Context

Interestingly, both songs deal with childhood memories of places in Liverpool not so distant from each other. Liverpool is the city that gave birth to each member of the band and to the band itself (although Ringo Starr joined it in Hamburg), but these are the only songs in the band's repertoire which specifically address that particular geographical place.

Peter Goldmann filmed a promotional film for the song. Curiously enough the Beatles didn't travel to Liverpool, therefore scenes of the northern city bus showing "Penny Lane" destination and of the roundabout are cut with images of all the members of the band in London, riding with red uniform jackets in parks and of John Lennon walking in a crowd. The Beatles at that time had already adopted distinctive haircuts and facial hairstyles (with Lennon sporting the famous "granny" glasses).

III. Analysis

Lyrically the song is a tableau vivant portraying simultaneous everyday happenings on a roundabout called "Penny Lane". A hint of oddness characterizes all the characters of the song: the barber, the banker, the fireman and the nurse. This could originate from the attempt to capture the reality of the place through the eyes of a child. In the refrain, the authorial "I" tells the listener that the place is in his ears and [illegible] eyes. The song in fact recreates the memory visually, but also aurally: there are references to [illegible]ng and saying hello, to engines and to the pouring rain. McCartney tried to incorporate some noises

in the recording of the song to underline some of the most aural lyrical descriptions. The reference to the blue sky is also very much connected to childhood and to the dogmatic understanding of colours in children. “Suburban” is very exact from the urban planning point of view and this is probably the first appearance of the word in a pop song.

Musically, PENNY LANE presents the complex orchestrations of the late Beatles, whose studio work became very sophisticated, thanks also to the work of producer George Martin. It features a piccolo trumpet solo by David Mason, either mocking of paying homage by the 2nd Brandenburg Concerto by Bach (see Miles/Charlesworth 1998).

IV. Reception

The success of the song established the real Penny Lane as a place of pilgrimage for Beatles fans. It is one of the highlights of the “Magical Mystery Tour” bus tour of the city, which brings tourists to places where the Fab’ Four lived and to the ones they evoked in songs. Some of the landmarks featured in the song, such as the roundabout itself, the bank and the barbershop, are still present on the street, while others have vanished. Surrounding new establishments, bistros, etc. repeat the name of the lane to brand themselves within the legend. However, just like in many other places made famous by popular music, there is little out of the ordinary in the actual Penny Lane, apart from the aura of myth created by the song itself. The song has been covered widely and translated into several languages, among others into Finnish. “Rööperiin” (1967) as performed by the Jormas operates a double localisation of the original song, first linguistically from English into Finnish and second spatially, by transferring the “extraordinary everyday” from a suburb of Liverpool to a suburb of Helsinki (Rööperi, today known as Punavuori).

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Lead vocals: Paul McCartney
Harmony and backing vocals: Paul McCartney, John Lennon, George Harrison
Piano: Paul McCartney, John Lennon, George Martin
Piccolo Trumpet Solo: David Mason
Flutes, Piccolos: Ray Swinfield, P. Goody, Manny Winters
Trumpets, flugelhorn: Leon Calvert, Freddy Clayton, Bert Courtley, Duncan Campbell
Oboes, Cor anglais:Dick Morgan, Mike Winefield
Double-Bass: Frank Clarke
Bass: Paul McCartney
[illegible]s: Ringo Starr
[illegible]ssion: Ringo Starr, John Lennon, George Harrison

Production, Orchestration: George Martin
Lyrics: John Lennon, Paul McCartney
Recorded: December 29th, 1966 – January 17th, 1967
Length 3:03 (single edit)
2:57 (album version)

Recordings

- The Beatles. “Penny Lane”. On: *Strawberry Fields Forever / Penny Lane*, 1967, Parlophone, R 5570, UK (7”/Single).
- The Beatles. “Penny Lane”. On: *Strawberry Fields Forever / Penny Lane*, 1967, Odeon, O 23 436, Germany (7”/Single).
- The Beatles. “Penny Lane”. On: *Magical Mystery Tour*, 1967, Parlophone, SMAL 2835, UK (LP/ Album).
- Pepe Willberg & Jormas. “Rööperiin”. On: *Pepen Parhaat*, 1968, EMI, 5 E 048-34728, Finland (LP/ Compilation).

References

- Kruse II, Robert J.: The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool. In: *Journal of Cultural Geography* 22/2 (2005), 87-188.
- Kruse II, Robert J.: The Geography of the Beatles: Approaching Concepts of Human Geography. In: *Journal of Geography* 103/1 (2004), 2-7.
- Miles, Barry/Charlesworth, Chris: *The Beatles: A Diary.* London: Omnibus 1998.
- Moore, Allan F.: *The Beatles: Stg. Pepper’s Lonely Hearts Club Band.* Cambridge: Cambridge University Press 1997.

Links

- http://www.jeffdstahl.com/worksfiles/lennonmccarney.pdf [07.11.2011].
- Artist homepage: http://www.thebeatles.com/ [07.11.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Beatles%2C+The [07.11.2011].
- Download: http://www.apple.com/the-beatles/ [07.11.2011].
- Music video: http://www.myvideo.de/watch/6439175/The_Beatles_Penny_Lane [07.11.2011].
- Lyrics: http://www.thebeatles.com/#/songs/Penny_Lane [07.11.2011].

t the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Penny Lane (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/pennylane, 02/2010 [revised 10/2013].

Print

Depeche Mode **1984**

People Are People

PEOPLE ARE PEOPLE von Depeche Mode kombiniert Elemente des Industrial mit eingängiger Popmusik und war maßgeblich für die Verbreitung dieser Klangästhetik verantwortlich.

I. Entstehungsgeschichte

Mit der Single PEOPLE ARE PEOPLE präsentierten sich Depeche Mode 1984, vier Jahre nach ihrer Gründung, erwachsener und ausgereifter als bei ihrem Debut. Angekündigt hatte sich dies bereits bei ihrem vorherigen Album *Construction Time Again* (1983), das die Abkehr von dem teilweise naiv klingenden Synthi-Pop der vorherigen Single-Auskopplungen (etwa “Dreaming Of Me” oder “Just Can’t Get Enough”) zeigte. Die Klangästhetik wurde jetzt auch von metallischen und düsteren Klängen geprägt, wobei der Popbezug immer deutlich blieb. Stilprägend für diese Schaffensphase von Depeche Mode war neben den Synthesizern die Verwendung von Samplern, die die Verwendung jeglichen aufgenommenen Klangmaterials ermöglichten. Bei den Aufnahmen von PEOPLE ARE PEOPLE standen ein Emulator II und ein Synclavier zur Verfügung, mit denen die geräuschartigen Klänge (vor allem Metallgeräusche wurden hier verwendet) aufgenommen, bearbeitet und über eine Klaviatur gespielt werden konnten. Das Klangbild ist daneben vor allem von druckvollen, teilweise auch aggressiven Synthesizerklängen geprägt. Die Synthesizer und Sampler wurden dazu durch Gitarrenverstärker mit verschiedenen Verzerrungseinstellungen und durch große PAs (Beschallungsanlagen) geschickt und diese wurden in unterschiedlich große Räume für verschiedene Halleffekte gestellt (vgl. Buskin 2007). Aufgenommen wurde PEOPLE ARE PEOPLE in den Hansa Studios in Berlin, die für die fortschrittliche tontechnische Ausstattung bekannt waren und in denen zum Beispiel bereits David Bowie seine bekannte *Berlin-Trilogie* produziert hatte. Produzenten waren Daniel Miller, A&R bei Mute Records, und Gareth Jones, der in dieser Zeit auch mit den Einstürzenden Neubauten arbeitete und bei der Produktion von PEOPLE ARE PEOPLE gleichzeitig Toningenieur war. Jones‘ Erfahrung mit der Industrial-Klangästhetik der Einstürzenden Neubauten beeinflusste die Herangehensweise bei Depeche Modes Produktionen in dieser Zeit.

II. Kontext

Die Veränderungen und Neuerungen und damit die musikalische Bedeutung liegt bei PEOPLE ARE PEOPLE weniger im Songwriting als vielmehr in der Klanggestaltung: prägend waren vor allem die metallischen Klänge, die den einzigartigen Charakter dieses Songs ausmachten. Das war 1984 allerdings keine musikalische Neuerung: Geräusche als Klangmaterial wurden bereits in den 20er Jahren des 20. [illegible]nderts im musikalischen Futurismus verwendet (jedoch hatte diese musikalische Entwicklung noch [illegible] bedeutenden Auswirkungen). Ab den 30er Jahren sind Geräusche in manchen Orchesterwerken zu

finden (etwa in Edgar Varese‘ Ionisation) und Ende der 40er Jahren entstand mit der konkreten Musik erstmals eine mit Geräuschen erstellte Musik. Seit den 70er Jahren lieferten Industrial-Bands wie etwa Throbbing Gristle eine brachiale, aggressive, düstere und von Geräuschen geprägte Musik. Diese Klangästhetik wurde bei PEOPLE ARE PEOPLE in abgeschwächter Form in den Popkontext eingebettet. Das besondere Merkmal bestand in dem neuartigen Klangbild, das diesem Titel sehr viel Aufmerksamkeit einbrachte und damit für den großen Erfolg ein elementarer Bestandteil war. Die eingängigen Melodien und Strukturen trafen zudem den Massengeschmack. An elektronische Klänge waren die Popmusikhörer in dieser Zeit bereits durch die den New Wave prägenden Synthesizer gewöhnt, wodurch sich der klangliche “Schock” für viele Hörer in Grenzen hielt. Auch repetitive, maschinenartige, elektronische Rhythmen, wie sie bei PEOPLE ARE PEOPLE verwendet wurden, waren durch Kraftwerk, House und EBM (Electronic Body Music) keine Neuerung, so dass im Endeffekt in dieser Zeit vorhandene klangliche Merkmale verknüpft wurden. Es wurde also nichts vollkommen neu erfunden, sondern – wie oft in der Musikgeschichte – vorhandene Bestandteile neu kombiniert.

Die Verwendung der gesampelten Metallgeräusche führte zu dem Vorwurf, dass der Produzent Gareth Jones angeblich die Samples von den Einstürzenden Neubauten (mit denen er in dieser Zeit zusammengearbeitet hatte), geklaut hätte (vgl. Wagner 1999: 161-162). Dieser von Blixa Bargeld geäußerte Vorwurf wurde von Gareth Jones bestritten: er habe zwar die Klangästhetik adaptiert, jedoch nicht die gleichen Samples verwendet (vgl. Buskin 2007). Songwriter Martin Gore gestand, dass sie ein wenig bei den Neubauten geklaut, aber die Klänge in einem anderen Kontext – eben im Popkontext – verwendet hätten (vgl. Reynolds 2007: 497). Dies blieb nicht der letzte Streit bei der Verwendung von Samples; vor allem im Hip-Hop gab es ab den 90er Jahren zahlreiche Rechtsstreits um Urheber- und Leistungsschutzrechte und die Rechteklärung wurde zu einem Bestandteil der Musikproduktion.

PEOPLE ARE PEOPLE erschien 1984, kurz bevor mit *Some Great Reward* eine komplette LP mit dieser Klangästhetik veröffentlicht wurde. In den folgenden Jahren spielten die geräuschartig-metallischen Klänge bei Depeche Mode keine besondere Rolle mehr, aber der düster-melancholische und von entsprechenden Synthesizerklängen geprägte Sound wurde auf den folgenden Alben weiterverfolgt und gehört bis heute zu ihrem Markenzeichen. PEOPLE ARE PEOPLE kann somit Festigung und Weiterentwicklung dieser Klangästhetik und als Wendepunkt in der Bandentwicklung gesehen werden.

III. Analyse

Bereits im Intro wird nach wenigen Sekunden der Charakter des Stücks klar: metallische Geräusche und ein elektronischer, klanglich sehr druckvoller Rhythmus leiten PEOPLE ARE PEOPLE ein. Der kurz darauf einsetzende Synthesizer-Basslauf unterstützt diese Stimmung und verdeutlicht, dass der bislang für Depeche Mode typische Synthipop durch einen schweren, ernsteren und aggressiveren Sound ersetzt wird. Der repetitive, harte und tanzbare Rhythmus zeigt Anleihen an die in dieser Zeit verbreitete EBM und bildet die Grundlage für den gesamten Titel. Musikalisch werden poptypische Merkmale bedient: Viervierteltakt, eingängige Melodien (vor allem im Refrain) und einfache Harmonik (die sich etwa im [illegible]us auf a-Moll mit wechelndem Grundton beschränkt). Der Gesang wurde mit Echo- und Halleffekten [illegible]egt und gedoppelt, so dass er auch bei dem insgesamt druckvollen und aggressiven Klangbild

durchsetzungsfähig und kraftvoll klingt. In der Strophe (die ungewöhnlicherweise erst nach dem ersten Chorus folgt) wird ein zusätzlicher, weniger aggressiv klingender Synthesizer eingesetzt, der durch einen stärkeren Halleffekt weiter im Hintergrund als die anderen Instrumente angeordnet ist. Auch im Pre-Chorus wird ein flächiger Synthesizerklang verwendet, was eine weniger aggressive Stimmung erzeugt. Dies wird auch dadurch unterstützt, dass hier Martin Gore den Gesangsteil übernimmt und ihn mit seiner weniger rauen Stimme und Gesangsweise prägt. Dadurch wird ein klanglicher Kontrast zu dem eher aggressiven Chorus erzeugt. Am Ende des Titels findet eine Steigerung statt, indem der von Gore gesungene Pre-Chorus mit einer auf allen Zählzeiten gespielten Snaredrum (die vorher auf den Zählzeiten 2 und 4 lag) und mit zusätzlichen Gesangseinwürfen des eigentlichen Sängers des Titels präsentiert wird. Charakteristisch für die Produktion insgesamt ist, dass sie auch auf kleinen Musikanlagen sehr druckvoll klingt.

IV. Rezeption

PEOPLE ARE PEOPLE war einer der größten Erfolge von Depeche Mode. Die Single erreichte mit der leicht verspäteten Positionierung im Sommer 1985 Platz 13 der Billboard Hot 100 und war damit auch Depeche Modes erster Hit in Amerika. Der größte Erfolg war in Deutschland zu verbuchen: hier hielt sich der Titel drei Wochen auf Platz eins. In Irland erreichte PEOPLE ARE PEOPLE Platz zwei, in der Schweiz und England jeweils Platz vier und in Österreich Platz sechs. Der Song wurde einige Male gecovert, etwa von Atrocity oder A Perfect Circle.

HEIKO WANDLER

Credits

Songwriter: Martin Gore
Sänger: Dave Gahan
Produzenten: Depeche Mode, Daniel Miller, Gareth Jones
Label: Mute Records
Länge: 3:43 (Single-Version)
3:52 (Album-Version)
7:11 (12″-Version)

Recordings

Depeche Mode. “People are People”. On: *People are People*, 1984, Sire/Mute, W4-25124, 4-25124, US ngle).
Depeche Mode. “People are People”. On: *People are People*, 1984, Mute, 7 BONG 5, UK (7″, Single).

Depeche Mode. “People are People”. On: *People are People (Differet Mix)*, 1996, Mute, INT 826.979, CDBONG 5, CD Bong 5, cdbong5, Germany (CD, Single, RE).

References

- Wagner, Peter: *Pop 2000.* Begleitbuch zur zwölfteiligen Fernsehreihe des WDR. Hamburg: Ideal Verlag 1999.
- Reynolds, Simon: *Rip It Up and Start Again*. München: Hannibal 2007.

Links

- Buskin, Richard: *Classic Tracks: Depeche Mode’s ‘People Are People’*. In: Sound on Sound, Februar 2007. URL: http://www.soundonsound.com/sos/feb07/articles/classictracks_0207.htm [25.11.2011].
- Band-Homepage: http//www.depechemode.com [21.12.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Depeche+Mode [21.12.2011].
- Download: www.musicload.de/depeche-mode/people-are-people/musik/single/6583415_4 [21.12.2011].
- Musikvideo: http://www.dailymotion.com/video/x2wr8_depeche-mode-people-are-people_music [21.12.2011].
- Lyrics: http://www.depechemode.com/lyrics/peoplearepeople_album.html [21.12.2011].

About the Author

Heiko Wandler (Dr.) teaches Popular Music at the University of Popular Music and Music Business of Baden-Württemberg.
All contributions by Heiko Wandler

Citation

Heiko Wandler: “People Are People (Depeche Mode)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/peopleare, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Janis Joplin **1968**

Piece of My Heart

PIECE OF MY HEART ist einer der bekanntesten und erfolgreichsten Songs von Janis Joplin in Zusammenarbeit mit der Band Big Brother & The Holding Company. Hervorstechend sind die psychedelischen Gitarrensoli, die besondere Art der Stimmbehandlung, die Gesangsweise sowie Joplins biografische Bezüge zum besungenen Thema der tragischen Liebe.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song wurde ursprünglich von Aretha Franklins älterer Schwester Erma Franklin 1967 unter dem gleichen Titel veröffentlicht. Die Uptown-Soul-Ballade wurde von Jerry Ragavoy und Bert Berns geschrieben und bei Shout Records publiziert, blieb jedoch – nicht zuletzt aufgrund der Schließung des Labels – deutlich weniger erfolgreich als das Cover von Janis Joplin und Big Brother & The Holding Company. Ein Re-Release 1992 in dem Levi's-Werbespot "Night and Day" brachte Erma Franklins Version späten Ruhm. Die Coverversion von Joplin wurde 1968 bei Columbia Records sowohl auf dem Album *Cheap Thrills* als auch als Singleauskopplung veröffentlicht. Die Thematik der liebeskranken Frau, die so hingerissen von einem Mann ist, dass sie ihm ein weiteres "Stück ihres Herzens" schenken möchte, wird von Janis Joplin aufgegriffen und im Blues-Rock- bzw. Psychedelic-Rock-Stil neuartig interpretiert. Als Produzent war John Simon tätig, der später unter anderem mit Simon & Garfunkel zusammenarbeitete. Der Gesangspart der Coverversion unterscheidet sich stark von der Originalversion.

Das Album *Cheap Thrills* sollte eigentlich unter dem Namen "Sex, Dope and Cheap Thrills" veröffentlicht werden, eine Floskel, die in den 1930er Jahren in Filmen als Werbekampagne gegen Marihuana-Sucht verwendet wurde. Das Cover des Albums zeigt eine Comic-Zeichnung, jedoch sollten einer Anfangsidee nach Fotos der Band im Bett eines Hippie-Apartments darauf zu sehen sein. Nachdem die Fotos geschossen worden waren, waren sich die Künstler einig, dass die Fotos zwar unschuldig aussähen, aber nicht die Aussage des Albums widerspiegelten. Robert Crumb wurde anschließend als Zeichner des Covers engagiert.

II. Kontext

Janis Joplin wurde 1934 in Texas geboren und wollte bereits im Alter von 17 Jahren Sängerin werden. Autodidaktisch geschult durch Bluessänger/-innen wie Lead Belly, Odetta Holmes und ihr größtes Vorbild Bessie Smith, schaffte sie schließlich den Durchbruch zur "Queen des weißen Bluesrock". Ihre extrovertierten Shows und die darin ausgelebte Lebenslust stehen im krassen Gegensatz zur Einsamkeit, [illegible] und Entfremdung, die die Sängerin empfand. Joplin ist die weibliche Ikone der Rockmusik der [illegible]r Jahre und neben Jimi Hendrix und Jim Morrison eine der bedeutendsten Personen der Hippie-

Kultur. Aufgrund ihres exzessiven Drogenkonsums und des frühen Todes wird das Idol Janis Joplin zum “Klub 27” gezählt (d.h. jener Rock-Heroen, die im Alter von 27 Jahren gestorben sind, wie ferner Jimi Hendrix, Jim Morrison, Brian Jones und Kurt Cobain).

Die Band Big Brother & The Holding Company, mit welcher Janis Joplin erste große Erfolge verbuchte, setzte sich aus den E-Gitarristen James Gurley und Sam Andrew, Peter Albin am Bass und Dave Getz am Schlagzeug zusammen. Im Jahr 1966 bat der Manager der Band, Chet Helms, Joplin, sich den aufstrebenden Musikern anzuschließen. Bis zu ihrem gemeinsamen Auftritt auf dem Monterey Pop Festival 1967 versuchte sie sich in die Band zu integrieren und wurde zur Front-Frau, bis sie zu der Ansicht gelangte, auch als Solokünstlerin erfolgreich sein zu können.

Janis Joplin hatte in ihrem kurzen Leben nur wenige längere Beziehungen und fühlte sich zeitlebens einsam. Getreu ihrem Motto “Live fast, love hard, die young” erschütterte sie die Fundamente der Rockszene und rüttelte an Tabus. Ihre Musik, die Spiegelbild ihres aktuellen Befindens war, drückt gleichzeitig Stolz und Verzweiflung aus: Mit Songs wie “All Is Loneliness”, “A Woman Left Lonely” oder PIECE OF MY HEART thematisiert sie die vergebliche und rastlose Suche nach wahrer Liebe. Schon in der Pubertät fragte sich Joplin, ob sie begehrenswert sei, spielte später das “Bad Girl” mit sexuellen Eroberungen als Party-Sport, zeigte aber selten ihren weichen Kern und das Bedürfnis, aufrichtig geliebt zu werden. Sowohl sexuelle Abenteuer mit Frauen als auch verschiedenste Liebhaber konnten sie nicht von ihrer Verzweiflung und Zerrissenheit lösen, welche sie mit Drogen zu betäuben versuchte. Schikane spielte in Joplins Jugend und ihren Anfängen im Musikbusiness eine große Rolle: Von ihren Peers wurde sie gemobbt, später dann in der Folk-Gemeinde schikaniert. Ihre Verlobung mit Peter de Blanc wurde aufgelöst, nachdem er sie betrogen hatte; sie erholte sich nie von diesen Rückschlägen. In der Öffentlichkeit trat Joplin als sinnliche Frau auf und stand für freie Liebe und Sexualität.

III. Analyse

Die Coverversion von PIECE OF MY HEART handelt, ebenso wie das Original, von einer Frau, die aus leidenschaftlicher Liebe zu einem Mann ein weiteres Stück von ihrem Herzen abbrechen will. Janis Joplin besingt die Intensität weiblicher Liebesklagen und thematisiert die übersteigerten Erwartungen an die Frauen – im Gegensatz zu denen an Männer – als begehrenswerte Sexobjekte. Sie selbst befreit sich von einem klassischen Rollenbild der Frau, hält es aber als Interpretin des Songs aufrecht. Unterschiede zwischen dem Original und der Joplin-Version sind auf den ersten Blick nur marginal. Der Genrebezug wechselt von einer typischen Soul-Ballade zum psychedelischen Blues-Rock, so muss sich die Sängerin nun gegenüber einer Rock-Band-Besetzung behaupten (statt, wie im Original, gegenüber einem durch einen transparenten Piano-Part dominierten Arrangement). Ebenso genrebedingt erhöht sich die Anzahl der Beats per Minute um circa zwei bis drei Schläge auf ungefähr 80 bpm. Der soultypische Background-Chor des Originals wird stark reduziert und findet sich nur im Refrain wieder. Eine Verlängerung durch drei tragende Gitarrensoli von Sam Andrew sowie leichte Textveränderungen, das Beginnen mit einer Wiederholung von “Come on” als Hookline und das Einfügen von Zwischenrufen geben der Version von Big Brother & The Holding Company den letzten Schliff.

Die Songstruktur ist relativ simpel, entspricht aber den Genrekonventionen: zwei Strophen, ein Pre-

Chorus und ein gegen Ende mehrmals wiederholter Refrain. Die beiden Strophen werden klanglich geprägt durch eine sehr clean gespielte, wenig verhallte Gitarre: Die Musik steht im Hintergrund, Janis Joplin mit ihrer Interpretation des Textes tritt in den Vordergrund. Sie zeigt in dem Song ihre außergewöhnliche stimmliche Geschicklichkeit. So unterscheidet sich die Singweise in den Refrains und in den Strophen deutlich voneinander, zugleich erfolgt innerhalb des gesamten Songs eine Steigerung der musikalisch-gesanglichen Expressivität.

Das Stück beginnt mit einem eingängigen, verzerrten Gitarrensolo in tiefer Lage und in melodischer Auf- und Abwärtsbewegung. Joplin beginnt noch während des Solos mit der Hookline “Come on, come on, come on, come on”, welche über B-Dur im Song insgesamt noch dreimal vor den Refrains auftaucht, und bereitet durch diese Steigerung die ruhiger gehaltene Strophe vor. Der Pre-Chorus bietet die nötige Energie für den darauffolgenden Refrain: Ein rein männlicher Background-Chor und ein präsentes Schlagzeug zusammen mit einer gegenüber den Strophen höheren Stimme Janis Joplins bilden einen umfassenden, dichten Klang. Mit dem Beginn bei “And each time” wechselt die Harmoniefolge von E-A-B-A zu C#m-B-D-B. Der Textteil “But I’m gonna show you, baby, that a woman can be tough” deutet darauf hin, dass das lyrische Ich bereits einen Teil seines Herzens vergeben hat, nun aber gewillt ist, sich trotz einer möglichen Verletzung wieder auf eine Liebe einzulassen. Die während der Hookline spürbar aufgebaute Steigerung wird mit “Take it!” aufgelöst und kehrt harmonisch zurück in den Tonikabereich E-Dur.

Mit dem Beginn des Refrains ergibt die vorherige Steigerung eine logische Folge, der Text wird klanglich untermauert. Der Background-Chor, welcher schon in der Originalversion Verwendung fand, singt unter dem Rock-Arrangement und betont mit “Oh, oh, take it”, “Oh, oh, break it” und “Oh, oh, have a” Joplins Aussage. Die letzten beiden Zeilen des Refrains heben sich klar von den anderen Inhalten ab: “You know you got it” beinhaltet lediglich ausgehaltene Töne der Band. Das “Makes you feel good” als Unisono-Passage der gesamten Band inkl. Chor bietet mit der kadenzierenden Bewegung von A-Dur nach E/Gis, A/Fis zurück zu E-Dur eine interessante harmonische wie rhythmische Abwechslung.

Das zweite E-Gitarrensolo nach dem zweiten Refrain untermauert die Steigerung, die der Song insgesamt vollzieht: Es ist höher und virtuoser gespielt, jedoch folgt Sam Andrew der gleichen Melodielinie wie beim ersten Mal. In der zweiten Strophe wird die Gitarre ebenso präsent gespielt und unterstützt die spürbare Spannungssteigerung in der Aussage des Songtextes. Ein sechsmaliges Wiederholen von “Never” akzentuiert die besungene Thematik und verdeutlicht, dass der angesprochene Mann die Frau nie hört, wenn sie im Schlaf weint. “When I cry at night” wird zum Wendepunkt der Gefühlsregung. Von einer anfänglich sehnsüchtigen Stimmung, die mit der Hookline als Aufforderung wiedergegeben wird, wechselt Janis Joplin in ihrer Interpretation an diesem Punkt zu einer fordernden Art zu singen und drückt mit “Baby, I cry all the time!” aufkeimende Wut aus. Vor dem letzten Refrain setzt sie vokal den für sie später typischen, mit gepresster Stimme ausgestoßenen Schrei ein und leitet damit den Höhepunkt des Songs ein. Musikalisch wird dieser unterstützt von einer kurzen Improvisation der Sängerin auf dem Wort “Yeah” gegen Ende des Refrains. Die Bedeutung des Textes “Take another little piece of my heart” wechselt von einer anfänglichen Liebesklage zu einem verzweifelten, fast trotzigen Appell und deutet auf eine tieferliegende Verletzung des lyrischen Ichs hin.

- Cover des Albums *Cheap Thrills* stellt einen Comic dar, auf dem zu jedem auf der Platte enthaltenen

Song ein Bild gezeichnet wurde. Die entsprechende Abbildung zu PIECE OF MY HEART zeigt ein auf einem Teller liegendes stilisiertes Herz mit weit aufgerissenen Augen, welches von einem Mann mit Gabel und Messer bedroht wird. Rückblickend erscheint die Assoziation mit Janis Joplin, der nach außen starken Sängerin, deren Leben abseits der Bühne von Verletzungen, Zerrissenheit und Einsamkeit geprägt war, naheliegend.

IV. Rezeption

Das Album *Cheap Thrills* war das erfolgreichste Album des Jahres 1968, hielt sich acht Wochen auf Platz eins der Billboard Charts und erreichte innerhalb von drei Tagen Gold-Status. Die Single wurde 500.000 Mal verkauft und kletterte auf Platz 12 der Pop-Charts in den USA. Das Lied war bis zu Joplins Tod 1970 ihr bekanntester und kommerziell erfolgreichster Song, der posthum von “Me and Bobby McGee” abgelöst wurde.

Nach der Trennung von Big Brother & The Holding Company Ende 1968 wurde Janis Joplin mit ihrer neuen Band, zu der ihr der Bassist Peter Albin folgte, mit Negativkritik überhäuft. Man warf ihr vor allem vor, zu sehr den Erwartungen des Publikums entsprechen zu wollen, und zwar auf Kosten der eigenen Authentizität.

Im Jahr 2004 wurden Janis Joplin und Big Brother & The Holding Company bei der “Rolling Stone List of 500 Greatest Songs of All Time” auf Platz 353 gelobt sowie in die “Rock and Roll Hall of Fame’s 500 Songs that Shaped Rock and Roll” aufgenommen. Im Verlauf der Jahrzehnte wurde PIECE OF MY HEART von verschiedensten Musikern quer durch die Genres gecovert und von mehreren Künstlern in die US Top 100 gebracht.

ANIKA JANACEK

Credits

Vocals: Janis Joplin
Leadgitarre: Sam Andrew
Rhythmusgitarre: James Gurley
Bass: Peter Albin
Drums: Dave Getz
Musik und Text: Jerry Ragovoy, Bert Berns
Produzent: John Simon
Arrangement: Sam Andrew
Label: Columbia
Veröffentlichung: 1968
Länge: 4:14 Min (Album), 2:43 Min (Single)

Recordings

- Erna Franklin. “Piece of My Heart / Baby What You Want Me to Do”, 1967, Shout Records, S-221, USA (7”/Single).
- Big Brother & The Holding Company. “Piece of My Heart”. On: *Cheap Thrills*, 1968, Columbia, KCS 9700, USA (LP/Album).
- Big Brother & The Holding Company ft. Janis Joplin. “Piece of My Heart / Turtle Blues”, 1968, Columbia, 4-44626, USA (7”/Single).
- Janis Joplin. “Piece of My Heart”, On: *Joplin in Concert*, 1972, Columbia, CBS 67241, UK (LP/Album).
- Janis Joplin. “Piece of My Heart / Kozmic Blues”, 1972, Columbia, S CBS 3960, UK (7”/Single).
- Janis Joplin. “Piece of My Heart”. On: *Janis Joplin*, 1972, Sony, SOPH 39~40 (2xLP/Compilation).

Covers

- Sammy Hagar. “Piece of My Heart / Sweet Hitchhiker”, 1981, Geffen Records, GEF50059, USA (7”/Single).
- Faith Hill. “Piece of My Heart”. On: *Peace of My Heart*, 1993, Warner Bros., 9362-43694-2, Germany (CD/Single).
- Shaggy ft. Marsha. “Piece of My Heart”. On: *Piece of My Heart*, 1997, Virgin, VST1647 (12”/Single).
- Melissa Etheridge. “Piece of My Heart”. On: *Greatest Hits: The Road Less Traveled*, 2005, Island Records, B00005137-02, USA (CD/Album).
- Beverley Knight. “Piece of My Heart”. On: *Voice: The Best of Beverley Knight*, 2006, Parlophone, 0946 359343 2 8, Europe (CD/Compilation).

References

- Echols, Alice: *Janis Joplin. Piece of My Heart – die Biographie.* Frankfurt am Main: Fischer 2003.
- Faulstich, Werner: *Rock als Way of Life, Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte, Teil II 1964-1971*. Gelsenkirchen: Rockpaed 1985.
- Gäsche, Daniel: *Born to Be Wild – Die 68er und die Musik*. Leipzig: Militzke 2008.
- Joplin, Laura: *Janis Joplin, Ein wildes kurzes Leben – Biographie mit unveröffentlichten Briefen*. München: Wilhelm Heyne 1995.
- Larkin, Colin: *The Encyclopedia of Popular Music*. 5th Concise Edition. London: Omnibus Press 2011.
- Salewicz, Chris: *27: Janis Joplin*. London: Quercus 2013.

Films

- Levi’s 501. Directed by Tarsem Singh. Bartle Bogle Hegarty (BBH), London, 1992. URL: http://www.luerzersarchive.com/en/magazine/commercial-detail/levis-501-23691.html [14.05.2018].

Links

Artist homepage. URL: http://www.janisjoplin.com [06.02.2016].

About the Author

Anika Janacek studies Popular Music and Media M.A. at the University of Paderborn. She holds a Bachelor's Degree in Media and Communication of the University of Passau.
All contributions by Anika Janacek

Citation

Anika Janacek: “Piece of My Heart (Janis Joplin)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/pieceofmyheart, 03/2018.

Print

The Notwist **2001**

Pilot

PILOT ist die zweite Single des Albums *Neon Golden* der Weilheimer Band The Notwist. Mit dem Album gelang der Band eine überraschende Weiterentwicklung und der internationale Durchbruch. Sie gilt heute als eine der wichtigsten deutschen Pop-Produktionen.

I. Entstehungsgeschichte

Das britische Avantgarde Magazin The Wire stellte 1998 die Frage, ob Weilheim das neue Seattle sei (Scherer 2014). Weilheim ist eine Kleinstadt mit ca. 20.000 Einwohnern und liegt 50 Kilometer südlich von München. Der Ort ist ein regelrechtes Musikbiotop, ca. 30 Musiker:innen spielen in zahlreichen ambitionierten Projekten wie Ms. John Soda, Tied Tickeled Trio, Lali Puna. Im Zentrum stehen die Brüder Markus und Micha Acher mit ihrem Hauptprojekt The Notwist. Gegründet wurde die Band 1986 als Postpunk/Hardcore-Projekt zusammen mit dem Schlagzeuger Martin Messerschmidt, mit dem Vorbild Dinosaur Jr. Das zweite Album *Nook* (1992) war das erste, das über Szenekreise hinaus bekannt wurde. Auf dem dritten Album *12* (1995) veränderte sich der Sound der Gruppe das erste Mal grundlegend. Die Gitarrenklänge wurden klarer und Blasinstrumente kamen zum Einsatz. Mit *Shrink,* welches drei Jahre später erschien, gelang der Band daraufhin eine erneute Weiterentwicklung ihres Sounds. Durch den Einstieg von Martin Gretschmann (aka Console) wurde der Sound mit elektronischen Elementen erweitert. Das darauffolgende Album *Neon Golden,* auf dem sich auch PILOT befindet, ist das fünfte Studioalbum von The Notwist und gilt als Meilenstein in der Bandgeschichte. Mit Unterbrechungen wurde 15 Monate lang im Uphon Studio in Weilheim an der Platte gearbeitet. Die Detailverliebtheit spiegelt sich in den Songs wider, ohne dass die Energie der Stücke verloren geht. Improvisation spielt in der Studioarbeit bei The Notwist eine wichtige Rolle. Dabei wird das Risiko, ‘Fehler’ zu machen, bewusst in Kauf genommen. Die Pausen und Arbeitsphasen zwischen den Alben sind mit drei bis sechs Jahren bei The Notwist immer relativ lang. Einerseits sind alle Bandmitglieder Teil vieler anderer Projekte und andererseits wird an neuer Musik so lange gefeilt, bis alle Mitglieder mit dem Ergebnis kompromisslos zufrieden sind. Im Vergleich zu den Vorgängeralben sind auf *Neon Golden* elektronische Elemente viel stärker vertreten. Sie fungieren nicht mehr nur als Zusatz, sondern sind integraler Bestandteil und fügen sich organisch in den Gesamtkontext ein. Sänger und Gitarrist Markus Acher äußerte sich dazu wie folgt: “Wir haben versucht, die Vielfalt von *Shrink* zu konzentrieren und etwas Homogeneres und Geschlossenes zu finden. Ein Versuch also, die Dinge wieder näher zusammenzubringen. Idealerweise geht es dabei um eine musikalische Gesamtsprache, in der verschiedene Elemente Platz haben, ohne dass man sie gegeneinander ausspielt” (Bayer/Opitz 2001).

PILOT wurde als zweite Single des Albums ausgekoppelt. Laut Plattenfirma City Slang hat der Song das größte Singlepotenzial des Albums und wäre ihre Wahl für die erste Single gewesen. The Notwist entschieden sich aber bewusst für eine zurückhaltende erste Single, da man nicht mit der “Tür ins Haus”

fallen wolle (Acher 2002). Live aufgeführt wurden PILOT und das zugehörige Album *Neon Golden* erstmals bei einem Radiokonzert des Bayerischen Rundfunks mit dem Titel Transistor Notwist anlässlich der Veröffentlichung des Albums im Januar 2002. Die Band spielte dabei im Erdgeschoss des Münchner Pathos Transport Theaters die mechanisch-akustischen Parts des Albums, während Martin Gretschmann abgeschieden im Keller des Theaters die Elektronik bediente. In der Radiosendung Zündfunk wurde zunächst nur Gretschmanns Elektroset übertragen. Mittels mitgebrachter Transistorradios konnte das Publikum dann auf dem Konzert das elektronische und mechanisch-akustische Element zusammenführen und das Radio wurde zum zusätzlichen Bandmitglied (Adolph 2002).

II. Kontext

Bei Plattenproduktionen von The Notwist spielen verschiedene musikalische Einflüsse immer eine große Rolle. Durch die Aktivität in anderen Formationen, fließen die unterschiedlichen Richtungen von Jazz, Elektro-Pop, Dub oder Techno in die Musik ein. Außerdem tauscht sich die Band über aktuelle Veröffentlichungen aus und lässt diese Inspirationen in ihre Kompositionen einfließen. Bei PILOT wird von Markus Acher die Referenz New Order genannt (Bayer/Opitz 2001).

Während der Entstehungsphase von *Neon Golden* tauchen auf dem deutschen Musikmarkt einige deutsche Gitarren- und Indie-Popbands auf, die mit aufwändigen Produktionen Achtungserfolge erspielten (wie z.B. Miles, Slut oder Readymade). Produziert wurden viele dieser Bands von Mario Thaler und Olaf Opal – dieselben Produzenten, die auch an *Shrink* und *Neon Golden* gearbeitet haben. Markus Acher wehrt sich in einem Interview dagegen, Notwist als Wegbereiter dieser Strömung zu bezeichnen: “Wir sind in dem Sinne keine Popband und wollen auch nicht das perfekte Pop-Album machen” (ebd.). Die Kritik von Acher zielt dabei vor allem auf den verschobenen Fokus von der Musik hin zur Selbstinszenierung. Im Entstehungsprozess des Albums *Neon Golden* wurde deshalb zunächst die eigene künstlerische Identität hinterfragt. Daraufhin lotete die Band aus, inwiefern es überhaupt möglich sei, in diesem Kontext ein melodiöses Album zu machen, ohne in das Fahrwasser der oben genannten Bands zu geraten. Als mögliche kritische Reaktion auf den Selbstvermarktungsdrang des Großteils der Musiklandschaft wurde auch die Produktion einer “monotone[n] Krachplatte” (ebd.) anstelle von *Neon Golden* in Betracht gezogen.

In den Notwist-Texten wird explizite Kritik nicht geäußert, anders als bei Bands der sogenannten Hamburger Schule, die sich in deutschsprachigen Rocksongs zu der Zeit linksintellektuell mit konsum- und gesellschaftskritischen Themen auseinandersetzen. Vielmehr versucht Markus Acher in seinen Texten “Situationen und Bilder zu beschreiben, die vielleicht nicht reinpassen […], in so eine Welt von großen Gesten und großen Sätzen” (Bayer/Opitz 2001). Auch das Musikvideo zu PILOT kann als Antithese zu den seinerzeit gängigen Ausdrucksformen in der Musiklandschaft gelesen werden. Statt cooler ‘Rockstars’ werden Modelleisenbahnfans gezeigt, wie sie ihrem Hobby nachgehen und es stolz präsentieren (Adolph 2002).

Als im Jahr 2002 *Neon Golden* veröffentlicht wurde, hatten sich bis dato nur sehr wenige Bands an der Kombination aus Indie-Pop/Rock und Elektronik versucht. Von einigen Medien wurde daraufhin der Genre-Neologismus Indietronic erfunden und Notwist zu den Gründern ausgerufen. Spätere prominente

Vertreter:innen des Genres sind LCD Soundsystem mit *LCD Soundsystem* im Jahr 2005 und Hot Chip mit *the Warning* 2006.

III. Analyse

PILOT dauert 04:29 Minuten und wurde im Tempo 133 bpm aufgenommen. Der Song ist in E-Moll geschrieben und im 4/4-Takt angelegt. Die Struktur ist relativ simpel: Intro, Verse, Chorus, Verse, Chorus, Bridge, Chorus, Chorus, Outro. Eingeleitet wird PILOT durch ein 8-taktiges komplett elektronisches Intro. Im Vordergrund werden die Grundtöne mit einem Sound gespielt, der entfernt an eine gezupfte Gitarre erinnert, die mit einem starken Delay versehen ist. Darüber liegen zwei elektronische Vibrato-Summtöne, die zwischenzeitlich stoppen und links und rechts gepannelt sind. Das Summen erinnert an ein fliegendes Insekt, das seine Flugphasen kurz unterbricht, um sich von Zeit zu Zeit niederzulassen. Die Elemente des Intros tauchen auch im zweiten Verse-Teil wieder auf. Nach 00:14 Minuten beginnt der Verse, der sich über 24 Takte erstreckt. Dieser kann in einen 8-taktigen Instrumental-Teil (Verse A) und einen 16-taktigen Vokalteil (Verse B) unterteilt werden. Im Verse A steigen Schlagzeug, Bass und Gitarre gemeinsam ein. Das Schlagzeug spielt einen treibenden Beat mit Achtel-Hi-Hat, Bass-Drum auf eins und drei und Snare-Drum auf die zwei und vier. Der treibende Beat zieht sich durch den gesamten Song, nur in der Bridge setzt er kurz aus. Die elektronischen Elemente und das Schlagzeug verschmelzen dabei, sodass beispielsweise das echte Öffnen der Hi-Hat von einem elektronischen Zirpen kaum mehr zu unterscheiden ist. Das treibende Moment entsteht auch durch die Gitarre. Der Bass hingegen setzt jeden vierten Takt komplett aus, was den Charakter dieses Abschnitts jedoch nicht beeinflusst, sondern vielmehr Bewegung und Spannung aufbaut. In Verse B setzt der Gesang ein, der sich durch das Mixing von den anderen Tonspuren hervorhebt. Die Gitarre verklingt, wird nach 8 Takten kurz angeschlagen und setzt dann erst wieder im Refrain ein. Dafür ergänzt der elektronische, gitarrenartige Sound des Intros das Arrangement. Die elektronischen Sounds entwickeln sich in diesem Teil, indem nach 8 bzw. 16 Takten die Filter weiter geöffnet werden. Höhepunkt ist ein gepresster elektronischer Ton, vergleichbar mit dem Surren eines Trafos, der den Chorus einleitet. Dieser Sound scheint klangmalerisch einen angehaltenen elektrischen Zug darzustellen und passt perfekt zu der Textzeile “to switch out time by causing train delay” (Notwist 2002). Der Chorus erstreckt sich über 16 Takte, die Gitarre steigt wieder ein und Streicherklänge komplettieren das Arrangement. Da in den Credits lediglich ein Cello genannt wird, wird in dieser Analyse davon ausgegangen, dass es sich bei dem Streichersound um einen Synthesizer oder ein Plug-In handelt. Insgesamt ist der Chorus sehr tanzbar und läuft jedes Mal nach demselben Muster ab, es gibt nur eine kleine textliche Änderung. Der zweite Verse ist von der Instrumentierung analog zum ersten gehalten. Schlagzeug und Bass ändern sich nicht, mit Ausnahme eines kurzen Schlagzeug-Fill-ins am Ende des zweiten Verse B. Das elektronische Arrangement fällt in Verse B deutlich zurückhaltender aus und beschränkt sich auf ein Knistern. Die Gitarre spielt jedoch leise einige Grundtöne. Der Chorus verläuft analog zum ersten Chorus mit kleinen Änderungen im elektronischen Arrangement. In der 16-taktigen Bridge dagegen wechselt das Feeling des Songs gänzlich von einem treibenden, tanzbaren Popsong in ein Halftime-Dub-Arrangement. Die Bass-Drum setzt in der Bridge aus, die Betonung der Hi-Hat liegt auf dem Off-Beat und die Snare-Drum wechselt auf Cross-Stick. Darunter liegt ein Laid Back gespielter Bass, [illegible]en definierten Anschlag des Verse verloren hat und zu einem zähen Brei verschwimmt. Der Streicher-Synthesizer fadet aus dem Chorus in die Bridge und wird durch leise Vocal-Samples abgelöst,

die sich wie ein summendes Insekt zwischen dem linken und rechten Kanal bewegen. Nach einem kurzen 2-taktigen Break geht es wieder zurück in den Chorus, der genauso treibend wie die ersten beiden arrangiert ist. Der Schluss Chorus wird wiederholt und erstreckt sich damit insgesamt über 32 Takte. Den Abschluss bildet ein kurzes Outro, das aus einer rückkoppelnden Gitarre und wabernder Elektronik besteht.

Textlich ist PILOT abstrakt gehalten. Zwar wird eine kurze Geschichte erzählt, allerdings bietet diese viel Interpretationsspielraum. In der ersten Strophe geht es um einen Mann, der neben den Gleisen wohnt und den ganzen Tag versucht, durch das Auslösen von Zugverspätungen die Zeit abzuschalten. Im Refrain mutmaßt das lyrische Ich, ob es bereits ausreichen würde, wenn es einmal am Tag Pilot:in bzw. Zugführer:in sein würde. Im zweiten Refrain wechselt die Perspektive von der zweiten Person Singular zur ersten Person Plural. Der Wechsel zum Wir könnte als subtile Aufforderung verstanden werden, die Passivität aufzugeben und als Pilot das eigene Schaffen zu lenken, anstatt gelenkt zu werden.

IV. Rezeption

Das Album *Neon Golden* erreichte in den deutschen Albumcharts Platz 10 und wurde über 100.000 Mal verkauft. Zur Veröffentlichung überschlugen sich sowohl nationale als auch internationale Medien mit Lobeshymnen. Und auch retrospektiv wird das Album als eines der wichtigsten deutschen Pop-Alben gefeiert. Das Musikmagazin Zündfunk des Bayerischen Rundfunks wählte das Album zum Album des Jahrzehnts. In der New York Times wurde *Neon Golden* zum Album of the Year erklärt. Über den gesamten Entstehungsprozess des Albums wurde ein Dokumentarfilm von Jörg Adolph unter dem Namen *On/Off the Record* gedreht, der bei 3sat ausgestrahlt wurde. Darüber hinaus wurde PILOT für den Soundtrack des Independent Films *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) verwendet. Ein Angebot von Vodaphone lehnte die Band ab. Die Firma wollte den Song “One with the Freaks” für eine weltweite Werbekampagne nutzen und bot der Band dafür 750.000 €. Für PILOT sind keine Verwertungsangebote bekannt. 2016 führten Notwist im Rahmen des Lieblingsplattenfestivals im Düsseldorfer Zakk das ganze Album *Neon Golden* auf.

MANUEL RÄDLER

Credits

Gesang, Gitarre: Markus Acher
Bass: Micha Acher
Schlagzeug: Markus Messerschmidt
Elektronik: Martin Gretschmann
T Markus Acher
. Markus Acher, Micha Acher, Martin Gretschmann

Produzent: Galore
Aufnahme & Mix: Mario Thaler, Olaf Opal im Uphon Tonstudio, Weilheim
Mastering: Chris Blair in den Abbey Road Studios, London
Label: City Slang
Aufnahme: 2000
Veröffentlichung: 2001
Länge: 4:31

Recordings

- The Notwist. “Pilot”. On: *Pilot*, 2001, City Slang, 20183-2 Europe (CD, Single, Promo).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Pilot*, 2002, Virgin, 897838 6, Germany (12”).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Neon Golden,* 2002, Virgin, 7243 812124 2 4, Europe (CD, Album).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Neon Golden,* 2002, Virgin, 7243 810910 2 9 Europe (CD, Album, Dig).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Neon Golden,* 2002, City Slang, 20184-1, Germany (LP, Album).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Neon Golden,* 2010, City Slang, SLANG9550064, Germany (LP, Album, Reissue, 180 g).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Die Fetten Jahre Sind Vorbei*, Mute, 2002, CDSTUMMTT3, 7243 863419 0 7, Germany (2xCD, Comp, Enh).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Superheroes*, Ghostvillains + Stuff, 2016, Alien Transistor, N54, Germany (3xLP, Album).
- The Notwist. “Pilot”. On: *Superheroes*, Ghostvillains + Stuff, 2016, Alien Transistor, N54, Germany (2xCD, Album).

References

- Bayer, Felix/Opitz, Sven: Widerhaken mit System The Notwist. In: Intro, 29.11.2001, https://www.intro.de/popmusik/the-notwist-2 [not available].
- Bernhard, Andreas: Wir sind keine Helden. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 22.04.2008, https://sz-magazin.sueddeutsche.de/musik/wir-sind-keine-helden-75347 [25.04.2025].
- Buckman, Luke: The Notwist Neon Golden. In Pitchfork, 06.02.2002, https://pitchfork.com/reviews/albums/5845-neon-golden/ [25.04.2025].
- Filkorn, Fred: Sie wollten nie den schnellen Euro. In: Mittelbayerische, 18.04.2017, https://www.mittelbayerische.de/region/bayern/mz-kantine-nachrichten/sie-wollten-nie-den-schnellen-euro-23458-art1509908.html [not available].
- Funk, Hardy: Man muss beim Hören stolpern. In: Laut.de, 19.02.2014, https://www.laut.de/The-Notwist/Interviews/Man-muss-beim-Hoeren-stolpern-19-02-2014-1120 [25.04.2025].
- Scherer, Matthias: Darum ist Notwist die wichtigste deutsche Band. In: BR Puls Musik, 20.02.2014, https://www.br.de/puls/musik/aktuell/the-notwist-wichtigste-band-deutschlands-100.html [not available].

- Stock, Ulrich: Klingt gar nicht so nach Computer. In: Die Zeit, 07.03.2002, https://www.zeit.de/2002/11/200211_notwist.xml/komplettansicht [25.04.2025].
- Strauss, Neil: MUSIC: THE YEAR IN REVIEW — THE CRITICS/THE 10 BEST ALBUMS; Somber Anthems, Loose-Limbed Funk. In: New York Times, 29.12.2002, https://www.nytimes.com/2002/12/29/arts/music-year-review-critics-10-best-albums-somber-anthems-loose-limbed-funk-536890.html [25.04.2025].
- Uthoff, Jens: Die vertrauten Trostspender. In: TAZ, 16.02.2014, http://www.taz.de/!5048495/ [25.04.2025].
- Wagner, Säm: The Notwist – Superheroes, Ghost-Villians + Stuff. In: Neølyd, 11.10.2016, https://www.neolyd.com/audio-video/the-notwist-superheroes-ghostvillains-stuff-album/ [25.04.2025].

Films

- *On/Off the Record.* Regie: Adolph, Jörg. ZDF/3Sat/Jörg Adolph, 2002.
- *Pilot.* Regie: Adolph, Jörg. Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF), 2001 (Musikvideo).

Links

- Offizielle Deutsche Charts. URL: https://www.offiziellecharts.de/album-details-9393 [25.04.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Manuel Rädler

Citation

Manuel Rädler: “Pilot (The Notwist)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/pilot, 05/2025.

Print

The Who **1969**

Pinball Wizard

PINBALL WIZARD ist ein im Jahr 1969 veröffentlichter Song der britischen Rockband The Who.

I. Entstehungsgeschichte

PINBALL WIZARD ist im Mai 1969 auf dem Konzeptalbum *Tommy* erschienen. Zwei Monate zuvor erfolgte die Auskopplung als Single (mit der B-Side “Dogs, Part Two”). Komponiert wurde der Song (inkl. Songtext) vom Gitarristen und kreativen Kopf der Band Pete Townshend. In sprachlicher Hinsicht ist der Song eingebettet in das dramaturgische Konzept des Albums. Erzählt wird die Geschichte eines taubstummen und blinden Jungen, genannt “Tommy”, der trotz der körperlichen Einschränkungen die besondere Fähigkeit entwickelt, das Spiel mit dem Flipperautomaten (“Pinball”) in all seinen Varianten zu beherrschen. Im Zuge dieser als übernatürlich ausgewiesenen Meisterschaft (“Wizard”) steigt er, inzwischen zu einem jungen Mann gereift, zu einer messianischen Figur empor, die gefolgt wird von einer euphorisierten Masse ergebener Fans. Auch in kompositorischer Hinsicht ist der Song eingebettet in ein übergeordnetes Konzept. So wird die charakteristische Eröffnung durch das rasant-peitschende Spiel der Rhythmusgitarre auf dem ersten Stück des Albums (“Overture”) vorweggenommen. Insgesamt war es Townshend’s künstlerisches Anliegen, mit Tommy ein komplexes rockmusikalisches Werk zu erschaffen, das sich an kunstmusikalische Gestaltungsformen anlehnt. Dies betrifft, wie oben angedeutet, im Wesentlichen die großformatige, narrative Konzeption und die wiederkehrende Verarbeitung von musikalischen Motiven. Der Ausdruck “Rockoper”, sowohl in journalistischen als auch forscherischen Zusammenhängen in Bezug auf Tommy angewendet, steht sinnbildlich für diese Vorgehensweise.

II. Kontext

The Who gehören neben den Beatles und den Rolling Stones zu den Urvätern der britischen Popkultur. Ihre ersten kommerziellen Erfolge und öffentlichkeitswirksamen Auftritte fanden im Jahr 1965 statt, also etwa zwei Jahre nach dem Durchbruch der Beatles und der Stones. Zu Beginn ihrer Karriere standen The Who der Jugendsubkultur der Mods nahe. Bei den Mods handelte es sich vornehmlich um männliche Jugendliche der Arbeiterklasse und unteren Mittelschicht, deren teilkulturelles Selbstverständnis sich u.a. in exzessivem Feiern, Medikamentenmissbrauch, einem gehobenen Modestil (z.B. maßgeschneiderte Anzüge) und dem Fahren von Motorrollern konstituierte. Mit zunehmendem Erfolg im Verlauf der späten 1960er Jahre erfolgte die Abwendung von der Modkultur. Das Konzeptalbum *Tommy* markierte schließlich den Durchbruch als Mainstream-Act. The Who wurden fortan als Superstars gehandelt – ein Umstand, der sich nicht zuletzt darin niederschlug, dass die Band auf dem legendären Woodstock-Festival als einer der -Acts auftrat. In künstlerischer Hinsicht prägend für The Who im Allgemeinen und PINBALL WIZARD im Speziellen war das permanente Bestreben Pete Townshend’s, der Rockmusik neue

Gestaltungs- und Präsentationsformen zu erschließen. Im Fall von *Tommy* äußerte sich dies neben den oben erwähnten musikimmanenten Punkten in der aufwendigen (foto)grafischen Gestaltung des Plattencovers sowie der Umsetzung des Albums als Film. Letzterer erschien im Jahr 1975 in den Kinos, Regie führte Ken Russell, seinerzeit zu Weltruhm gelangt durch den Oskar prämierten Film *Women in Love* (1969). Die Filmversion wurde von Kritik und Publikum äußerst positiv aufgenommen, wodurch sich Townshend in seinem Anspruch, Rockmusik im Sinne eines medienübergreifenden 'Gesamtkunstwerks' zu konzipieren, bestätigt fühlen konnte. Der Song selbst wurde in dem Film von Elton John dargeboten.

III. Analyse

Der Song dauert sowohl als Albumtrack als auch als Single 3:01 Minuten; das Tempo beträgt ca. 122 bpm. Das tonale Zentrum wechselt im Verlauf des Songs von H-Dur zu D-Dur. Neben Haupt- und Nebengesang gelangen E-Gitarre, Westerngitarre, E-Bass und Schlagzeug zum Einsatz. Der Song beginnt mit einem Intro, gespielt auf einer Westerngitarre. In der Akkordfolge Hm/Fis | Hmsus4/Fis | Fis7sus4 | Fis7 |Fism7sus4 | Em/Fis | Em/G | Fis7sus4 | Fis7add4 wird auf den energetischen Eröffnungspart der Strophe zugespielt. Das Intro nimmt sich aufgrund dieses effektvollen Spannungsverlaufs als eine Art Mini-Ouvertüre aus. Auffallend ist hierbei die audiotechnische Aufbereitung. So erklingt der Akkordanschlag auf der ersten Zählzeit des Taktes auf dem rechten Lautsprecher; er ist mit einem einfachen Delay-Impuls unterlegt, der eine Achtel später auf dem linken Lautsprecher zu hören ist. Dieser Stereo-Effekt wird auch in der Strophe eingesetzt, doch ist er aufgrund des durch die Gitarre erzeugten Klangteppichs nur noch marginal zu vernehmen. Harmonische Grundlage der Strophen ist eine vom tonalen Zentrum H in drei Ganztonschritten abwärts verlaufende Sequenz, die am Ende im Halbtonschritt die Dominante Fis erreicht. Jede tonale Stufe erklingt zunächst mit Quartvorhalt (sus4) und wird dann in einen Durakkord aufgelöst (die e'-Saite bleibt stets offen, wodurch harmonische Erweiterungen entstehen). Unterlegt wird diese Spielfigur mit einer E-Gitarre, die in einem kurzen Vorschlag von der Untersekunde in den jeweiligen Grundton wechselt. Auf diese Weise entsteht eine musikalische Geste, die von pompös-theatraler Wirkung ist. Parallel zum Gesangspart setzt schließlich der erdig-rollende Bass von John Entwistle ein. In der auf die erste Strophe folgenden Instrumental-Bridge wird eine neue zweitaktige Akkordfolge (H A D E) eingeführt. Der Mix betont an dieser Stelle den Part der E-Gitarre, wodurch nicht zuletzt das Rockelement des Songs hervorgehoben wird. Im Anschluss daran wiederholt sich der Strophe-Bridge-Formblock. Es folgt der Refrain, der auf einer IV V I-Kadenz aufbaut, welche dreimal erklingt, bevor in die große Untermediante G und die kleine Obermediante D gewechselt wird. Dem schließt sich eine zweite Bridge an, in der die Gitarre auf D Cadd9 G/H in aufgebrochenen Akkorden spielt. Es beginnt die dritte Strophe mit Hsus4. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass es nicht zuletzt die diversen Rückungen und Reihungen unterschiedlicher harmonischer Wendungen sind, die dem Song trotz der relativ kurzen Dauer eine erstaunliche klangliche Fülle verleihen. Variiert wird das harmonische Konzept erneut im Zwischenspiel nach dem zweiten Refrain. Die für die Strophen charakteristische Rhythmusgitarre beginnt nun auf Dsus4. Somit wird in der letzten Strophe das tonale Zentrum von H nach D verlagert. Das Stück schließt in einem k[illegible]en Outro, das die zweite Bridge andeutet, sich jedoch dann in Akkordbrechungen auf H7sus4 verläuft, das Fade-Out erfolgt.

Der Songtext ist aus der Perspektive eines Ich-Erzählers verfasst, der sich als erfahrener Flipper-Spieler ausweist und seine Begegnung mit Tommy, dem wahren “Pinball Wizard”, schildert. Die erste Strophe, wie auch die folgenden gesungen von Roger Daltrey, beginnt mit einem kurzen Rückblick des Ich-Erzählers in die eigene Vergangenheit als Flipper-Enthusiast und endet mit der Bewunderung der einzigartigen Fähigkeiten von Tommy (“But I ain’t seen nothing like him”). In der zweiten Strophe wird das Verhalten von Tommy am Flipperautomaten geschildert. Hervorgehoben wird dabei seine stoische Fokussiertheit; er spielt, als werde er “Teil der Maschine”. Dabei geht der Erzähler davon aus, dass die Intuition Tommy anleite. Am Ende aller Strophen steht schließlich der anerkennende Ausruf: “That deaf dumb and blind kid sure plays a mean pinball”. Der erste Refrain baut auf der einfachen Feststellung auf: “He’s a pinball wizard”. Gleichzeitig werden konkrete Ursachen für diese Begabung vermutet (“There has to be twist”). Die darauf folgende Bridge ist als kurzer Dialog konzipiert, in dem Pete Townshend und Roger Daltrey im Wechselspiel die Zeilen singen “How do you think he does? – I don’t know. – What makes him so good?”. Der Wechsel in die Dialogform, d.h. die nichterzählende Form, verstärkt im Sinne einer Quasi-Authentifizierung das bereits zum Ausdruck gebrachte Grundgefühl des Erstaunens und der Bewunderung. In den zwei folgenden Strophen werden weitere Eigentümlichkeiten von Tommy beschrieben, so z.B., dass er niemals verliert und vor dem Spiel von seinen “Jüngern” geführt wird. Im zweiten Refrain wiederum gibt der Ich-Erzähler unmissverständlich zu verstehen, dass er die eigene Unterlegenheit eingesteht und die “Flipper-Krone” an Tommy übergibt.

IV. Rezeption

PINBALL WIZARD gehört zu den kommerziell erfolgreichsten Singleveröffentlichungen der Band und zählt noch heute zu ihren bekanntesten Hits. Aufgrund künstlerischer Erwägungen mied die Band das Kurzformat Single. Das Großformat schien dem eigenen Anspruch, als echte “Künstler” in Erscheinung treten zu wollen, in höherem Maße gerecht zu werden. Nichtsdestotrotz werden auch heute noch diverse Hits mit dem Namen The Who in Verbindung gebracht, so z.B. My Generation (1965), Won’t Get Fooled Again (1971) und Behind Blue Eyes (1971). Seit seiner Veröffentlichung gehört der Song zum Standard-Repertoire von The-Who-Konzerten. Auf der Reunion-Tour zum 25-jährigen Bestehen der Band im Jahr 1989 wurde der Song von Elton John dargeboten. Coverversionen existieren u.a. von Rod Stewart (2005) und der britischen Band McFly (2005). In aktuellen Pop-Kanonisierungen findet der Song selbst kaum Erwähnung, vielmehr wird die popkulturelle Bedeutung des Albums hervorgehoben. So wird *Tommy* unter den “500 Greatest Albums of All Time” (*Rolling Stone Magazine*) auf Platz 96 und in der Liste “The Music That Changed The World: Part One 1954–1969” (*Q Magazine*) auf Platz 9 geführt.

CHRISTOFER JOST

Hauptgesang: Roger Daltrey
E- Gitarre, Westerngitarre: Pete Townshend
E-Bass: John Entwistle
Schlagzeug: Keith Moon
Autor: Pete Townshend
Produzent: Kit Lambert
Aufnahme: 7. Februar 1969
Veröffentlichung: 7. März 1969
Spieldauer: 3:01

Recordings

- The Who. *Pinball Wizard*, 1969, Track Record, 59262, UK (Vinyl/Single).
- The Who. *Pinball Wizard*, 1969, Decca, 732465, USA (Vinyl/Single).
- The Who. “Pinball Wizard”. On: *Tommy*, 1969, Track Record, 613013/4, UK (Vinyl/Album).
- The Who. “Pinball Wizard”. On: *Tommy*, 1969, MCA, MCAD-10801, USA (Vinyl/Album).

Covers

- Elton John. *Pinball Wizard*, 1975, DJM Records, DJS 652, UK (7″/Single).
- Rod Stewart. “Pinball Wizard”. On: *Gold*, 2005, Mercury, 0602498812648 (CD/Album).
- McFly. “Pinball Wizard”. On: *I’ll Be Ok*, 2005, Island, MCSTD 40428, UK (CD/Single).

Movies

- *Tommy*. Regie/ Drehbuch: Ken Russell. Universal Pictures, 2001 (1974) (DVD).
- *Women In Love*. Regie: Ken Russell. Drehbuch: Larry Kramer. MGM, 2003 (1970) (DVD).

References

- Atkins, John: *The Who on Record: A Critical History, 1963–1998*. Jefferson: McFarland & Company 2000.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time.* London: Turnaround ^{3}2006.
- The Music That Changed The World: Part One 1954–1969. In: *Q Magazine*, Special Edition, January 2004.

- Band homepage: http://www.thewho.com [08.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.

Citation

Christofer Jost: “Pinball Wizard (The Who)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/pinball, 08/2012 [revised 07/2014].

Credits

Hauptgesang: Roger Daltrey
E- Gitarre, Westerngitarre: Pete Townshend
E-Bass: John Entwistle
Schlagzeug: Keith Moon
Autor: Pete Townshend
Produzent: Kit Lambert
Aufnahme: 7. Februar 1969
Veröffentlichung: 7. März 1969
Spieldauer: 3:01

Recordings

- The Who. *Pinball Wizard*, 1969, Track Record, 59262, UK (Vinyl/Single).
- The Who. *Pinball Wizard*, 1969, Decca, 732465, USA (Vinyl/Single).
- The Who. “Pinball Wizard”. On: *Tommy*, 1969, Track Record, 613013/4, UK (Vinyl/Album).
- The Who. “Pinball Wizard”. On: *Tommy*, 1969, MCA, MCAD-10801, USA (Vinyl/Album).

Covers

- Elton John. *Pinball Wizard*, 1975, DJM Records, DJS 652, UK (7″/Single).
  ɔd Stewart. “Pinball Wizard”. On: *Gold*, 2005, Mercury, 0602498812648 (CD/Album).
  ɹcFly. “Pinball Wizard”. On: *I’ll Be Ok*, 2005, Island, MCSTD 40428, UK (CD/Single).

References

- Atkins, John: *The Who on Record: A Critical History, 1963–1998*. Jefferson: McFarland & Company 2000.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone's 500 Greatest Albums of All Time.* London: Turnaround ^{3}2006.
- The Music That Changed The World: Part One 1954–1969. In: *Q Magazine*, Special Edition, January 2004.

Films

- *Tommy*. Regie/ Drehbuch: Ken Russell. Universal Pictures, 2001 (1974) (DVD).
- *Women In Love*. Regie: Ken Russell. Drehbuch: Larry Kramer. MGM, 2003 (1970) (DVD).

Links

- Band homepage: http://www.thewho.com [08.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: "Pinball Wizard (The Who)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/pinball, 08/2012 [revised 07/2014].

Print

France Gall **1965**

Poupée de Cire, Poupée de Son

POUPÉE DE CIRE, POUPÉE DE SON ist einer der bekanntesten Songs der französischen Sängerin France Gall. Geschrieben wurde er von Serge Gainsbourg, einem der einflussreichsten Popmusiker in Frankreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

I. Entstehungsgeschichte

Für den Grand Prix Eurovision 1965 wurde der damals schon im französischen Sprachraum etablierte Komponist Serge Gainsbourg gebeten, den Beitrag für Luxemburg zu schreiben. Als Interpretin wählte er France Gall, für die er bereits 1963 einen erfolgreichen Titel komponiert hatte (“Laisse Tomber les Filles”). Das so entstandene Lied POUPÉE DE CIRE, POUPÉE DE SON konnte schließlich den Sieg erringen.

II. Kontext

Der Grand Prix Eurovision fand im Jahr nach dem Sieg von Gigliola Cinquetti am 20. März 1965 in Neapel statt. Der Erfolg von France Gall gilt als erster Sieg eines Popsongs, eines sogenannten “Chanson Yéyé”, beim Grand Prix Eurovision. Oft wird behauptet, France Gall hätte den naiven Zugang zum Lied deshalb so glaubwürdig umgesetzt, weil sie die tiefere Bedeutung des Textes gar nicht verstanden hätte. Und gerade deshalb wurde die Interpretation des Songs zu einem in der internationalen Fachpresse äußerst umstrittenen Thema, auch wenn es vermutlich allein die mangelnde Sprachkompetenz und die Skandalfigur des Komponisten waren, welche die wenig interpretationsbedürftige Deutlichkeit des Textes erheblich verkomplizierten.

III. Analyse

Wie aus der Werkbiographie des Komponisten und Texters Serge Gainsbourg nicht anders zu erwarten, weist auch POUPÉE DE CIRE frivole Zweideutigkeiten auf. Die Rezipienten der damaligen Printmedien wie der späteren Internetgeneration ignorierten diese keineswegs, sondern überinterpretierten den Kontrast zwischen dem rein wörtlichen Verständnis des Textes und der Ebene sexueller und weitgehend schlichtweg autoreflexiver Konnotationen. Die dafür ursächliche doppelte Lesart war dem Song jedoch von vornherein intentional als besonderes Erfolgsrezept eingeschrieben.

Im Titel erscheinen eine Wachspuppe (“poupée de cire”) und dann eine Puppe aus Ton, also eine aus klanglichen Lauten, womit eindeutig die Sängerin selbst bezeichnet wird, auch wenn “poupée de son” im [illegible]ösischen auch als Strohpuppe (“son” bedeutet auch Kleie und erinnert daher an Sägemehl) v[illegible]anden werden kann. Gerade aber weil klanglich kein Unterschied zwischen “son” und dem vielleicht

an dieser Stelle logischer erscheinenden Plural “sons” (“Töne”) besteht, und weil im weiteren Verlauf des Liedes die “poupée de chiffon” der Sängerpuppe gegenübergestellt wird, lassen sich beide Interpretationen gleichsam kombinieren: die wörtliche, in der es um verschiedene Puppen geht und die übertragene, in der die Puppe zum Synonym der Frau wird. Hinzu kommt, dass mit Wachs auch an die alten Schellackplatten erinnert wird und von vornherein eine Selbstreferenz auf Gesang und Musik mitschwingt.

Ob es sich also um traditionelle Kinderspielzeuge handelt, die einerseits in der Selbstbeschreibung schlicht, entflammbar und wenig prätentiös (die Wachspuppe) sind, anderseits schick und modisch, aber auch leicht verrottend (die Modepuppe), oder ob wir uns in der Welt des Marionettentheaters oder gar der Schaufensterpuppen bewegen, bleibt offen. Dass die Puppe eher als ein Synonym für ein Mädchen zu verstehen ist, wird im Text indes sehr schnell klar, wenn von den Jungen (“garçons”) gesprochen wird, deren übergroße Hitze gleichsam eine Bedrohung für das Wachspüppchen darstellt. Die sexuelle Aufladung des Liedes (“chaleurs” = Hitze = Geilheit) ist damit von vornherein gegeben, die Sängerin wird sicherlich auch zum potentiellen Äquivalent von Wachs in den Händen der Halbstarken und das Dahinschmelzen erinnert an das Verschmelzen im Sexualakt.

In der Tat wird die Sängerin jedoch im Laufe der Textdarbietung eindeutig als durchaus selbstreflexiv präsentiert und damit die sexuelle Erwartung der Zuhörer gleichsam enttäuscht, wenn sich in den “poupées de chiffon” ein Gegenmodell findet, das schlichtweg für die prototypischen Musikfans steht. Die Modepüppchen, die zu den dargebotenen Liedern tanzen, seien, so erfahren wir im Text, schnell verführbar und eine leichte Beute für die Jungs. Während sich die Fans also bei der Musik verlustieren, wird diese nur zum Vehikel für ganz andere Vergnügungen und erleichtert sogar den jungen Männern ihre Eroberung. Das deprimiert zusätzlich noch, weil es die Schlagersängerin unglaubwürdig erscheinen lässt und gleichsam ihre romantische Botschaft konterkariert. Weder sie selbst als Sängerin noch ihre Botschaften von der wahren Liebe stehen im Mittelpunkt, sondern die krude Alltäglichkeit der Triebe trägt den Sieg davon. Die Idealität der Liebe wird eingeholt von der Realität der schnellen Sexualität. Die Darbietung wird zu einer Äußerung von Unzufriedenheit über die tatsächliche soziale Praxis, die so sehr die Romantik vermissen lässt.

Wenn durch die naive Aufrichtigkeit die Sängerin, deren Herzblut an den Liedern hängt, die tatsächlich an das Glück glaubt und dabei die rosarote Brille trägt (“Je vois la vie en rose bonbon”), damit einer “poupée de salon”, also einer eher distanzierten Idealistin oder gar einer der Blaustrümpfe (ein abwertender Begriff des 19. Jahrhunderts für emanzipierte Frauen) gleicht, so verkörpert sie ein romantisierendes und hier mit Augenzwinkern dekonstruiertes Konzept biographistischen Liedverständnisses. Die Vorstellung davon, dass das Leben genau dem entspricht, wovon sie singt (“Mes disques sont un miroir”), greift mit erkennbar kritischem Unterton die naiven Hörer an, die ihrerseits Sängerin und Text gleichsetzen und an mediale Scheinwelten glauben. Die Inszenierung von France Gall als brav und naiv trägt dabei noch das Ihrige zur Wirkung bei, denn die Desillusionierung wird damit gedoppelt: Die Sängerin selbst offenbart ganz unerwartete Wünsche und Gelüste und nicht nur das, was sie beobachtet, entbehrt jeglicher Liebesromantik eines naiven Schlagers, den sie so ja auch musikalisch nicht mehr realisiert.

ängerin, so der Text, ist mit ihren Liedern omnipräsent, ihre Lieder werden gesungen, aber sie ist
. glücklich und seufzt ob der Realität. Kennt sie doch die Liebe nicht so gut, wie es scheint. Wenn

diese Sängerin über die fehlenden Kontakte zu den Jungs klagt, die sich lieber die leichte Beute sichern, so bietet das natürlich Anlass dazu, die unerfüllten sexuellen Wünsche hier zu thematisieren: Dergestalt wird die Selbstbezeichnung als Wachspuppe mit der Idee des Dahinschmelzens zum Synonym des Verschmelzens, die Tonpuppe hingegen wird, wenn man diesen Gedanken, wie es zahlreiche Interpreten getan haben, weiterführen will, vielleicht sogar zu einem Sexspielzeug, das Stöhnen erzeugen kann. Konkret verspricht sie aber nur, dass sie eines Tages das, was sie singt, auch leben wird, was offen lässt, inwiefern Romantik dabei eine Rolle spielen wird.

Die Selbstreferentialität und die Doppeldeutigkeit, vorgetragen von einem Girlie (baby-pop), verstärkten den oft geäußerten Eindruck, dass Gainsbourg hier mit einer jungen naiven Sängerin spielte. Nicht weit von der “Puppet on a String” einer Sandie Shaw (poupée de son bezeichnet so etwas wie einen Zappelphilipp), dem Grand-Prix-Siegertitel von 1967, trägt das für die Zeit und den Wettbewerb erstaunlich moderne Arrangement mit einem vorherrschenden pochenden Stakkato-Rhythmus zur Wirkung jugendlicher Frische erheblich bei. Mit einer eher mechanischen Monotonie und wenig Variation in der Tonhöhe wird die Puppenhaftigkeit noch unterstrichen und durch die Klanglichkeit der Plosive “p” (“poupée”) und dem Kontrast mit den “s”-Lauten die Eingängigkeit des Refrains dergestalt konturiert, dass sich von Anfang an ein Wiedererkennungseffekt einstellt, der den Schlager gleichsam in der Einfachheit übertrifft und damit dekonstruiert. Die im Wettbewerb vorhandene orchestrale Begleitung und vor allem auch der Einsatz der Querflöte als Intro sowie das instrumentale Intermezzo gestalten das einfache Lied zugleich raffiniert. Gainsbourg gelingt es somit, ein neues Genre in den Grand Prix Eurovision einziehen zu lassen, was ihm mit den Ethnoklängen des französischen Beitrags von Joëlle Ursull 1990 erneut glücken wird.

IV. Rezeption

Das Lied war bereits zeitgleich mit dem Sieg beim Wettbewerb weit oben in der französischen Hitparade notiert und bekam doch oder gerade deshalb keine Punkte aus den frankophonen Ländern Frankreich und Monaco zugesprochen. In Deutschland konnte es schließlich den dritten Platz in der Verkaufshitparade erobern. Von dem Lied wurden von France Gall selbst Versionen in sechs Sprachen, darunter auch in Japanisch, aufgenommen. Verschiedenste Coverversionen von Twinkle, Gitte und Karina in z. T. weiteren Sprachen hatten eher mäßigen bzw. regional begrenzten Erfolg. Spätere Einspielungen des Titels, die seine überzeitliche Prominenz beweisen, sind unter anderem auch von Die Aeronauten, Gölz Alsmann, Les Sans Culottes, Therion, Wizo und Stereo Total bekannt geworden.

Die deutsche Fassung “Das war eine schöne Party”, von France Gall selbst vorgetragen, nimmt die sexuelle Aufladung des Liedes deutlich zurück. Dass letztlich auch Jahre später France Gall auf Distanz zu ihrem Siegertitel ging, von dem sie allein in Frankreich 500 000 Singles verkaufen konnte, mag dann eher mit dem ebenfalls von Gainsbourg für sie komponierten Nachfolgehit “Les Sucettes” (1966) zu tun haben, der France Gall in Frankreich weitaus eindeutiger als sexuell frivol präsentierte, während sie in der Folgezeit insbesondere in Deutschland sehr biedere Schlager zum Besten gab.

CHRISTOPH MAYER

Recordings

- France Gall. “Poupée de Cire, Poupée de Son”. On: P*oupée de cire, Poupée de Son/Le Coeur Qui Jazze*, 1965, Philips, B 373 524 F, France (Vinyl 7”/Single).
- France Gall. “Das war eine schöne Party”. On: *Das war eine schöne Party/Meine erste große Liebe*, 1965, Philips, 373 556 BF, Germany (Vinyl 7”/Single).
- France Gall. “Les *Sucettes”.* On: *Les Sucettes/Quand On Est Ensemble/Ça Me Fait Rire/Je Me Marie en Blanc*, 1966, Philips, 437.229 BE, France (Vinyl 7”/EP).
- Joëlle Ursull. “White and Black Blues”. On: *White and Black Blues*, 1990, CBS, 655951 7, France (Vinyl 7”/Single).
- Sandie Shaw. “Puppet on a String”. On: *Puppet on a String/Had a Dream Last Night*, 1967, Pye Records/Hit-Ton Schallplatten, HT 300081, Germany (Vinyl 7”/Single).

Covers

- Gitte Henning. “Det kan väl inte jag rå för”. On: *Det kan väl inte jag rå för/Glöm bort i morgon*, 1965, His Master’s Voice, X 8660, Sweden (Vinyl 7”/Single).
- Karina. “Muñeca de Cera”. On: *Muñeca de Cera/Terry/Goldfinger/Me Gusta la Geute*, 1965, Hispavox, HH 17-321, Spain (Vinyl 7”/Single).
- Twinkle. “A Lonely Singing Doll”. In: *A Lonely Singing Doll/Unhappy Boy/Tommy/So Sad*, 1965, Decca, 457.077, France (Vinyl 7”/EP).
- Wizo. “Poupée de Cire”. On: *Herrenhandtasche*, 1995, Hulk Räckorz, Hulk 182, Germany (CD/Mini-Album).
- Die Aeronauten. “Poupée de Cire, Poupée de Son”. On: *Weltmeister/Poupée de Cire, Poupée de Son/ Früh-Spät*, 1998, L’Age D’Or, lado 14014-7, Germany (Vinyl 7”/Single).
- Götz Alsmann. “Das war eine schöne Party”. On: *Zuckersüß*, 1999, Universal/EmArcy, 547 790-2, Europe (CD/Album).
- Stereo Total. “Je Suis Une Poupée”. On: *Musique Automatique,* 2001, Bungaloo, BUNG 093, Germany (Vinyl/Album).
- Les Sans Culottes. “Poupée de Cire”. On: *Fixation Orale*, 2004, Aeronaut Records, AERO 0020, US (CD/Album).
- Therion. “Poupée de Cire, Poupée de Son”. On: *Les Fleurs du Mal*, 2012, End of the Light, EOL 022, Sweden (CD/Album).

References

- Mangan. Des: *This is Sweden Calling. Everything You’ve Ever Wanted to Know About the Eurovision*

Song Contest but were laughing too hard to ask! Milsons Point: Random House 2004.
- Roberts, Andy: *Fying the Flag. The UK in Eurovision. A celebration and contemplation.* Milton Keynes: Author House 2009.
- Hautier, Jean-Pierre: *La Folie de l'Eurovision. Les Meilleures Anecdotes*. Bruxelles/Paris: Éditions de l'Arbre 2010.

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Citation

Christoph Mayer: "Poupée de Circe, Poupée de Son (France Gall)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/poupee-de-cire-poupee-de-son/, 07/2021.

Print

John Lennon **1971**

Power to the People

POWER TO THE PEOPLE war mit der Aufforderung zu direkter politischer Aktion einer der radikalsten Songs John Lennons.

I. Entstehungsgeschichte

POWER TO THE PEOPLE entstand am 22. Januar 1971 im Anschluss an ein Interview, das John Lennon (1940-1980) und seine Frau Yoko Ono (*1933) zwei führenden Vertretern der Neuen Linken in Großbritannien, Tariq Ali (*1943) und Robin Blackburn (*1940), für die in London von der International Marxist Group herausgegebene Zeitung *Red Mole* gaben. Lennon war in dieser Phase seines Lebens politisch radikalisiert wie nie zuvor und nicht nur regelmäßiger Leser, sondern auch ein aktiver Unterstützer des Blattes. Es gibt Fotos, die ihn beim Verkauf von *Red Mole* während einer Demonstration zeigen.

Die beiden politischen Aktivisten hatten John Lennon und Yoko Ono nach ihrem Verständnis von Revolution und nach der Rolle von Superstars im Prozess gesellschaftlicher Veränderung befragt, nachdem die spektakulären Bed-Ins der beiden in Amsterdam und Montréal, wo 1969 “Give Peace a Chance” aufgenommen worden war, bei der politischen Linken für erhebliche Irritationen gesorgt hatten. Einen Tag nach dem Interview rief Lennon Tariq Ali an, um ihm am Telefon einen neuen Song vorzusingen: “Look, I was so excited by the things we talked about that I’ve written this song for the movement, so you sing it when you march.” (Ali 2005: 333) Ali war nicht nur beeindruckt, sondern nutzte mit Erlaubnis Lennons den Songtitel als Überschrift für die Druckfassung des Interviews (vgl. ebd.: 361), das Anfang März 1971 erschien. Der ungekürzte Tonbandmitschnitt des Gesprächs ist seit 2013 im Internet zugänglich. Lennon distanzierte sich Jahre später in einem kurz vor seinem Tod dem Magazin *Playboy* gegebenen Interview dann allerdings deutlich von seinem Song: “Well, that came from a talk with Tariq Ali, who was sort of a ‘revolutionary’ in England and edited a magazine called Red Mole. So I felt I ought to write a song about what he was saying. That’s why it didn’t really come off. I was not thinking clearly about it. It was written in the state of being asleep and wanting to be loved by Tariq Ali and his ilk, you see. I have to admit to that so I won’t call it hypocrisy. I wouldn’t write that today.” (Sheff 2010, 216).

Aufgenommen wurde eine erste Fassung des Songs noch am Tag seiner Entstehung in den Ascot Sound Studios in Tittenhurst Park, Lennons britischen Wohnsitz nahe Schloss Windsor. Da die Aufnahme nicht zufriedenstellend ausfiel, versuchte Lennon eine Reggae-Version des Songs, die er aber ebenfalls verwarf. Die Fertigstellung erfolgte erst vier Wochen später in den Abbey Road Studios der EMI unter der Leitung des amerikanischen Pop-Produzenten Phil Spector (*1939) während der ersten Aufnahmen für das *Imagine*-Album. Zwar wurde das ursprüngliche Line-up der Plastic Ono Band um Beatles-Schlagzeuger Ringo Starr (*1940) und den deutschen Bassgitarristen, Grafiker und späteren Produzenten Klaus Voormann (*1938) beibehalten, da Ringo Starr jedoch im Urlaub war, ersetzte ihn bei dieser

Aufnahme Jim Gordon (*1945) als Gast, damals Schlagzeuger bei der britischen Blues-Rock-Band Derek And The Dominoes um Eric Clapton.

Die für den 5. März geplante Veröffentlichung musste verschoben werden, denn die Leitung der EMI nahm Anstoß an dem Text der B-Seite der Single, Yoko Onos “Open Your Box”. Um eine Neuaufnahme zu umgehen, sind die als “sexuell explizit” inkriminierten Textpassagen in Yoko Onos Song durch eine neue, mit viel Hall unterlegte Abmischung mehr oder weniger unverständlich gemacht worden, so dass die Single ohne weitere Verzögerung am 12. März 1971 auf dem von der EMI vertriebenen Apple Label erscheinen konnte. In den USA, wo die Platte am 22. März 1971 herauskam, wurde POWER TO THE PEOPLE mit Yoko Onos “Touch Me” gekoppelt, um möglichen Ärger in der in dieser Hinsicht noch viel empfindlicheren US-Öffentlichkeit gleich von vornherein aus dem Weg zu gehen.

II. Kontext

Der Song stand in direktem Bezug zu den politisch bewegten Endsechziger Jahren, die vor allem durch die Bürgerrechtsbewegung in den USA, die Antivietnamkriegsbewegung und die Studentenbewegung geprägt waren. Der Slogan “Power to the People” war von der Black Panther Party, einer schwarzen nationalistischen sozialistischen Partei in den USA populär gemacht worden, die ab 1962 in der Bürgerrechtsbewegung eine prominente Rolle spielte. Allerdings kam Lennons Songs mit seiner Radikalität und der Aufforderung, die Revolution sofort in Angriff zu nehmen, faktisch zu spät, denn Anfang der 1970er Jahre hatte sich die Situation wieder beruhigt. Die Debatten der Neuen Linken, in die Lennon damals involviert war, spielten sich in radikalisierten politischen Zirkeln im akademischen Milieu ab und nahmen zunehmend sektiererische Züge an, da die Massen, die 1968 auf den Straßen waren, inzwischen davon kaum noch Notiz nahmen. Desillusionierung darüber, dass der historische Moment mit dem Pariser Mai von 1968, der grundlegende gesellschaftliche Veränderungen zu versprechen schien, so schnell wieder vorbei war, und Radikalisierung bis hin zu der 1970 in Deutschland gegründeten Rote Armee Fraktion (RAF), um diesen Moment notfalls mit Gewalt festzuhalten, prägten den Zeitgeist Anfang der 1970er Jahre. Als dritte Komponente kam eine Haltung hinzu, die die amerikanische Publizistin Susan Sontag treffend als “radical chic” bezeichnet hat und die die mehr oder weniger verspielte Pose des Revolutionären bei Intellektuellen und Künstlern meinte, die damit weder ihre Markt- noch ihre Gesellschaftsfähigkeit ernsthaft riskierten. POWER TO THE PEOPLE lag irgendwo genau dazwischen und spiegelte die Zerrissenheit Lennons ebenso wie dieser aus der Zeit gefallene Song die Ambivalenz dieser Jahre spiegelte.

III. Analyse

POWER TO THE PEOPLE ist ein Popsong in traditioneller Strophenliedform, eingerahmt von einem achttaktigen Intro und einem ebenso langem Outro. Als Intro fungiert der chorische Vokal-Track des Refrains ohne Instrumentalbegleitung, aber mit einem Marschtritt unterlegt. Der Song selbst beginnt mit us zwei Viertaktphrasen aufgebauten Refrain. Die sich anschließende sechstaktige Strophe und der ain bilden eine formale Einheit, die mit der zweiten und dritten Textstrophe tongenau wiederholt wird.

Statt einer vierten Textstrophe ist ein achttaktiges Saxofon-Solo mit Schlagzeug-, Bass- und Pianobegleitung sowie einer zweiten, per Overdubbing darüber gelegten Saxofonstimme im Hintergrund in den Song eingebaut, gefolgt vom Refrain. Das Outro besteht aus der ausgeblendeten abschließenden Wiederholung des Refrains.

Diesem sehr einfach gehaltenen Aufbau des Songs entspricht auch die Harmonik, die zwischen der Tonika und der Dominantparallele pendelt. Aus diesem Rahmen fällt dagegen der textliche und musikalische Bau der Strophen. Die Strophen bestehen aus ungereimten Vierzeilern, die auf sechs Takte verteilt sind. Das durchbricht nicht nur den achttaktigen Periodenbau, sondern führt auch zu metrischen Irregularitäten, da Vers-Struktur und Takt-Struktur bei vier Verszeilen und sechs Takten auseinanderfallen. Das fokussiert die Aufmerksamkeit auf den plakativen Text, der die zentralen Parolen der radikalen Linken vom Ende der 1960er Jahre durchdekliniert, beginnend mit dem Aufruf zur Revolution “right now”, über die Solidarität mit der Arbeiterklasse (A million workers working for nothing / You better give them what they really own) bis hin zur Frauenemanzipation (How do you treat your old woman back home / She got to be herself). Der aus der viermaligen Wiederholung der Worte “power to the people” bestehende Refrain mit einem abschließenden “right on” hat den Effekt, dass dieser Slogan, der damit ingesamt 24 Mal wiederholt wird, den Song absolut dominiert.

Dass POWER TO THE PEOPLE dennoch nicht einfach ein Marschlied auf der Basis eines Mitsing-Slogans geworden ist – was Lennon wohl ursprünglich beabsichtigte, dann aber verwarf –, ist dem Produktionsstil von Phil Spector geschuldet. Er hat das Material mit reichlich Hall versehen, per Automatic Double Tracking aus einer Hand voll SängerInnen einen Chor gemacht, eine den Gesang umspielende Saxofonstimme durch den Song durchgeführt und den Gesang mit Hilfe des Kompressors klanglich leicht verfremdet, so dass er in Kombination mit dem darüber gelegten Hall in eine unwirkliche Ferne gerückt erscheint.

IV. Rezeption

POWER TO THE PEOPLE zog am 20. März 1971 in den britischen Charts ein und hielt sich hier neun Wochen, in denen er Platz 7 erreichte. In den US-Billboard-Charts erreichte der Song Platz 11. Gemessen an den Vorläufern, fand diese vierte Single von John Lennon mit der Plastic Ono Band damit ein etwas verhalteneres Echo, was wohl nicht zuletzt auch der politischen Radikalität des Textes geschuldet war. Der Song jedenfalls wurde damit berühmt, was sich nicht direkt in Verkaufszahlen übersetzte. Zugleich war er damit auf eine Weise seiner Zeit verhaftet, die eine langfristigere Wirkung ausschloss. Entsprechend selten waren Cover-Versionen. The Minus Five haben sich 1995 mit einer Cover-Version des Songs an dem *John Lennon Tribute*-Album beteiligt, eine Charity-Produktion, die 1995 Lindy Goetz (*1958), Manager der Red Hot Chili Peppers, für die Tierschutzorganisation *Humane Society of the United States* realisierte. Die Black Eyed Peas haben den Song 2007 für die *Amnesty International Campaign to Save Darfur* aufgenommen. Eric Burdon (*1941) produzierte mit Billy Preston (1946-2006), dem Keyboarder der Original-Aufnahme, und Ringo Starr (*1940) am Schlagzeug eine Version für den Robert [illegible]nwood-Film *Steal This Movie!* über den Mitbegründer der Youth International Party (Yippies), Abbie [illegible]an (1936-1989).

PETER WICKE

Credits

Komposition, Arrangement, Text: John Lennon
Produktion: Phil Spector, John Lennon, Yoko Ono,
Gesang, E-Gitarre, Piano: John Lennon
Bassgitarre: Klaus Voormann
Piano. Keyboards: Billy Preston
Saxofon: Bobby Keys
Schlagzeug: Jim Gordon
Background-Gesang: Rosetta Hightower u.a.

Recordings

- John Lennon / The Plastic Ono Band. “Power To The People” / “Open Your Box”, 1971, Apple Records/EMI, R 5892, UK (Vinyl/Single).

- John Lennon / The Plastic Ono Band. “Power To The People” / “Touch Me”, 1971, Apple Records/ Capitol Records, 1830, US (Vinyl/Single).
- John Lennon / The Plastic Ono Band. “Power To The People” (Remastered). On: *Power to the People: The Hits*, 2010, Apple Records/EMI, 5099990664021, US (CD).

Covers

- The Minus Five. “Power to the People”. On: Various. *Working Class Hero – A Tribute To John Lennon*, 1995, Hollywood Records, HR-62015-2, US (CD).
- Black Eyed Peas. “Power to the People”. On: Various. *Instant Karma: The Amnesty International Campaign to Save Darfur*, 2007, Warner Brothers Records, 156028-2, US (CD).
- Eric Burdon & Billy Preston. “Power to the People”. On: Various. *Steal this Movie (Music from the Motion Picture)*, 2000, Artemis Records, 498574 2, EU (CD).

References

'ackburn, Robert/Tariq, Ali: ‘Power to the People!’ John Lennon and Yoko Ono talk to Robin ıackburn and Tariq Ali. In: *Red Mole*, 8-22. März 1971, 3-4; reprinted in: Tariq Ali: *Street Fighting*

Years. An Autobiography of the Sixties, 2. erweiterte Ausgabe, London: Verso 2005, 361-381.

- Ali, Tariq: *Street Fighting Years. An Autobiography of the Sixties*. London: Verso ^{2}2005.
- Sheff, David (Ed.): *All We Are Saying: The Last Major Interview with John Lennon and Yoko Ono*, New York: St. Martin's Griffin 2010.

Links

- Vollständiger Mitschnitt des Red Mole-Interviews mit John Lennon und Yoko Ono. URL: https://www.youtube.com/watch?v=huu3hPigBZw [12/2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "Power to the People (John Lennon)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/powertothepeoplelennon, 12/2015 [revised 12/2015].

Print

Peter, Paul & Mary **1962**

Puff the Magic Dragon

PUFF THE MAGIC DRAGON ist der dritte große Hit der damals noch jungen Formation Peter, Paul & Mary. Der Song ist als Kinderlied gedacht, doch seine großen Erfolge verdankt PUFF THE MAGIC DRAGON auch den hartnäckigen Vermutungen vieler Fans, dass sich hinter der simplen Fassade des Songs Anspielungen auf das Rauchen von Marihuana verbergen.

I. Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte von PUFF THE MAGIC DRAGON ist verhältnismäßig gut dokumentiert. Besonders die Genese des Textes ist interessant, denn es ist tatsächlich ein bekanntes Kindergedicht, das den Anstoß zu PUFF THE MAGIC DRAGON gegeben hat. Alles begann im Jahr 1958, als ein junger Student in Cornell von Heimweh geplagt wurde. Dieser Student namens Leonard Lipton vertrieb sich gelegentlich die Zeit in einer der Universitätsbibliotheken und vertiefte sich dort in Bücher mit Kinderreimen, mit denen er selbst aufgewachsen war. So auch eines Tages, als er bei Freunden zum Abendessen eingeladen war. Lipton hatte gerade die Geschichte von *Custard the Dragon* noch einmal gelesen – ein bekanntes Kinderlied von Ogden Nash aus dem Jahr 1939. Es handelt von einer Frau mit ihren drei Haustieren. Im Laufe der Verse besiegt Custard einen Piraten, doch dadurch ändert sich nichts: Er bleibt ein “Coward” (Feigling), ist immer noch ängstlich und wünscht sich einen Käfig.

Als Lipton im Studentenwohnheim ankam, waren seine Freunde noch nicht vor Ort. So setzte er sich an die Schreibmaschine, um ein Gedicht zu schreiben, das sich an jenes von Nash anlehnte. Nun hieß der Drache Puff und ein Junge namens Jacky Paper stand im Mittelpunkt. Als seine Freunde eintrafen und die Feier losging, ließ Lipton seine Ergüsse einfach in der Schreibmaschine stecken.

Am Abend traf ein weiterer Bewohner ein. Er hieß Peter Yarrow und studierte Psychologie in Cornell. Er begutachtete den Text in der Schreibmaschine und er gefiel ihm so gut, dass Yarrow ihn zu einem vierstrophigen Gedicht vervollständigte: PUFF THE MAGIC DRAGON war geboren.

Peter Yarrow gehörte zu der äußerst gebildeten Schicht des New Yorker Bürgertums. Er war von Kindheit an mit Kunst und Kultur in Berührung gekommen, unter anderem spielte er Gitarre, sang und schrieb immer wieder auch eigene Songs. Auch aus seinem Drachengedicht machte er in seinen Studentenjahren ein kleines Lied, das aus einer simpel gebauten Strophe und einem gleich gebauten Refrain bestand.

Später beschreibt er seine Arbeit an PUFF THE MAGIC DRAGON so: “It was in my senior year, during finals, before the winter break, that the basis of the song was typed out on a sheet written by Leonard Lipton, who was kind of my little brother in a fraternity-to-end-all-fraternities kind of concept. […] I took that and worked on it and added more than half again the lyrics that had been written and put a melody to it. […], I’ve recovered the first scrap of paper and my notes on it. So, I’ve been able to say ‚Oh, I wrote

that line.' What I brought to it really was the sense, as opposed to the adventure story, of the idea of the loss of innocence, when I wrote ‚A dragon lives forever, but not so little boys' at the time. Now I sing ‚girls and boys.' The idea was that this was a song that really had a sense of tragic, if you will, implications, like some of the great mythical stories." (Ruhlmann)

Als Yarrow sich 1961 mit Noel Stookey und Mary Travers zu dem Folk-Trio Peter, Paul & Mary zusammentat, fiel ihm auch PUFF THE MAGIC DRAGON wieder in die Hände. Er hatte den Song bereits als Solokünstler des Öfteren gesungen. Nach dem immensen Erfolg ihrer ersten LP wählten die drei ein Jahr später das Lied für ihre zweite Platte *Moving* aus. Es ist typisch für Yarrow, dass er die Credits an PUFF THE MAGIC DRAGON nicht etwa für sich behielt, sondern sich auf die Suche nach Lipton machte, um ihn an den Tantiemen für den Song zu beteiligen. Er wurde schließlich auch fündig und seit 1963, dem Erscheinen der LP *Moving* und der Single mit PUFF THE MAGIC DRAGON, ist Liptons Umdichtung von Nashs Kindergedicht als Grundlage für PUFF THE MAGIC DRAGON auch amtlich niedergelegt. Vorher hatten Peter, Paul & Mary das Lied bereits bei ihren zahlreichen Live-Auftritten gespielt.

Nach ihren ersten großen Erfolgen mit "Lemon Tree" und "If I Had a Hammer" auf ihrer ersten LP *Peter, Paul & Mary* ist PUFF THE MAGIC DRAGON der dritte große Hit der noch jungen Formation. 1963, im Jahr der Erscheinens von *Moving*, schnellte PUFF THE MAGIC DRAGON sofort auf Platz 2 der US 100 Hot Charts. Im Frühjahr führte der Song zwei Wochen lang die Billboard Hits in der Sparte Easy Listening an. Auch bei R & B, wo der Song ebenfalls gelistet war, erreichte er beachtliche Erfolge als Nr. 10 (vgl. Whitburn 2000: 489).

II. Kontext

PUFF THE MAGIC DRAGON ist in einer Zeit entstanden, in der Folk eine starke politische und zeitkritische Bewegung war. Auch Peter, Paul & Mary sahen sich in der direkten Nachfolge der Weavers (Pete Seeger). Für sie war ihre musikalische Betätigung ein Mittel, um ihre eigene Erlebniswelt zu ändern, um zu zeigen, dass die USA sich wandeln konnten, etwa in Fragen der Rassendiskriminierung und natürlich des Vietnam-Krieges. In diesem Sinne war für Peter, Paul & Mary tatsächlich alles authentisch, was sie komponierten, sangen und spielten.

Nur so ist es zu verstehen, dass die drei in jedes ihrer Programme auch immer ein Kinderlied aufnahmen und dieses mit demselben Ernst präsentierten wie ihre zeitkritischen Lieder. Peter Yarrow, der studierte Psychologe, erklärt die Bedeutung von PUFF THE MAGIC DRAGON in den 1960er Jahren folgendermaßen: "PUFF THE MAGIC DRAGON became metaphorical for a certain spirit because of its proximity to the era of idealism and hope in the 60ies. If it had been written", er führt weiter aus, "in a time of cynicism and selfishness such as this one, perhaps PUFF THE MAGIC DRAGON might not have resonated in the same way, save for those who were bemoaning the loss of innocence of their own time" (peterpaulandmary.com).

alyse

Die große Stärke von Peter, Paul & Mary lag in ihrer ungemein symbiotischen Ausstrahlung. Obwohl – oder vielleicht auch gerade weil – ihr Manager Albert Grossman den Dreien versprochen hatte, sie sollten jeweils ihre eigene künstlerische Identität in dem Trio behalten, verschmolzen ihre drei Stimmen perfekt zu einem Stimmsatz. Dasselbe gilt auch für ihr Auftreten. Jeder hat seinen angestammten Platz, und der liegt nahe an der Seite des jeweils Anderen. Das zeigt sich auch an dem Cover zu *Moving*. Die blonde Mary in der Mitte, auf einen altmodischen Reisekoffer gestützt, wird von Paul und Peter umrahmt. Ernsthaft blicken die beiden in die Kamera, sie tragen nicht nur ähnliche Anzüge, sie haben auch dieselbe Handhaltung. Auch ihre Barttracht ist gleich.

Und so ging es auch bei ihren Auftritten zu: Sie sangen perfekte Stocks – aufeinandergeschichtete Harmonien im Stile des Barbershop-Gesangs –, wobei Mary mit ihrem kräftigen Alt durchaus nicht immer die höchste Stimme übernahm, das taten auch Paul und Peter. Die musikalische Darbietung von Peter, Paul & Mary erschien ungeheuer kompakt – eine große künstlerische Leistung, die komplett akustisch gehalten war. Die drei traten nur mit zwei Konzertgitarren und ihren Stimmen auf.

So ähnlich waren auch Grossmans ursprüngliche Intentionen gewesen: “It was Albert’s idea to make a group, and it was Albert’s suggestion that it contain a comedian, a very strong, energetic woman’s voice … and that I would be the serious presenter on-stage and the sensitive male lead singer. It was never anticipated that Noel would be such a very gifted songwriter and singer as he turned out to be, whose roots, by the way, were not really Folk Music” (Shelton 1986, zit. nach Ruhlmann).

Bei PUFF THE MAGIC DRAGON übernahm Yarrow dann auch in der Regel den Hauptgesang, Mary Travers und Paul Stookey setzten erst zum Refrain ein. Wer ihren Auftritt in der Show *Tonight in Person* aus dem Jahr 1966 (offenbar das älteste Video, das im Netz abrufbar ist) sieht, wird über Peters Ernsthaftigkeit beim Vortrag des kleinen, scheinbar unbedeutenden Liedes verwundert sein. Später schildert Yarrow gern, wie sehr ihm der Song am Herzen lag: “The Song is about the innocence of a lost childhood. A dragon lives forever, but not so little girls and boys. At a certain point we have to grow up and put our toys away. It’s sad but it does have hope because the dragon becomes our hopes and dreams. PUFF THE MAGIC DRAGON is about believing in something” (Goldsmith).

Musikalisch ist der Song einfach zu beschreiben. Die Melodieorientiert sich am Volkslied und an den Songs, die Pete Seeger im volksliedhaften Stil schrieb: Dreiklangsmelodik ohne leiterfremde Töne dominieren durchweg. Seinen leicht melancholischen Charakter erhält PUFF THE MAGIC DRAGON durch den kontinuierlichen Wechsel zwischen Dur-Tonart und Moll-Parallele. Der Refrain ist identisch gestaltet. Doch selbst die Monotonie im Aufbau des Liedes konnte die Begeisterung nicht schmälern. Im Gegenteil: PUFF THE MAGIC DRAGON war leicht durch bloßes Hören zu lernen – auch das war amerikanischer Folk der 1960er Jahre.

IV. Rezeption

Die Rezeption von PUFF THE MAGIC DRAGON ist bis heute stark durch ein Missverständnis geprägt. Hörer glaubten (und glauben), dass PUFF THE MAGIC DRAGON ein Song über das Rauchen von Cuana ist. So waren sich die Fans von Peter, Paul & Mary seit der Veröffentlichung des Songs sicher,

dass durch den Namen des Drachens “Puff” und den des Jungen “Jacky Paper” Hinweise auf das Rollen eins Joints gegeben wurden. In diesem Sinne interpretierte man den “dragon” dann auch als “draggin” (inhalieren). Das “Land called Honalee” wurde als Honalei verstanden, eine Stadt auf Hawaii, die bekannt für ihren Marihuana-Anbau ist. Dann kam noch der “autumn mist” und der “fancy stuff” hinzu, den man mit etwas gutem Willen als Rauch bzw. interessante Dinge interpretieren konnte – und fertig war das Lied vom Drogenrausch. Im Jahr 1964 konnte man in Newsweek eine entsprechende Deutung lesen. Diese Interpretation übte eine starke Anziehungskraft auf das Publikum der 1960er Jahre aus. Bis heute glaubt fast jeder Zweite an den Drogenhintergrund des Songs, wie etwa ein Blick auf die ausgiebigen Kommentare zu dem Song auf der Internetplattform *Songfacts* zeigt. So postet etwa ein User auf songfacts.com: “Sometimes when there are too many coincidences no amount of denial will do. I definatly [sic] think that this song uses terminology with smoking pot. Of course Peter Yarrow has to deny this due to its popularity among children. My guess is that when he wrote it he thought the ‚pot’ references were subtle enough. Peter Yarrow was a singer / songwriter in a 1960ies Folk Band. It doesn’t take a rocket scientist to figure out that he probably smoked marijuana. To think a man of Peter’s intelligence and experience could not see the ‚pot’ references is ridiculous” (http://www.songfacts.com/detail.php?id=1276).

Man kann durchaus sagen, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil des Erfolges von PUFF THE MAGIC DRAGON in dieser Interpretation begründet lag. Der Song erreichte bereits am 30. März 1963, und damit nur kurz nach Erscheinungstermin von *Moving*, Platz 2 der Bilboard-Charts. Dort hielt er sich für elf Wochen (vgl. Whitburn 2000: 489) Ob dieser Erfolg auch ohne den Drogen-Kontext möglich gewesen wäre, ist nur schwer zu beurteilen.

Außerdem wurde PUFF THE MAGIC DRAGON zwei Wochen lang als Nr.1 auf der Liste der Adult Contemporary Hits geführt. Auch in Australien erreichte er die Charts, hier Nr. 11. Selbst im R-&-B-Bereich, der damals noch vordringlich ‚schwarze’ Musik listete, tauchte PUFF THE MAGIC DRAGON auf, immerhin auf Platz 10. Tatsächlich wurde der Song auch so etwas wie eine christliche Hymne, die man gerne bei Gemeindetreffen sang.

Gegen solche Argumente wie die oben angeführten waren auch die Autoren und Interpreten selbst machtlos. Von Anfang an erklärten die drei Bandmitglieder, dass PUFF THE MAGIC DRAGON ein Kinderlied wäre – ein Lied über das Ende der Kindheit, ein melancholischer Song über das Erwachsenwerden. Doch vergebens: “When someone is convinced that a rumour is true there is nothing you can do”, sagt Peter Yarrow im Gespräch mit Belinda Goldsmith im Jahr 2008. Tatsächlich versuchten die Künstler auch, auf der Bühne die Unschuld ihres Erfolgssongs zu dokumentieren. So ging Paul Stookey 1976 so weit, dass er bei einem Auftritt im Opernhaus von Sydney einen Sketch spielte: Ein Staatsanwalt beschuldigt Jackie und den Drachen Puff, einen Song über Drogen verbreitet zu haben. Das Geschehen endet damit, dass die beiden freigesprochen werden – “case dismissed”. Stookey hatte wohl gehofft, damit dem Gerede ein Ende zu setzen, doch PUFF THE MAGIC DRAGON lebt bis heute von seiner – offensichtlich ungewollten – Doppeldeutigkeit. Eine Zeitlang war das Lied sogar verboten, so etwa in Singapur, wo es wegen besagter Lesart nicht im Radio gespielt werden durfte.

In den Jahren nach dem Erscheinen von PUFF THE MAGIC DRAGON gab es jedoch auch noch einen [illegible]en Trend. So gehörte es in Folk-Kreisen zum guten Ton, PUFF THE MAGIC DRAGON zu hassen. [illegible]agt Dave van Ronk über einen Auftritt von Peter Yarrow auf dem zweiten Newport Folk Festival im

Jahr 1960: “The set Peter was doing at the time consisted of a French tune called ‚Les Pacifistes’, several syrupy ballads, and of course, PUFF THE MAGIC DRAGON, which I hated. We all hated it. You had to hate that song even if you liked it” (Spitz 1991, zit. nach Ruhlmann). Das Lied war einfach zu simpel, zu naiv, um wirklich bestehen zu können. Möglicherweise liegt in dieser Naivität, die seine Urheber ja auch immer wieder betonten, die Diskussion um PUFF THE MAGIC DRAGON begründet – und damit auch sein Erfolg.

PUFF THE MAGIC DRAGON wurde auch gecovert, jedoch nie mit dem Erfolg des Originals. Bereits im Jahr des Erscheinens sang Marlene Dietrich eine deutsche Version, “Paff, der Zauberdrachen”. Daliah Lavi (1975) und Rosenstolz (2001) interpretierten diese deutsche Version ebenfalls. Zwei Jahre nach Erscheinen spielten Alvin and the Chipmunks den Song auf ihrem Album *The Chipmunks sing with Children* ein. Im Jahr 1975 hat der in Deutschland sehr beliebte Schlagersänger Roger Whittacker den Song für seine Einspielung mit Kinderliedern interpretiert (*Magical World of Roger Whittacker*) Knut Kiesewetter und Fiede Kay haben den Song unter dem Titel “Drees, de Wunnerdraken” auf Plattdeutsch eingespielt.

Dass PUFF THE MAGIC DRAGON alsbald schon in das öffentliche Bewusstsein der USA übergegangen ist, zeigt auch die Kolportierung des Titels in ganz andere Lebensbereiche, so etwa den militärischen: Im Vietnamkrieg entstand etwa die Bezeichnung “Puff the Magic Dragon” für die Bomber AC-47 und AC-130, Ursprünglich hatten die Vietnamesen die Raketen “Dragons” genannt, wegen ihres roten Feuerschwalls – die Amerikaner übernahmen diese Bezeichnung und weiteten sie dann entsprechend aus. Auch eine Nachschubrakete für die ISS, die Dragon, die 2012 eine erfolgreiche Mission abschloss, ist nach dem Song benannt.

Zudem sind der Titel sowie zahlreiche phantasievolle Abwandlungen und Anspielungen in vielen Werbefilmen, Serien und Kinofilmen zu finden. Die Palette reicht von “Push the Magic Button” (Promotion-Song der Firma Versatec) bis zu Huffy the Magic Dragon in der Kinderfilmserie *My Little Pony* aus dem Jahr 2012. Im Erfolgsfilm *Meet the Parents* mit Robert de Niro und Ben Stiller verdächtigt der Schwiegervater in spe seinen Schwiegersohn, dass er “the magic dragon” raucht.

Gegen eine diffamierende Adaption von PUFF THE MAGIC DRAGON während des amerikanischen Präsidentschaftswahlkampfes im Jahr 2008 wehrte sich Peter Yarrow ausdrücklich. So verschickte der Republikaner Chip Saltsman eine Weihnachts-CD mit dem Titel “Barack the Magic Negro” an die Mitglieder des Republican National Committee. Diese Adaption, mit der der gefährliche politische Gegner ausgegrenzt werden sollte, stammt von Paul Shanklin und ist ursprünglich für die Radiosendung von Rush Limbaugh geschrieben worden. Yarrow widerspricht hier deutlich: “It is not only offensive, it is shocking and saddening in the extreme. If flies in the face of America’s deeply held hoped for a new era in which common ground and mutual respect characterize the exchanges between our national leaders” (Huffington Post, 28. 12. 2008).

1978 wurde in den USA ein dreiteiliger Trickfilm produziert, der auf dem Lied basiert. Die Sendung, deren erster Teil *Puff the Magic Dragon* hieß, wurde auch in Deutschland als *Paff, der Zauberdrache* ausgestrahlt. Weitere Lieder von Peter Yarrow wurden in den Filmen verwendet. Im ersten Film tritt auch [illegible] auf; eine Figur, die dem Sänger nachempfunden ist, übernimmt die Rolle von Jackies Vater.

2007 erschien ein Kinderbuch, das die Story von PUFF THE MAGIC DRAGON aufgriff. Dabei dient der Originaltext als Grundlage, die Illustration geht jedoch darüber hinaus: Am Ende der Geschichte taucht ein Mädchen auf, das Jacky Paper sozusagen ablöst.

Außerdem hat Peter Yarrow gemeinsam mit seiner Tochter Bethany Yarrow und dem Cellisten Rufus Cappadocia eine CD mit PUFF THE MAGIC DRAGON und anderen Songs aufgenommen. Dazu erschien im Jahr 2008 auch eine Fernsehproduktion mit dem Titel *Peter, Bethany & Rufus: Spirit of Woodstock*.

Der rührige Künstler hat sogar den gemeinnützigen Verein Operation Respect gegründet, mit dem er gegen Mobbing, Depression und Selbstmorde in Schulen kämpft. Auch hier verwendet er gerne die Figur seines Drachens und erklärt sein Vorgehensweise folgendermaßen: “It’s about asserting the decency in human beings and the best way to do that is through the arts because logic won’t prevail. That is what Peter, Paul & Mary have done for almost 50 years. We’ve had a huge audience some of whom did not agree with our politics but were touched with the human essence of our songs. I believe folk music has had a positive effect on the decency, humanity and empathy of society” (Goldsmith).

MIRJAM SCHADENDORF

Credits

Vocals: Mary Allin Travers
Gitarre/Vocals: Peter Yarrow
Gitarre/Vocals: Noel “Paul” Stookey
Musik: Peter Yarrow
Text: Peter Yarrow/Leonard Lipton
Produzent: Albert Grossman
Label: Warner Bros. Records
Aufnahme: 1962
Veröffentlichung: 1963
Länge: 3:20

Recordings

- Peter, Paul & Mary. “Puff the Magic Dragon”. On: *Moving*, 1962, Warner Bros. Records WS 1473, USA (LP/Album).
- Peter, Paul & Mary. “Puff the Magic Dragon”. On: *Puff the Magic Dragon*, 1963, Warner Bros. Records/Wea, WS 5348, USA (Single/Vinyl, B-Side “Pretty Mary”).
- Peter Yarrow. “Puff the Magic Dragon”. On: *Puff the Magic Dragon* , 2007, no label, US (CD/Bethany Yarrow, Percussion u. Rufus Cappadocia, Cello).

Peter, Bethany & Rufus: Spirit of Woodstock. Regie: Allen Newman. Drehbuch: Peter Yarrow. PY

Productions, 2008 (TV Movie).

- *Puff the Magic Dragon/Puff the Magic Dragon and the Land of Living Lies/Puff the Magic Dragon and the Incredible Mr. Nobody*. Regie: Charles Swenson, Fred Wolf. Drehbuch: Romeo Muller. CBS, 1978/1979/1982 (Fernsehserie für US-amerikanischen Sender CBS).

Covers

- Alvin and the Chipmunks. “Puff (The Magic Dragon)”, *The Chipmunks Sing With Children*, 1965, Liberty Records, LST-7405, USA (LP).
- Roger Whittaker. “Puff (The Magic Dragon)”, *The Magical World of Roger Whittaker*, 1975, Music for Pleasure, MFP 50188 UK (LP).
- Marlene Dietrich. “Paff, der Zauberdrachen”, *Die neue Marlene*, 1964, HÖR ZU/Electrola, SHZE 139, Deutschland (LP).
- Daliah Lavi. “Paff, der Zauberdrachen”, *Für große und kleine Kinder*, 1975, Polydor, 2371587, Deutschland (LP).
- Fiede Kay. “Drees, de Wunnerdraken”, *Heide-Sommer*, 1990, ARC Music, EUS 906, Deutschland (Single /plattdeutscher Text von Knut Kiesewetter).
- Rosenstolz. “Paff, der Zauberdrachen”, *Es könnt’ ein Anfang sein*, 2001, Polydor, 587277-2, Deutschland (CD).

References

- Shelton, Robert: *No Direction Home. The Life and Times of Bob Dylan*. New York: Beach Tree Books 1986.
- Spitz, Bob: *Dylan: A Biography*. New York/London: W.W.Norton & Co.1991.
- Warner, Jay: *The Billboard Book of American Singing Groups. A History 1940-1990*. New York: Billboard Books 1992.
- Whitburn, Joel: *The Billboard Book of TOP 40 Hits*. New York: Billboard Productions Inc. 2000.
- Goldsmith, Belinda: “Just A Minute With: Peter Yarrow”. In: *Reuters Life*. URL: http://www.reuters.com/assets/print?aid=USSYD1071420080306 [04.12.2012].
- Peter, Paul & Mary: “Some Historical Notes and Thoughts on the Trio”. In: *Peter, Paul & Mary*. URL: http://www.peterpaulandmary.com/history/f-bio.htm [04.12.2012].
- Ruhlmann, William: “Peter, Paul & Mary. A Song to Sing All Over this Land”. In: *Peter, Paul & Mary*. URL: http://www.peterpaulandmary.com/history/f-ruhlmann1.htm [04.12.2012].
- Yarrow, Peter: “My Response to the Mean-Spirited Barack the Magic Negro”. In: *Huffington Post*. URL: http://www.huffingtonpost.com/peter-yarrow/my-response-to-the-mean-s_b_153808.html [04.12.2012].
- Artikel zu “PUFF THE MAGIC DRAGON by Peter, Paul & Mary”. In: *Songfacts*. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=1276 [05.12.2012].

'ash, Ogden/Munsinger, Lynn: *The Tale of Custard the Dragon*, Little, Brown Books for Young eaders 1998 (Reprint, 1936).

- Yarrow, Peter/Lipton, Lenny/Puybaret, Eric: *Puff the Magic Dragon*, Sterling Children's Books 2012.

About the Author

Dr. Mirjam Schadendorf works as a freelance music journalist and concert dramatic adviser.
All contributions by Mirjam Schadendorf

Citation

Mirjam Schadendorf: "Puff the Magic Dragon (Peter, Paul & Mary)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/puffthemagicdragon, 12/2013 [revised 01/2014].

Print

Bruce Springsteen **1978**

Racing in the Street

RACING IN THE STREET is a song by US-American musician Bruce Springsteen (born in 1949 in Long Branch, New Jersey). It was originally released as last listed track of the first side of Springsteen's album *Darkness on the Edge of Town* on June 2nd, 1978. Due to its overall melancholy atmosphere and its textual reflection regarding the individual's (fruitless) coping with finding meaning in life, RACING IN THE STREET serves as textbook example of the album's leitmotif of disenchantment.

I. Origin

RACING IN THE STREET was written by Bruce Springsteen during a very precarious phase of his career (see Context below). Involved musicians of the song's recording are Bruce Springsteen (lead vocals and lead guitar) and the members of the E Street Band: Roy Bittan (piano and backing vocals), Clarence Clemons (backing vocals), Danny Federici (organ), Garry Talent (electric bass), Steve Van Zandt (guitar and backing vocals) and Max Weinberg (drums).

Recordings took place between October 1977 and March 1978 at the Record Plant Studios in New York City. The song was produced by Bruce Springsteen and Jon Landau. Steve Van Zandt acted furthermore as production assistant. Mixing, engineering and mastering were conducted by Jimmy Iovine, Thom Panunzio, Chuck Plotkin and Mike Reese. Photographs for the album's cover were taken by Frank Stefano.

II. Context

To contextually categorize RACING IN THE STREET in an adequate way, it is helpful to draw on an academic paper by Larry David Smith and John Rutter (2008). In this paper Bruce Springsteen's career is subsumed as a soap opera titled "The American Chronicles". They split his career in certain phases. By that, real-life occurrences and the struggles in finding a position as a professional musician in a relentless business become psychological and narrative reflections in his lyrics. His first three albums *Greetings from Asbury Park, N.J.* (1973); *The Wild, the Innocent and the E Street Shuffle* (1973) and *Born to Run* (1975) are described as "dreaming phase". The following "reckoning phase" combines the recordings of *Darkness on the Edge of Town* and its antecessor *The River* (1980). Working on *Darkness on the Edge of Town* can be interpreted as Springsteen's personal coming-of-age experience in which a young man realizes that life entails more than just having fun: "The characters who hopped into their cars for an extensive party in the dreaming phase are now sitting in those cars running out of gas. […] [T]hey respond in a confused manner; blending an urge for one last party, one last ride in their hotrods, one last Big Laugh with a pending need to cry, pray, or fight" (Smith/Rutter 2008: 112). As Smith/Rutter delineate further on, *Darkness on the Edge of Town* tells "a tale of socioeconomic struggle and submission" (ibid.: 117; see

Analysis below for a detailed discussion of those issues).

Indeed, two aspects corroborate the finding that Bruce Springsteen has taken a special, more conscious position within the music business than young interpreters usually do. First of all, several performances of the then-developing field of promotion gave rise to the often formulated notion that Springsteen's career is based on one of the first medial "hypes" within the music business. For example, when signing his first contract at the age of 23, his record label Columbia Records internally and externally tried to popularize him as "new Dylan". In the spring of 1974, music critic Jon Landau (who would later become Springsteen's manager and producer) formulated the often-cited words "I have seen rock and roll future and its name is Bruce Springsteen". Looking back, music scholar Devon Powers writes that Landau's sentence "[…] was therefore a catalyst not only in the promotion of Bruce Springsteen, but also in the belief that Springsteen's success was primarily about promotion" (Powers 2011: 212). This invoked the general presumption that other critics would start "piggybacking" on Landau and the publication of Springsteen articles which were "the stuff of a widespread critical groupthink rather than independent views" (ibid.). Springsteen's presence on the covers of *Time* magazine and *Newsweek*, both depictions during the same week in the autumn of 1975, certainly did not diminish those hype accusations.

Secondly, due to quarrels about legal issues with his former manager Mike Appell, Springsteen was interdicted to record new songs in the studio after the release of his first successful album *Born to Run* in the late summer of 1975. In this time span, which lasted until a settlement with Appell in 1977, he kept touring, produced material for other musicians and collected song ideas that would influence his following albums (several previously unreleased songs finally found their release on 2010's *The Promise*; see Reception below). Hence, the songs of *Darkness on the Edge of Town* would find their release not until 1978 – roughly three years after his last album. It is not unlikely that the occurrences within this phase animated Springsteen to develop a distant, critical position towards the industry which was now as well a part of him as he would continue to be part of it.

III. Analysis

RACING IN THE STREET encompasses a running time of 06:54 minutes and is the longest track of *Darkness on the Edge of Town*. This signifies the song in two ways: From a temporal perspective, it diverges sharply from the other material of the album, as most songs encompass a running time of roughly four minutes. Regimented in Springsteen's discography, the song to a greater degree meets the formula of his second album *The Wild, the Innocent and the E Street Shuffle*. Four of the latter's seven songs have a duration of seven minutes and therefore share the intention of a more complex, coherent ballad that wants to tell an elaborated story.

The song starts with moderate piano tunes until Springsteen's voice is added after approximately 22 seconds. This purely instrumental piano passage can be seen as a hook which intends to accompany the song in a sometimes varying but nevertheless recurring way. For the time being, the piano tunes prove to be the only instrumental sound source of the song while Springsteen treats the first stanza and the chorus.

, RACING IN THE STREET opens with a tonal reduced prelude of roughly 90 seconds. This [illegible]nalistic sound structure facilitates the mediation of melancholy and disenchantment and is

furthermore corroborated by Springsteen's "echoesque" voice. For the listener, his words seem to come from a far distant position inside a big and deserted space. To sum it up, the initial technization of the music indeed elicits a scenario of darkness (perhaps on the edge of town).

With the beginning of the second stanza Springsteen's voice adopts more loudness and drive, yet it keeps its melancholic undertone. Successively, the instrumentation is now added up by drums, electric bass and a recurring organ theme. At the latest by the second iteration of the chorus (02:14) RACING IN THE STREET reaches its peak in terms of the instrumental accompaniment. Drums are now certainly in the foreground, as well as the organ. The more surprising, the song is once again reduced to the singing-voice-plus-piano skeleton by reaching the third stanza. The third stanza therefore aligns with the first one, albeit the first voice is now experiencing assistance by barely perceptible, but nevertheless existant background vocals. The background voices accumulate to an elongated "aah"-sound ("choir of angels") so that Springsteen's voice occupies a sublime position (his later nickname "the boss" is mostly based on his powerful stage performances, but amusingly it would also be adequate here – yet in a very special, predominantly acoustic way). After a running time of approximately five minutes and the last iteration of the chorus the song turns into a straight instrumental track. The piano gets enhanced by drums, electric bass, the organ hook and now also the unobtrusive play of an electric guitar. RACING IN THE STREET fades out as a dreamy ballad searching its way on an open-ended, nightlight-illuminated road.

RACING IN THE STREET discusses the issues of a dull working class life and how to cope with it. The protagonist seems to find distraction only in nightly car rides together with likewise macerated colleagues and/or his love. Affection for machine parts and collectively found pleasure in the title-giving practice of RACING IN THE STREET are manifested in the first six lines: "I got a sixty-nine Chevy with a 396 | fuelie heads and a Hurst on the floor | she's waiting tonight down in the parking lot | outside the Seven-Eleven store | me and my partner Sonny built her straight out of scratch | and he rides with me from town to town". It is interesting that the protagonist furthermore defends his aimless cruising as a meaningful pastime. As other people "just give up living" and "start dying little by little, piece by piece", he claims to be one of those "guys" who "come home from work and wash up" to straightly find their place behind the steering wheel. This "hobby" may be a contracted one, but otherwise, in his view, it does prevent literally falling apart or committing suicide.

Although basically structured as a melancholic ballad, RACING IN THE STREET possesses a certain variety. The pace remains more or less constant throughout the whole song but the repeated reduction and enrichment of musical instruments set turning points which influence both content and the overall "mood" of the sound. As a result, the musical enactment of every stanza diverges from the former (the minimally accompanied stanza one, the most uplifting and powerful stanza two and the "choir of angels"-backed third stanza). This can be interpreted as a legitimation for Springsteen's textual variations when performing the chorus. After the first stanza the chorus reads: "tonight, tonight the strip's just right | I wanna blow 'em off in my first heat | summer's here and the time is right | for goin' racin' in the street". After the second stanza (the uplifting one) Springsteen replaces "I wanna blow 'em off in my first heat" with "I wanna blow 'em all out of their seats" and "summer's here and the time is right" turns into "calling out around the world". The changes are slight, but the more effective: The "first heat" is gone. Drawing on the second stanza's uplifting rendering, the protagonist has reached a maximized urge/prowess. The intention to impress is now regarding the human body ("out of their seats") and neglects the season of summer

because the call-to-action is a spatial one (“around the world”). The season of summer reappears in the third chorus but both “heat” and “seats” step aside in favor of the verse “out of our way mister you best keep”. Anger is still existent, yet it is about to begin to cool off in the course of the instrumental fade-out. This voiceless and tranquil ending furthermore reinforces the decision to place RACING IN THE STREET as the last track of the original LP’s first side.

RACING IN THE STREET is one of his first narratives in that Bruce Springsteen not only sets the motive of the “desperate girlfriend”. Beyond her fundamental sadness, he strengthens the girl’s desperation in the third stanza. The protagonist discerns “wrinkles around my baby’s eyes” and notices that she “cries herself to sleep at night”. Desperation is at its maximum when the following happens: “she sits on the porch of her daddy’s house | but all her pretty dreams are torn | she stares off alone into the night | with the eyes of one who hates for just being born”. Almost paradoxically, it is now the girl and not the aforementioned driver who seems to be on the verge of suicide. Yet the fact that desperation is integrated in a traditional, heterosexual love relationship is obvious, it should be mentioned that Springsteen’s lyrics have been applied in an enormous contrasting way. Betsy A. Sandlin reports of the usage of Springsteen’s lyrics by homosexual writer Rane Arroyo. Arroyo’s poems challenge both his own position in a subcultural milieu and the homophobia of classic rock music. He also portrays the nightly use of cars in terms of distraction, however with a diverging purpose. In his poems, he finds enjoyment in escaping with like-minded lovers while listening to Bruce Springsteen songs and asking for the real definition of a “man”. From this vantage point, RACING IN THE STREET becomes the soundtrack of hidden (sexual) practices and the queer individual finds satisfaction by subverting macho vernacular. The escapism portrayed by Arroyo is, according to Sandlin, not anymore based on the wish to put the working-class-routine on the shelf but to flee from social stigmas, injustice and violence. It is important to mention that, although Springsteen’s lyrics enact a love scenario with explicitly traditional roles, he can identify with being seen as an “outsider”. Sandlin refers to an interview in which Springsteen in hindsight describes himself and his friends as “the town freaks” while growing up and that he didn’t share homophobic attitudes (see Sandling 2015).

These findings about RACING IN THE STREET correlate with those of Craig Hemmens. He determines a change in Springsteen’s music from *Born to Run* to *Darkness on the Edge of Town*. The tone of frustration and sadness inherent in the former is extended with a profound expression of angriness by the latter; the characters depicted seem to have no more illusions. Hemmens continues that the lyrics emphasize the aspect of community cohesion and expose the various problems the American working class has to deal with. All in all, the practice of aimless rushing through the streets appears to be quite paradoxical: the driver *knows* that his nightly getaways won’t result in any kind of progression for his sorrowful working class life. However, he is so deeply trapped in his spiral, so accustomed to the recurring cocktail of love, chrome and open roads, that he can’t stop tasting it (see Hemmens 1999).

IV. Reception

In spite of *Darkness on the Edge of Town’s* stylistic diversion of predecessor *Born to Run* and the fact that it was released roughly three years after the latter, it was a commercial success. Released on 2nd June it reached the fifth position of the US Billboard Album Charts and was certified platinum by the

Recording Industry Association of America (RIAA) at the end of the same month. Collectively, it would accomplish to remain in the Album Charts for 97 weeks and receive Triple Platinum status.

Yet, the album did not manage to spawn successful singles. “Prove It All Night” peaked at #33, “Badlands” at #42 and “The Promised Land” failed to achieve any ranking in the Single Charts. It would last until 1980 when Springsteen would produce his first hit single (“Hungry Heart” ranking #5 on the Single Charts).

Due to the above mentioned difficulties in the forefront of the album’s recordings, several Special Editions and Anniversary Editions were released in 2008 to retrospectively elucidate the background. Moreover, previously unreleased songs that emerged during Springsteen’s “recording-studio-forbidden” phase were part of the release of *The Promise* in 2010. Among those songs is a version of RACING IN THE STREET with alternate lyrics. Exceptional for the distribution of a music album, the special releases came along with a documentary film named *The Promise: The Making of Darkness on the Edge of Town* in which the song’s/album’s origins are explained in detail.

RACING IN THE STREET is also included in Springsteen’s live recording collection *Live/1975–85* (1986) which reached the Number One Position of the Album Charts in the winter of 1986 and would ultimately receive a 13x platinum status. The song was a regular feature during his live concerts in the late 1970s throughout mid-1980s. Within live performances, Springsteen and his band often extended the instrumental fade-out of the song so that it exceeded the album’s version running time. Its running time on the aforementioned box set, for example, encompasses more than eight minutes.

Critically, both RACING IN THE STREET and *Darkness on the Edge of Town* can assert to be highly successful and decisive works within Springsteen’s career. The song was lauded by other musicians, such as Joe Strummer (The Clash). According to Springsteen biographer Dave Marsh the song seperates casual Springsteen fans from the fanatics, insofar that many of the latter would evaluate RACING IN THE STREET as maybe the pinnacle of Springsteen’s work (see Marsh 1987: 356ff.). The *Rolling Stone* magazine lists the album at #150 among the “500 Greatest Albums of All Time”. Darkness on the Edge of Town mediates Springsteen’s “hard-won realism breaking through”. It entails “working class dreams and despair” in which RACING IN THE STREET is “his greatest-ever car song”. In the original *Rolling Stone* album review, RACING IN THE STREET is noticed as *Darkness on the Edge of Town’s* “most beautiful ballad”. Furthermore, the album is evaluated as follows: “If these songs are about experienced adulthood, they sacrifice none of rock & roll’s adolescent innocence. Springsteen escapes the narrow dogmatism of both Old Wave and New, and the music’s possibilities are once again limitless. […] [The album] feels like the threshold of a new period in which we’ll again have ‘lives on the line where dreams are found and lost.’ It poses once more the question that rock & roll’s epiphanic moments always raise: Do you believe in magic? And once again, the answer is yes. Absolutely” (Marsh 1978).

NIKLAS NOWAK

Credits

Lyrics: Bruce Springsteen
Producers: Bruce Springsteen, Jon Landau, Steve Van Zandt
Vocals: Bruce Springsteen
Music: Bruce Springsteen, Roy Bittan, Clarence Clemons, Danny Federici, Garry Talent, Steve van Zandt, Max Weinberg
Mixing, mastering and engineering: Jimmy Iovine, Thom Panunzio, Chuck Plotkin, Mike Reese
Label: Columbia Records
Recording: Record Plant Studios, New York City, USA
Duration: 06:54 (original album version)

Recordings

- Bruce Springsteen. “Racing in the Street”. On: *Darkness on the Edge of Town*, 1978, Columbia, 7C 35318, US (Vinyl/Album).
- Bruce Springsteen & The E Street Band. “Racing in the Street”. On: *Live/1975–85*, 1986, Columbia, C5X 40558, US (5xVinyl/Album)
- Bruce Springsteen. *The Promise*, 2010, Columbia, 886977761771, US (3xVinyl/Album).

References

- Hemmens, Craig: There’s a Darkness on the Edge of Town: Merton’s Five Modes of Adaption in the Lyrics of Bruce Springsteen. In: International Journal of Comparative and Applied Criminal Justice 23/1 (2011), 127-136 Retrievable online via: http://dx.doi.org/10.1080/01924036.1999.9678636. [18.12.2015].
- Marsh, Dave: Darkness on the Edge of Town (Abum Review). In: Rolling Stone, 27.07.1978, https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/darkness-on-the-edge-of-town-197342/ [18.12.2020].
- Marsh, Dave: *Glory Days. Bruce Springsteen in the 1980s*. New York: Pantheon Books 1987.
- Powers, Devon: Bruce Springsteen, Rock Criticism, and the Music Business: Towards a Theory and History of Hype. In: Popular Music and Society 34/2 (2011), 203-219.
- Rutter, John; Smith, Larry David: There’s a Reckoning on the Edge of Town: Bruce Springsteen’s Darkness on The River. In: Journal of Popular Music Studies 20/2 (2008), 109-128.
- Sandlin, Betsy A.: Queering the Badlands and the Darkness: Rane Arroyo’s Springsteen Poems. In: Popular Music and Society 39/2 (2015), 175-185. Retrievable online via: http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1036633. [18.12.2015].

Links

rics and releases of RACING IN THE STREET on the official Bruce Springsteen website. URL:

http://brucespringsteen.net/songs/racing-in-the-street [20.12.2015].

- Short summary of Bruce Springsteen's career. URL: http://www.donaldclarkemusicbox.com/encyclopedia/detail.php?s=3209 [20.12.2015].
- RIAA's certifications of DARKNESS ON THE EDGE OF TOWN. URL: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=darkness+on+the+edge#search_section [07.10.2024].
- RIAA's certifications of LIVE/1975–85. URL: https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&se=live+1975#search_section [07.10.2024].
- Hagen, Mark: The True Fax about Bruce and Joe. In: The Guardian, 14.06.2009. URL: http://www.theguardian.com/music/2009/jun/14/bruce-springsteen-joe-strummer-glastonbury [20.12.2015].
- Entry of DARKNESS ON THE EDGE OF TOWN within Rolling Stone's "500 Greatest Albums of All Time". URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/500-greatest-albums-of-all-time-20120531/bruce-springsteen-darkness-on-the-edge-of-town-20120524 [20.12.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Niklas Nowak

Citation

Niklas Nowak: "Racing in the Street (Bruce Springsteen)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/racing-in-the-street, 12/2020.

Print

Friedrich Hollaender / Claire Waldoff **1926**

Raus mit den Männern aus dem Reichstag

I. Entstehungsgeschichte

1926 entstand unter der Regie Erik Charells die Revue *Von Mund zu Mund.* Neben Rudolf Friml wurde auch der junge Friedrich Hollaender mit der Komposition von einigen Liedern samt Texten für die Revue beauftragt. Hollaender war alles andere als ein begeisterter Anhänger der Revuen. Ihm schwebte am Beginn seiner Karriere vielmehr ein geistreiches, gesellschaftskritisches und stilvolles Kabarett vor, das für jedermann zugänglich ist (Kühn 1997: 38). Dieses intellektuelle Kabarett konnte sich in den krisengebeutelten Weimarer Jahren jedoch nur schwer gegen die beliebten und vor allem umsatzstarken Revuen durchsetzen. Revuen waren eine Art Mischform von Varieté und Operette. Zwar gab es im Gegensatz zum Varieté eine Handlung oder einen dramaturgischen Ablauf, dieser war aber völlige Nebensache. Das Programm wurde mit größter Konsequenz der Unterhaltung und Belustigung untergeordnet. Das bedeutete konkret: „Ausstattung, Stars und Girls, Girls, Girls“ (Kühn 1997: 40). Die Revue *Von Mund zu Mund* war prominent besetzt, vor allem mit der zentralen Berliner Star-Figur Claire Waldoff. Wenige Tage nach der Premiere wurde eine weitere Hauptdarstellerin (Erika Gläßer) krankheitsbedingt durch die noch junge Marlene Dietrich nachbesetzt (Koreen 1997: 130).

Einer der Höhepunkte des Abends war jedoch der Auftritt Claire Waldoffs, die als Cäsar verkleidet in einem römischen Streitwagen auf die Bühne gefahren wurde und das von Hollaender eigens für sie geschriebene, politisch-bissige Couplet RAUS MIT DEN MÄNNERN AUS DEM REICHSTAG vortrug (ebd.: 127). Interessant ist aber, dass in den Kritiken der Revue, das Couplet als „alter Schlager“ oder „nicht gerade aktuell“ beschrieben wurde (siehe unten). Ob dem Lied damit lediglich mangelnde inhaltliche Aktualität unterstellt oder ob es schon zuvor aufgeführt wurde, ist nicht mehr nachzuvollziehen. In den Zeitungen und Besprechungen taucht das Couplet jedenfalls ausschließlich im Zusammenhang mit Charells Revue auf.

II. Kontext

Nach dem Ersten Weltkrieg verbesserten sich die Frauenrechte in der neu gegründeten Republik grundlegend. In der neuen Weimarer Reichsverfassung von 1919 waren Frauen, zumindest grundsätzlich, den Männern rechtlich gleichgestellt. Das betraf auch das Wahlrecht: Mit Vollendung des 21. Lebensjahres war es Frauen nun möglich, aktiv und passiv an allen Wahlen teilzunehmen. Der erste gewählte Reichstag 1920 hatte einen Frauenanteil von 8 Prozent; in den folgenden Wahlen pendelte sich die Quote zwischen 6 und 7 Prozent ein. Erst mit dem Erstarken der NSDAP sank der Frauenanteil bis kontinuierlich auf 3,8 Prozent.

Gesellschaftlich begann sich nach dem Ersten Weltkrieg vor allem im urbanen Milieu das Ideal der ‚Neuen Frau' zu verbreiten. Das neue Selbstbewusstsein wurzelte zunächst in der stark gestiegenen Erwerbstätigkeit der Frauen nach dem Krieg und der damit einhergehenden, ökonomischen Unabhängigkeit. Auch rein äußerlich war die ‚Neue Frau' der 1920er Jahre schnell zu erkennen: Die voluminösen und überladenen Kleider der Kaiserzeit samt einschnürender Korsagen wurden abgelegt und wichen dem Modeideal der „Flapper": sportliche Frauenkörper mit burschikosen Kurzhaarfrisuren in schlichten und kurzen Kleidern.

Claire Waldoff verkörperte dagegen einen eigenen Typus der emanzipierten Frau. Schon bei ihren ersten Auftritten trug sie einen ‚Etonboy'-Anzug und verweigerte sich damit den für Frauen vorgesehenen Modekonventionen. Auch ihre resolute und ruppige Sprache und der freche und unverblümte Berliner Dialekt, den sie sich angeeignet hatte, wurden als durchaus provokant wahrgenommen. Hinzu kam, dass sie selbst Fahrrad und Auto fuhr, exzessiv rauchte und bis an ihr Lebensende in einer homosexuellen Partnerschaft mit Olly von Roeder lebte (Stahrenberg 2018: 25). Die Textzeile „Von den Amazonen bis zur Berliner Range" kann durchaus auf die inszenierte Star-Persona „Claire Waldoff" selbst bezogen werden: „Berliner Range" war einer ihrer vielen Namen und Titel, die ihr von den Feuilletons verliehen wurde, und so stellte sie sich selbstbewusst in die Tradition jener mythischen Frauenfiguren, die furchtlos und wagemutig in den Kampf zogen.

III. Analyse

Der Text des Liedes fordert kämpferisch, überspitzt und humorvoll, die Geschlechterverhältnisse in den deutschen Parlamenten („Reichstag und Landtag") und die Rollenbilder im häuslichen und privaten Raum („Herrenhaus") umzukehren. Trotz der Überspitzungen und des Humors im Text, ist die Wirkungsabsicht eine durchweg kämpferische: „Was die Männer können, können wir schon lange und vielleicht ‚ne janze Ecke mehr!"

Für die Aufführung in der Revue *Von Mund zu Mund* wurde der Schlager von einem Orchester begleitet. (Die Orchesterpartitur wird derzeit im Friedrich-Hollaender-Archiv (Akademie der Künste) in Berlin verwahrt.) Wohl erst im Anschluss an die Revue wurde die Klavierbearbeitung vom Komponisten und Arrangeur Otto Lindemann erstellt und publiziert. Die Aufnahme von Waldoff unterscheidet sich durch Tonart, Oktavtranspositionen und Begleitmotivik von der publizierten Klavierbearbeitung sehr deutlich, sodass wahrscheinlich eine eigene, zweite Fassung für die Aufnahme zugrunde lag. Der augenfälligste Unterschied zwischen Aufnahme und Notenausgabe ist aber eine Änderung im Text: In der Aufnahme heißt es „Von den Amazonen bis zur Berliner Range …", in der gedruckten Version der Notenausgabe findet sich hingegen die aus damaliger wie heutiger Sicht als rassistisch einzustufende Zeile „Vom Hawai-Neger bis zur Berliner Range …". Aufgenommen wurde dieser Text der Klavierfassung bislang nur von Ute Lemper auf ihrem Album *Berlin Cabaret Songs* von 1992.

Das musikalische Hauptgestaltungsmerkmal von „Raus mit den Männern …" ist die für beschwingte Schlager sehr typische Marschmotivik, bestehend aus Alla-Breve-Takt, Wechselbass und Achtelnachschlägen. Die pointierte Konzeption des Refrains funktioniert durch die siebenfache Betonung des Wortes „raus" jeweils auf die erste Zählzeit des Taktes. Das Wort „und" wird nach der ersten Zeile

auftaktig vorangestellt, wodurch das „raus“ noch energischer und impulsiver betont wird. In der letzten Zeile aber wird der Auftakt „und“ um einen Schlag verlängert und kündigt damit die zentrale Pointe an: die Wortveränderung von „raus“ zu „rein“ (oder in Claire Waldoffs Berliner Dialekt: „rrrinn“). Die Pointe „rein/raus“ wird umso schärfer, wenn man bedenkt, wie knapp die Schlusszeile „Rein in die Dinger mit der Frau“ einer explizit sexualisierenden Bedeutung entkommt.

Musikalisch wird das Wort „raus“ durch den jeweils höchsten Ton der Phrase hervorgehoben. Die Aufnahme Waldoffs steht zwar eine kleine Terz tiefer als die Klaviernotenausgabe, aber dennoch tritt der Spitzenton einer jeden Phrase durch das gebrüllt-schnarrende „rrraus“ stark hervor. Von diesem Phraseneinstieg aus bewegt sich die Melodie über den gemächlichen Marschmotiven (Wechselbass mit akkordischen Nachlägen) in der Klavierstimme chromatisch abwärts.

IV. Rezeption

Die Kritiken der Revue *Von Mund zu Mund* waren in der Presse durchweg negativ. Zu kindisch sei der Humor, zu wenig durchdacht seien die Texte, zu wenig aktuell die politischen Bezüge. Herbert Ihering resümierte in seiner Kritik: „Die Parallele zwischen einer Sitzung im römischen Senat und dem deutschen Reichstag ist billig. Und Claire Waldoffs Couplet ‚Raus mit den Männern aus dem Reichstag‘ ist auch nicht gerade ein aktueller Schlager. Friedrich Hollaender war doch früher erfinderischer. Er sollte wieder mit Walter Mehring zusammenarbeiten“ (Ihering 1926: 3). Im *Vorwärts* fiel die Kritik unterdessen milder aus; vor allem die Musik wurde gelobt: „Das einzige Kuplet *Raus mit den Männern aus dem Reichstag* (Holländer) hatte Schmitz und Verve.“ Der Sängerin selbst kam keine große Begeisterung mehr zu: „Claire Waldoff hingegen reißt mit altem und neuem Schlager ein Berlin von heute nicht mehr hin, als Sprecherin ernsterer Anreden an das Volk aber wird sie unerträglich“ (Singer 1926). Bekannt wurde das Couplet aber trotzdem. In einer eher erfolglosen Revue des Frühjahrs 1927 wurde eine Darstellerin gerügt, weil sie in der Art Waldoffs „das ‚Raus mit den Männern‘ nachzusingen wagt“ (Herrmann 1927). Friedrich Hollaender hingegen war von Waldoffs Auftritt und ihrer fauchenden Interpretation des Liedes sehr begeistert (Koreen 1997: 129). Im Rondo-Verlag Berlin erschien 1926 eine Notenausgabe des Couplets für Gesang und Klavier (Preis: 1.50 Mark), die Friedrich Hollaender mit der Widmung „Meiner lieben Claire in aller Verehrung“ überschrieben hatte.

Trotz der vernichtenden Kritik in den 20er-Jahren zählt RAUS MIT DEN MÄNNERN AUS DEM REICHSTAG zu den bekanntesten Liedern Claire Waldoffs und wird häufig als eine Art musikalisch-textliches Destillat der Weimarer Republik betrachtet. Neben aktuellen Aufführungen vor allem in Kabaretts und Varietés ist die Verwendung des Schlagers in zwei von der ARD produzierten Serien wichtig für die Rezeption im deutschsprachigen Raum. In der ersten Folge der 3. Staffel der Erfolgsserie *Babylon Berlin* (2020) wird die Originalaufnahme Waldoffs diegetisch eingeführt: Die Hauptfigur Charlotte Ritter hört es gemeinsam mit ihrer Schwester auf einem Grammophon. Beide Figuren können den Text auswendig und singen freudig zur Aufnahme mit. Indem sie sich das im Lied vorgestellte, kämpferische Frauenbild aneignen, werden sie mittels der Musik als moderne Frauenfiguren in der Serie vorgestellt (C sch 2022: 47). Für die ARD-Produktion *Eldorado Kadewe* (2021) wurde Waldoffs Couplet neu iert und eingespielt (Gesang: Anna Mateur). Mit Hip-Hop-Beat und gerapptem Text entfernt sich der

alte Schlager spürbar von den ursprünglichen Arrangements. Innerhalb der Serie wird der Song verwendet, um die queere Kultur Berlins in den 1920er Jahren zu illustrieren. Damit beziehen sich die Filmemacher auch auf Claire Waldoff selbst, die als eine der ersten „Queer-Ikonen" Berlins galt.

JANIK HOLLAENDER

Credits

Text: Friedrich Hollaender
Musik: Friedrich Hollaender
Gesang: Claire Waldoff

Recordings

- Claire Waldoff. „Raus mit den Männern aus dem Reichstag". On: *48 Schellack Raritäten*, 2004, Documents, 222232, Germany (Compilation/2xCD).

References

- Benmann, Helga: Claire Waldoff und ihr Liedrepertoire. In: *Ich will aber gerade vom Leben singen … Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*. Ed. bySabine Schutte. Hamburg: Rowohlt 1987, 316–343.
- Grosch, Nils, Roxane Lindlacher, Miranda Lipovia und Laura Thaller: Rekonfigurationen der Weimarer Republik. In: Archiv für Musikwissenschaft 79/1 (2022), 43–60.
- Herrmann, Max: Berliner Kabaretts im März. In: Berliner Tageblatt, 19.03.1927, o.S., https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/kalender/auswahl/date/1927-3-19/27646518/ [15.04.2025].
- Ihering, Herbert: Berliner Theater. In: Hamburger Fremdenblatt, 08.09.1926, 3, https://zeitungen.sub.uni-hamburg.de/ [15.04.2025].
- Koreen, Maegie: *Immer feste druff. Das freche Leben der Kabarett-königin Claire Waldoff*. Düsseldorf: Droste 1997.
- Kühn, Volker: *Spötterdämmerung: Vom langen Sterben des großen kleinen Friedrich Hollaender*. Berlin: Parthas 1997.
- Stahrenberg, Carolin: Claire Waldoff, „Stern von Berlin". In: *Image – Performance – Empowerment. Weibliche Stars in der populären Musik von Claire Waldoff bis Lady Gaga.* by Michael Fischer, Christofer Jost and Janina Klassen. Münster: Waxmann 2018, 17–31.
- Singer, Kurt: Charell-Revue. In Vorwärts, 02.09.1926, o.S., https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de 5.04.2025].
- Stahrenberg, Carolin: Art. „Claire Waldoff" (27.03.2006). In: Online Lexikon *MUGI/Musik und Gender*

im Internet. by Beatrix Borchard and Nina Noeske, http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=wald1884 [15.04.2025].

- Waldoff, Claire: *Weeste noch…? Erinnerungen und Dokumente*. by Volker Kühn. Berlin: Parthas 1997.

About the Author

Janik Hollaender is a research assistant at the Department of Musicology, University of Freiburg.
All contributions by Jannik Hollaender

Citation

Janik Hollaender: „Raus mit den Männern aus dem Reichstag (Friedrich Hollaender/Claire Waldoff)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/raus-mit-den-maennern-aus-dem-reichstag, 06/2025.

Print

The Jimi Hendrix Experience **1967**

Red House

RED HOUSE ist ein von Jimi Hendrix komponierter 12-taktiger Slow Blues, welcher im Jahr 1967 veröffentlicht wurde und zu den stilistisch konventionellsten Titeln des Künstlers zählt, wenngleich er oft gecovert wurde. Kompositorisch orientiert sich der Song am traditionellen amerikanischen Blues, welcher durch Hendrix' einzigartiges Gitarrenspiel bereichert wird.

I. Entstehungsgeschichte

RED HOUSE erschien 1967 als dritter Track auf der UK-Version des Albums *Are You Experienced* der Gruppe The Jimi Hendrix Experience rund um den Gitarristen Jimi Hendrix. Es handelte sich hierbei um das erste Studioalbum dieser Formation. Aufgenommen wurde der Song Ende des Jahres 1966 in den Londoner CBS Studios unter der Aufnahmeleitung von Mike Ross-Trevor und dem Produzenten Chas Chandler.
Linda Keith, ehemalige Lebensgefährtin von Keith Richards, teilte mit Hendrix eine Vorliebe für Blues und traf sich mit ihm, um gemeinsam Platten durchzuhören. Als beide über Songwriting diskutierten, spielte Hendrix einige Fragmente von Eigenkompositionen auf der Gitarre vor. Darunter befand sich auch eine Urfassung von RED HOUSE (vgl. Cross 2005: 135). Keith sprach dem bekennenden Bluesliebhaber Hendrix motivierend zu, da dieser noch nicht selbstsicher genug war, um den Song in sein reguläres Programm aufzunehmen (vgl. McDermott 1992: 8). Bereits bevor Produzent Chas Chandler Hendrix nach England brachte, komponierte er daran. Der Titel besitzt inhaltlich einen besonderen Stellenwert in Hendrix' Vergangenheit, daher war es für ihn eine schwierige Aufgabe den passenden emotionalen Ausdruck in der Komposition zu verwirklichen (vgl. McDermott 1992: 43). Die musikalische Struktur, der harmonische Aufbau sowie die Thematik sind allerdings nahezu so alt wie der Blues selbst. Wie im Genre üblich, handelt der Song von einer verlorenen Liebe. Im Fall von Hendrix ist dies seine ehemalige High-School-Freundin und erste Liebe Betty Jean Morgan. Diese hatte, wie im Text besungen, eine Schwester und wohnte in einem Haus, welches tatsächlich jedoch nicht die Farbe Rot, sondern die Farbe Braun hatte. Für Hendrix war klar, dass der textliche Fluss des englischen Wortes "red" besser als jener von "brown" ist und so änderte sich der reale Sachverhalt (vgl. Cross 2005: 175). Schlussendlich macht bei RED HOUSE nicht der Inhalt oder die Harmonik die Einzigartigkeit der Komposition aus, sondern vor allem das Gitarrenspiel des Amerikaners. Während die anderen Kompositionen stilistische Überlappungen mit mehreren Genres aufweisen, versuchte Hendrix hier die Emotion und Kraft aus dem Blues in einen Song zu packen, um seinen Vorbildern gerecht zu werden (vgl. McDermott 1992: 44).

II. Kontext

967er UK-Version des Albums *Are You Experienced* wurde vom Label Track Record in Mono

veröffentlicht. Auf der US-Pressung von Reprise Records, die kurz zuvor im selben Jahr erschien, war RED HOUSE allerdings nicht enthalten. Stattdessen steht “Hey Joe” an der dritten Stelle der Titelliste. Selbige Fassung war auch in Kanada erhältlich. Hendrix äußerte sich zu diesem Umstand mit dem ironisch-politischen Argument, dass die Plattenfirma Angst vor einer Veröffentlichung hätte, da die Amerikaner den Blues nicht mögen würden (vgl. Anonym o.J.). Weiters wurden die Titel “Remember” und “Can You See Me” auf der US-Fassung entfernt. Jimi Hendrix war bestürzt über das Vorgehen von Reprise und spielte die gestrichenen Tracks bewusst auf Livetourneen in den USA (vgl. McDermott 1992: 85). Die Veröffentlichung des französischen Labels Barcley entspricht Großteils der UK-Fassung, allerdings ist RED HOUSE hier mit 03:48 Minuten etwas länger und enthält in den letzten Sekunden nach Ende des Stückes einen kurzen Dialog zwischen Hendrix und der Regie.

III. Analyse

RED HOUSE ist funktionsharmonisch aufgebaut und basiert auf dem traditionellen 12-taktigen Bluesschema. Die Tonart ist H-Dur. Die Länge der einzelnen Formteile beträgt jeweils 12 Takte. Auf das Intro folgen zwei Durchläufe des Themenchorus, danach ein 12-taktiges Gitarrensolo von Hendrix, gefolgt von nochmals 12 Takten des Themenchorus. Dieser Chorus ist eine bluestypische Akkordprogression, bei der die Stufen I, IV7, V7 sowie bI verwendet werden. Mit Ausnahme des Intros, welches die ersten 4 Takte auf der I. Stufe verbleibt, lässt sich die Fortschreitung stufenharmonisch wie folgt beschreiben:

: I	IV7	I /
IV7 /	I /
V7	IV7	I	I-V7-bI :

Die letzten vier Takte des Chorus werden jeweils mit dem Dominantseptakkord eröffnet und erzeugen dadurch eine spannungsgeladene Erwartungshaltung. Der letzte Takt enthält eine harmonisch schneller verlaufende Wendung, die als Abfolge von I-V7-bI interpretiert werden kann. Die verminderte erste Stufe kündigt jeweils das Ende eines Chorusdurchlaufes an. Daraufhin wird die dem Dominantseptakkord zugrundeliegende Spannung auf der ersten Zählzeit des jeweils folgenden Chorus mit dem erneuten Klingen der I. Stufe aufgelöst. Die Hörerwartung wird erfüllt und der Song schreitet im bekannten Schema fort. RED HOUSE kann im 12/8-Takt betrachtet werden und zählt ein Tempo von etwa 66 Viertelschlägen pro Minute. Die ternäre Unterteilung des Metrums ist ein wesentliches Charakteristikum und bildet das bluesige rhythmische Grundgerüst.

Den 03:44 Minuten langen Slow Blues eröffnet Hendrix mit dem Anschlagen einer abgedämpften Gitarrensaite, welchem eine prägnante, tonal abfallende Melodiefigur in triolischen Achteln folgt. Der Klang ist mit dem für den Gitarristen typischen Fuzzeffekt leicht bis mittelmäßig stark verzerrt. Diese melodische Figur erklingt in höherer Lage, wobei der Klang seiner Gitarre an dieser Position scharfen Soundcharakter besitzt. Der*die Hörer*in wird zu Beginn mit einem aufdringlichen Gitarrensound und Zerlegungen von Septakkorden konfrontiert. Hendrix zieht zusätzlich die Saiten der Gitarre abwechselnd nach oben bzw. unten, dehnt sie somit und erzeugt eine schnelle, stufenlose Variation der Tonhöhe. Diese [illegible]ending bezeichnete Spieltechnik verleiht der Gitarre durch die schnelle Ausführung einen noch lebendigeren und leicht zittrigen Charakter, was durch das sich so ergebende Vibrato zustande kommt.

Für die Aufnahme wurde eine E-Gitarre der Marke Fender, Typ Stratocaster, verwendet. Mit dieser erzeugt Hendrix, gemeinsam mit seinem Gesang, ein bluestypisches Call-and-Response-Schema. Dazu lässt er sein Gitarrenspiel in den Gesangspassagen pausieren und beantwortet diese in den Gesangspausen mit solistischen Einlagen. Teilweise spielt Hendrix etwas unsauber, allerdings klingt dies nicht unpassend und kann als Markenzeichen angesehen werden.

Der zweite Gitarrist Noell Redding begleitet Hendrix während des Songs ebenfalls mit einer leicht verzerrten semiakustischen Gitarre, welche tiefer gestimmt wurde. Redding nimmt zusätzlich zur gitarristischen Begleitfunktion die Rolle eines nicht vorhandenen Bassinstruments ein. Als Grund dafür gab er an, am Bass spieltechnisch noch nicht versiert genug gewesen zu sein, worauf er sich diese Gitarre im Studio geborgt hatte (vgl. Black 1999: 67). Der Sound wurde in den Höhen stark abgedämpft. Zusätzlich verwendet er überwiegend die tiefere Lage und spielt, dem Bass im Blues nachempfunden, im Shufflerhythmus mit Betonungen auf der Zählzeit 1, 4, 7, usw. Dabei spricht er wenige Single Notes und vor allem abgedämpfte Powerchords bzw. Klangschichtungen, basierend auf dem Grundton plus Quinte oder Sexte. Zusätzlich bereichert er speziell die Turnarounds durch mehrstimmiges Spiel in mittlerer Lage. Durch das Dominieren der tieferen Frequenzen bildet Redding gemeinsam mit dem Schlagzeug das rhythmische Fundament für Hendrix' musikalische Aktivtäten. Er übernimmt gleichzeitig die Funktion eines Bassinstruments und eines mehrstimmigen Begleitinstruments.

Schlagzeuger Mitch Mitchell pausiert während der ersten drei Takte des Intros und steigt danach mit Schlägen auf die unbetonten Zählzeiten des hier überleitenden, bluespentatonischen Abwärtslaufes von Hendrix ein. Nach einem kurzen Fill beginnt er den Song mit einem Shufflerhythmus zu begleiten. Dabei verwendet er Bassdrum, Snaredrum, vereinzelt Toms und die Hi-Hat, welche er während der Strophen nach dem Schlag auf die Snaredrum leicht schließt. Daraufhin schlägt er die Hi-Hat wieder halboffen mit triolisch ausgeführten Achteln an. Diesen Groove spielt Mitchell das ganze Stück hindurch. Eine Ausnahme bilden die dynamisch aufregenderen Passagen, wie das Gitarrensolo. Hier verwendet er nun diverse Becken, spielt weiterhin Achtelnoten und betont häufig das vierte und zehnte Achtel eines Taktes stärker.

Der Text von RED HOUSE wird in der Ich-Form vorgetragen und handelt von einer verflossenen Liebe. Der in diesem Fall männliche Protagonist hat eine Geliebte, die er seit etwa 99 1/2 Tagen nicht mehr gesehen hat. Die Angebetete wohnt im titelgebenden roten Haus "over yonder", ein archaischer Ausdruck in der Bedeutung von "ganz weit da hinten". Als der Erzähler das Haus erreicht, findet er heraus, dass sich das Türschloss des Hauses nicht mehr öffnen lässt. Seine Geliebte, sein "baby", wohnt nicht mehr dort. Aber immerhin bleibt dem Sänger noch seine Gitarre. Im letzten Themenchorus kommt es zur Conclusio und einer abschließenden Pointe. Hendrix singt im Beantwortungsteil der letzten Strophe: "Cause if my baby don't love me no more, oh, I know her sister will".

Im Aufbau der Lyrics ist das Call-and-Response-Schema gut zu erkennen. Die Strophen sind sechszeilig: 2 Zeilen Anrufung, 2 Zeilen Wiederholung der Anrufung und 2 Zeilen Beantwortung. Auch die Gitarre hält sich an das dieses Schema. Nach der Anrufung im Text folgt die Anrufung auf der Gitarre. Nach der gesanglichen Anrufungswiederholung folgt die Wiederholung mittels Gitarre. Dasselbe gilt für die wortung. Diese Repetitionen finden auf der IV. Stufe statt. Bei der Gitarre sind dies überwiegend elle 1/16 und 1/16-Triolen mit teils sprechendem Charakter. Videotechnisch aufgezeichnete

Livekonzerte, wie jenes in Woodstock, ermöglichen es, die Querverbindung zur menschlichen Sprache nachzuvollziehen. Hendrix verleiht seinem sprechenden Gitarrenklang durch Gestikulation mit Mund und Gesicht zusätzlichen Ausdruck. Dies ist typisch für den Ausnahmegitarristen. In seinen Pausen wirft er häufig den Ausruf “yeah” ein. Dies ist vor allem in den ersten 45 Sekunden des Stückes auffällig. Der Gesang wechselt zwischen melodischem Singen und kurzen sprechartigen Passagen.

Im weiteren Fortschritt werden die Einwürfe mit der E-Gitarre tonal und dynamisch intensiver, bis Hendrix mit einem gesprochenen Satz (“That’s alright, I still got my guitar, look out, baby”) das Gitarrensolo einleitet. Hier verändert sich der Klang hin zu einem stärker verzerrten und lauteren Sound. Die Dynamik steigt schlagartig an und das gesamte Klangbild weist erhöht geräuschhafte Anteile auf. Dies ist primär dem Schlagzeug und der Sologitarre zuzuschreiben. Redding führt im Vergleich zu den anderen stabil sein Fundament fort, jedoch mit etwas erhöhter Intensität. In den ersten Takten des Solos entlockt Hendrix seiner Gitarre schrille, aufheulende Töne. Er spielt dabei in sehr hoher Lage und findet sich daraufhin zwischen h’ und h” ein. Die sehr schnellen Läufe beinhalten spieltechnische Feinheiten wie Bending, Slides und Hammer-On- bzw. Hammer-Off-Artikulationen. Die Spannung wird durch melodisch-rhythmische Verdichtung aufgebaut und steuert auf einen Höhepunkt zu. Bis zum Ende des Solos wird diese Spannung wieder abgebaut. Der Gitarrist spielt das melodische Material unter der Verwendung der Bluespentatonik auf rhythmisch und tonal virtuose Weise. Während des Solos wirft Hendrix mehrmals kurze Worte bzw. Sätze ein und gegen Ende lacht er beherzt. Die Freude am Gitarrenspiel scheint den Protagonisten über das schmerzliche Gefühl des Verlusts seiner Liebsten hinwegzutrösten.

IV. Rezeption

RED HOUSE ist ein oft gecoverter Titel von Hendrix und wurde von einer Vielzahl von namhaften Musiker*innen interpretiert. Dies ist nicht nur dem Bekanntheitsgrad, sondern auch dem gängigen, zugrundeliegenden Bluesschema des Stückes zuzuschreiben. Albert King betitelte eines seiner Alben mit *Red House* (1991), welches eine Coverversion des gleichnamigen Songs enthält. King, der unter anderem ein Vorbild von Hendrix gewesen ist, erweist hier dem Ausnahmegitarristen seinen Tribut. Weitere herausragende Musiker*innen, insbesondere Bluesmusiker*innen, haben den Titel live gespielt bzw. aufgenommen. Albert King (1991), Buddy Guy (1993), Gary Moore (2012), Steve Vai mit Eric Johnson und Joe Satriani (1997), Boz Scaggs und Slash (1996) sind nur einige prominente Vertreter*innen.

Die Veröffentlichung *Variations On A Theme* beinhaltet acht Liveversionen von RED HOUSE, von denen nur eine die Länge von 7 Minuten unterschreitet. Die Formation bevorzugte live virtuose und ausgedehnte Fassungen des Slow Blues zu performen. Die längste aufgezeichnete Version dauert 14:16 Minuten, was auch dem verlangsamten Tempo gegenüber der Studiofassung zuzuschreiben ist. Weiters ist eine Performance mit Organisten Lee Michaels enthalten.

DANIEL REISINGER

Credits

Hauptgesang: Jimi Hendrix
E-Gitarre: Jimi Hendrix, Noell Redding
Schlagzeug: Mitch Mitchell
Songwriting: Jimi Hendrix
Produktion: Bryan James “Chas” Chandler (Engineer: Mike Ross-Trevor)
Label: Track Records
Aufnahmedatum: 13. Dezember 1966 CBS Studios (London)
Veröffentlichungsdatum: 12. Mai 1967
Länge: 03:44

Recordings

- Jimi Hendrix. *Variations on a Theme – Red House,* 1992, Hal Leonard Publishing Cooperation, HL 0069 9358, US (CD/Compilation).
- The Jimi Hendrix Experience. “Red House”. On: *Are You Experienced*, 1967, Barclay, 820 143 (Mono), France (LP/Album).
- The Jimi Hendrix Experience. “Hey Joe”. On: *Are You Experienced*, 1967, Reprise Records, RS 6261 (Mono), USA(LP/Album).
- The Jimi Hendrix Experience. “Red House”. On: *Are You Experienced*, 1967, Track Record, 612 001 (Mono), UK (LP/Album).
- The Jimi Hendrix Experience. *Are You Experienced*, 1967, Reprise Records, RS 6261 (Mono), US (LP/Album).
- The Jimi Hendrix Experience. *Are You Experienced*, 1967, Reprise Records, RS 6261, Canada (LP/Album).

Covers

- Albert King. “Red House”. On: *Red House*, 1991, Essential Records, ESSCD 147, UK (CD/Album).
- Buddy Guy. “Red House”. On: *Stone Free (A Tribute to Jimi Hendrix)*, 1993, Reprise Records, 9 45438-2, US (CD/Compilation).
- Gary Moore. “Red House”. On: *Blues For Jimi*, 2012, Eagle Records/Edel, EAGLP493, Germany (2xLP/Album).
- Joe Satriani, Eric Johnson, Steve Vai. “Red House”. On: *G3 Live in Concert*, 1997, Epic, 48 75392, US (CD/Album).
- Slash, Boz Scaggs. “Red House”. On: *The Concert for The Rock And Roll Hall of Fame*, 1996, Columbia, C2K 67477, US (CD/Compilation).

References

- Anonym: “Hendrix, Jimi – Blues.” In: Oxford Music Online, o.J. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/81012 (zuletzt aktualisiert 2006) [27.08.2014].
- Black, Johnny: *Jimi Hendrix: The Ultimate Experience*. New York: Thunder’s Mouth Press 1999.
- Cross, Charles R.: *Room Full of Mirrors. A Biography of Jimi Hendrix.* New York: Hyperion 2005.
- McDermott, John: *Hendrix. Setting the Record Straight.* New York: Warner 1992.

Films

- *Jimi Hendrix – Live at Woodstock.* Regie: Chris Hegedus/Erez Laufer. Universal Music & Video Distribution (UMVD), 1999 (DVD/B000AM6N9U).

Links

- Band Homepage: http://www.jimihendrix.com/ [30. August 2014].

About the Author

Daniel Reisinger (MA) is a musicologist and audio engineer.
All contributions by Daniel Reisinger

Citation

Daniel Reisinger: “Red House (The Jimi Hendrix Experience)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Micheal Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/red-house/, 07/2021.

Print

Childish Gambino **2016**

Redbone

REDBONE galt als Überraschungshit des Jahres 2016 und löste eine Welle aus viralen Videos und Memes aus, die zur Popularität des Songs beitrugen, obwohl kein Musikvideo dazu existiert.

I. Entstehungsgeschichte

Childish Gambino ist der Künstlername des Musikers Donald Glover. Glover ist neben seiner erfolgreichen Karriere als Rapper (“This Is America”) auch als Drehbuchautor (*Clapping for the Wrong Reasons*, *30 Rock*), Komiker (*Community*), Schauspieler (*Guava Island, Solo: A Star Wars Story*) sowie als Produzent und Regisseur (*Atlanta*) tätig.

REDBONE ist die zweite Singleauskopplung aus Childish Gambinos drittem Studioalbum *Awaken, My Love!*Mit dem Album schlägt Childish Gambino eine für ihn neue musikalische Richtung ein: Von Rap und Hip-Hop zu Funk, Soul und Contemporary R&B. Das Album kann als Auseinandersetzung Glovers mit für ihn prägenden, musikalischen Einflüssen der 1960er und 1970er Jahre verstanden werden. Inhaltlich richtet sich Glover in den Songtexten an seinen im Frühjahr 2016 geborenen Sohn.

Vom 3. bis zum 5. September 2016, drei Monate vor Veröffentlichung des neuen Albums, veranstaltete Glover drei Konzerte in Joshua Tree, Kalifornien. Glover trug als Childish Gambino einen Bastrock, lange, geflochtene Zöpfe und hatte seinen Körper mit blauer Leuchtfarbe bemalt. Die Konzerte sollten einen Eindruck der musikalischen und ästhetischen Richtung vermitteln, die das Album *Awaken, My Love!* einschlug; Glover war unter dem Pseudonym Childish Gambino bis dahin hauptsächlich als Rapper bekannt gewesen. Produziert wurde das Album von Glover in enger Kollaboration mit dem schwedischen Produzenten Ludwig Göransson.

Am 10. November 2016 wurde die erste Single “Me and Your Mama” veröffentlicht. Der Song mit über 6 Minuten Länge ist auch gleichzeitig der Opener des Albums. Am 17. November 2016 wurde die zweite Single ausgekoppelt und der Öffentlichkeit zum ersten Mal in der BBC Radio 1 Show mit Annie Mac präsentiert: REDBONE (Havens 2016: 1).

Trotz des viralen und kommerziellen Erfolgs des Songs REDBONE veröffentlichte Glover dazu nie ein Musikvideo. Das Lied wird deshalb visuell stark mit dem Albumcover in Verbindung gebracht.

II. Kontext

Das Pseudonym Childish Gambino ließ sich Glover über den Wu-Tang Name Generator erstellen. Der sollte seine bisherige Karriere als Schauspieler, Komiker und Drehbuchautor von seinen m.sikalischen Experimenten trennen. Mit Veröffentlichung des zweiten Albums, *Because the Internet,*

schlüpfte Glover als Childish Gambino in eine neue Rolle: Die einzig als The Boy bezeichnete Figur trat in von Glover initiierten Kurzfilmen auf (*Clapping for the Wrong Reasons*), und bei Live-Auftritten und in Interviews trug er das für seine Rolle typische weiße T-Shirt und blumenbemusterte Shorts. Mit *Awaken, My Love!* schlug Glover nicht nur musikalisch eine andere Richtung ein. Für sein drittes Album schlüpfte Glover in extravagantere Kostüme, mit denen er die 1970er Jahre wieder auferstehen ließ. Bei einer Live-Darbietung des Songs REDBONE in der The Tonight Show Starring Jimmy Fallon beispielsweise performte Glover mit lediglich einer silbern glitzernden Hose bekleidet und einem Schnauzbart. Die Erzählfigur in Donald Glovers Texten, die Performance-Persona Childish Gambino (in all seinen Facetten und Variationen) und der Musiker Donald Glover sind dementsprechend nicht bzw. nur sehr schwer voneinander zu trennen; sie werden deshalb im Folgenden zusammengedacht.

In Anlehnung an den Funk und Soul der 1960er und 1970er Jahre, der stark mit der schwarzen Bürgerrechtsbewegung verknüpft ist, nimmt Glover implizit Bezug auf sozio-politische Themen der letzten Jahre: beispielsweise die #BlackLivesMatter Bewegung, die 2013 gegründet wurde, um sich gegen (Polizei-)Gewalt an der afroamerikanischen sowie der afrodiasporischen Gemeinschaft auszusprechen, aber auch auf die Präsidentschaftswahl 2016, die aufzeigte, wie tief gespalten die USA in allen relevanten Fragen waren. In dem Song “Riot” wird dies deutlich sowie auch in “Boogieman”, “Zombies” und REDBONE. Glovers Perspektive ist aber auch gleichzeitig die eines Vaters, der sich an seinen Sohn wendet: Er gibt Ratschläge (“Have Some Love”), versetzt sich in seine eigene Kindheit zurück (“Stand Tall”) und versichert seinem Kind Liebe und Zuneigung (“Baby Boy”). Auch die Songtitel “Me and Your Mama” sowie “The Night Me and Your Mama Met” lassen darauf schließen, dass Glover mit *Awaken, My Love!* ein Album für seinen im Frühjahr 2016 geborenen Sohn geschrieben hat.

Als Inspiration für das Album sowie für REDBONE im Speziellen nennt Glover in Interviews die Band Funkadelic: „I remember listening to songs my dad would play, albums by the Isleys or Funkadelic, and not understanding the feeling I was feeling. I remember a Funkadelic scream and being like, ‘Wow, that’s sexual and it’s scary.’ Not having a name for that, though; just having a feeling. That’s what made it great” (Rys 2016: 1). Vor allem Funkadelics 1971 veröffentlichtes psychedelisches Funkalbum *Maggot Brain* kann als Referenz für Glovers und Göranssons musikalische Herangehensweise verstanden werden: Von “Have Some Love”, dessen chorischer Gesang an “Can You Get to That” erinnert, über den Song “Boogieman”, der eine Mischung aus “Super Stupid” und “Hit It and Quit It” zu sein scheint bis hin zu Anlehnungen an das Artwork.

III. Analyse

Die ersten Takte des Songs REDBONE starten mit einer Kick-Drum und Mellotron-Streichern im Hintergrund. Der Schlagzeugbeat und ein Slap-Bass führen durch den Song, während das auf einem E-Piano (vermutlich Wurlitzer) gespielte Hintergrundpattern ein Gefühl von Langsamkeit hervorruft. Die Hauptmelodie, die sowohl im Intro als auch im Refrain zu hören ist, wurde durch eine Vintage Fender Telecaster, deren Signal durch Pedale mit Echo-, Wah-Wah- und Delay-Effekten verändert wurde, sowie [illegible] ein Glockenspiel erzeugt. Im Pre-Chorus ist ein zusätzlicher Synthie-Bass, im Refrain eine [illegible]eine Verdichtung der Instrumentierung zu hören. Das Outro nimmt mit fast 2 Minuten den längsten

Teil des Songs ein und besteht aus einem Gitarrensolo, das mehrmals wiederholt wird und das gegen Ende des Liedes durch Bass-, Klaviermelodien orchestral verstärkt wird. Glover reizt mit seinem Gesang die Möglichkeiten seiner Stimmvielfalt aus: Seine Parts wirken in die Höhe gepitched, sind aber so von Glover gesungen worden. Im Refrain sowie im Outro sind Backup-Vocals zu hören, die ebenfalls von Glover eingesungen wurden.

Der Song ist relativ klassisch aufgebaut und durch deutlich hörbare Breaks gegliedert, in denen nur die Kick-Drum und die Mellotron-Streicher zu hören sind: Intro (00:00–00:30), Strophe 1 (00:30–01:15), Pre-Chorus 1 (01:15–01:33), Refrain (01:33–01:55), Strophe 2 (01:55–02:22), Pre-Chorus 2 (02:22–02:42), Refrain (02:42–03:05), Refrain Wiederholung (03:05–03:32), Outro (03:32–05:26).

Musikalisch weist der Song Ähnlichkeiten zu Bootsy Collins' "I'd Rather Be With You" sowie zu Jaco Pastorius "Portrait of Tracy" auf. Doch der Song wie auch beinahe das ganze Album verzichten auf Samples und bestehen ausschließlich aus im Studio eingespielten Instrumenten.

REDBONE erzählt auf den ersten Blick die Geschichte einer romantischen Beziehung voll Paranoia und Misstrauen: "I wake up feeling like you won't play right". Glover bzw. die Song-Persona schildert, wie schwer es war, das Gegenüber herumzukriegen und dass er jetzt, wo seine Gefühle ernster werden, Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit des Gegenübers hat. Der Pre-Chorus kann entweder als Antwort der besungenen Person gelesen werden: "If you want it, you can have it" – oder aber es ist Glover, der dem Gegenüber eine neue Chance geben möchte: "If you want it, we can make it." Eine Gefahr scheint in der Konkurrenz durch Mitbuhlende zu liegen, so der Refrain ("Gon' catch you sleeping").

Eine andere Interpretation könnte beinhalten, dass es in dem Song um die systematische Unterdrückung afroamerikanischer Menschen geht: Auch in diesem Fall wäre auf eine Beziehung voll Paranoia und Misstrauen angespielt, auch hier wäre die Schwierigkeit, Vertrauen aufzubauen, ein Motiv – auf persönlicher wie auf gesellschaftlicher Ebene. Diese Perspektive fügt sich in den Gesamtkontext des Albums ein: Glover spricht, wenn auch auf einer meist abstrakten Ebene, zu seinem Sohn über persönliche und soziale Ereignisse. Das Wort "Redbone" beispielsweise ist ein meist eher abwertend verwendeter Begriff, der eine Person mit einem Schwarzen und einem weißen Elternteil beschreibt. Glover verwendet das Wort, um die Schwierigkeit kultureller Zugehörigkeit zu beschreiben; ein Motiv, das auch schon auf seinen bisherigen Alben und EPs verhandelt wurde. Beispielsweise in dem Song "Outside", aus seinem 2011 veröffentlichten, ersten Album *Camp*: "And I just wanna fit in, but nobody was helping me out / They talking hood shit and I ain't know what that was about / Cause hood shit and black shit is super different".

Der Ausruf "Stay woke" aus dem Refrain bedeutet, in Kontexten sozialer Ungerechtigkeit aufmerksam zu bleiben sowie Unterdrückung, Marginalisierung und Machtverhältnisse zu verstehen und dagegen vorzugehen. Bekannt wurde diese Formulierung im Rahmen der Ferguson-Proteste, als der 18-jährige, afroamerikanische Schüler Micheal Brown von dem weißen Polizisten Darren Brown erschossen wurde. Verwendung in einem Song fand der Slogan allerdings schon 2007 in Erykah Badus "Master Teachers". Dort stellt sich die Musikerin die Frage, was wäre, wenn es keine Sklaverei gegeben hätte? In diesem Zusammenhang bekommt auch der Titel des Albums *Awaken, My Love!* eine doppelte Bedeutung: Glover seinen Sohn (sowie seine Zuhörer*innen), wachsam zu bleiben und die sozialen und politischen

Verhältnisse nicht länger hinzunehmen.

Abschließend wird im Outro des Songs die Frage aufgeworfen: Wie hat es überhaupt nur so weit kommen können (“How’d it get so scandalous?”).

IV. Rezeption

Awaken, My Love! wurde am 02. Dezember 2016 veröffentlicht und stieg mit 101.000 Verkäufen auf Platz 5 der Billboard 200 Charts ein. Das Album wurde in der ersten Woche über 41 Million Mal gestreamt (Hernandez 2016: 1).

Der Song REDBONE findet prominent Verwendung im Film *Get Out* des Regisseurs Jordan Peele. Peele erklärte in einem Interview mit HipHopDX, dass er das Bedürfnis Schwarzer Horrorfilm-Fans nach reflektierten, repräsentativen Charakteren, die kluge Entscheidungen treffen, bedienen wollte. Glovers Ausruf “Stay woke” sei als Aussage der Inbegriff für die Hauptfigur Chris Washington, gespielt von Daniel Kaluuya (Clark 2017: 1).

Anfang Mai 2017 erhielt REDBONE durch eine Welle an Remixes und Mashups Kultstatus: “What redbone would sound like while you’re making out in the bathroom of a house party” lautete der Titel des ersten Remix, der diese Meme-Welle lostrat. Zu hören war der Song, beinahe vollständig gemuted und mit verstärkten Bässen. Als Antwort darauf wurde “What redbone would sound like while you’re peeing in the bathroom of a house party” veröffentlicht. In dieser Variation war der gedämpfte Sound des Songs zusätzlich mit dem Sound einer urinierenden Person unterlegt. REDBONE wurde daraufhin auf nahezu jede erdenkliche Art geremixt.

Teil des Meme-Welle war es, das Albumcover von *Awaken, My Love!* zu nehmen und den Kopf durch etwas zum Meme Passendes zu ersetzen (bspw. durch den Kopf von Kermit, durch Gotyes Kopf u.v.m.). In einer YouTube-Playlist ließen sich zwischenzeitlich über 300 unterschiedliche Versionen des Songs finden.

Im Januar 2018 erhielt Donald Glover drei Grammy-Nominierungen für Album des Jahres (*Awaken, My Love!*), Single des Jahres (REDBONE) sowie für Beste traditionelle R&B Darbietung (des Songs REDBONE) – für letztere gewann Glover dann auch die Auszeichnung.

Bis zur Veröffentlichung von “This Is America” war REDBONE Glovers kommerziell erfolgreichste Single.

LUCA LIENEMANN

Credits

ıg: Donald Glover

Schlagzeug: Donald Glover
Glockenspiel: Donald Glover
E-Bass: Ludwig Göransson
Bassbanjo: Ludwig Göransson
E-Gitarre: Ludwig Göransson
Synthesizer: Ludwig Göransson
E-Piano: Ludwig Göransson
Akustische Gitarre: Ludwig Göransson
Songwriting: Donald Glover, Ludwig Göransson
Produktion: Ludwig Göransson, Donald Glover
Label: Glassnote Records
Veröffentlicht: 17. November 2016
Länge (Album): 5:27 min
Länge (Radio): 3:26 min

Recordings

- Childish Gambino. “This Is America”, 2018, Sony Music, 886447091500, worldwide.
- Childish Gambino. “Me and Your Mama”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Riot”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Boogieman”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Zombie”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Have Some Love”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Stand Tall”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Baby Boy”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “The Night Me And Your Mama Met”. On: *Awaken, My Love!*, 2016, Glassnote Records, GLS-0209-02, US.
- Childish Gambino. “Outside”. On: *Camp*. 2011, Glassnote Records, GLS-0121-02, US.
- Bootsy’s Rubber Band. “I’d Rather Be with You”. On: *I’d Rather Be With You*. 1976, Warner Bros. Records, WBS 8246, US.
- Erykah Badu. “Master Teacher”. On: *New Amerykah: Part One (4th World War)*. 2007, Universal Motown, B0010800-01, US.
- Funkadelic. “Can You Get to That”. On: *Maggot Brain.* 1971, Westbound Records, WB 2007, US.
- Funkadelic. “Super Stupid”. On: *Maggot Brain.* 1971, Westbound Records, WB 2007, US.
- Funkadelic. “Hit It and Quit It”. On: *Maggot Brain.* 1971, Westbound Records, Kat.-Nr.: WB 2007, US.
- Gotye. “Somebody That I Used to Know” (Feat. Kimbra). On: *Making Mirrors*. 2011, Universal Music Group, UK / EU.
- Jaco Pastorius. “Portrait of Tracy”. On: *Jaco Pastorius*. 1976, Epic Records, Kat.-Nr.: PE 33949, US.

References

- Clark, Trent: Jordan Peele Explains Why Childish Gambino's "Redbone" Was Perfect For "Get Out". In: HipHopDX, 23.02.2017, https://hiphopdx.com/news/id.42476/title.jordan-peele-explains-why-childish-gambinos-redbone-was-perfect-for-get-out [25.04.2025].
- Havens, Lyndsey: Childish Gambino Gets Smooth & Soulful on New Track 'Redbone'. In: Billboard, 17.11.2016, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7581222/childish-gambino-redbone [25.04.2025].
- Hernandez, Victoria: Hip Hop Album Sales: "The Hamilton Mixtape" Steals the Show On Billboard 200 Chart. In: HipHopDX, 12.12.2016, https://hiphopdx.com/news/id.41640/title.hip-hop-album-sales-the-hamilton-mixtape-steals-the-show-on-billboard-200-chart [25.04.2025].
- Rys, Dan: Producer Ludwig Goransson Explains How Funkadelic Helped Shape Childish Gambino's 'Awaken, My Love!'. In: Billboard, 07.12.2016, https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/7604448/donald-glover-ludwig-goransson-funkadelic-childish-gambino-awaken [25.04.2025].

Links

- "Redbone", knowyourmeme.com/memes/redbone [25.04.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Luca Lienemann

Citation

Luca Lienemann: "Redbone (Childish Gambino)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/redbone, 05/2025.

Print

Lea Salonga **1997**

Reflection

REFLECTION ist ein Song aus dem 1998 veröffentlichten Disney-Animationsfilms *Mulan*, der von der gleichnamigen altchinesischen legendären Volksheldin handelt. Mit dem Film wurden zwei Versionen des Songs veröffentlicht. Neben einer Single-Version, die für den Abspann verwendet wurde, ist eine Film-Version, die hier im Fokus stehen soll, im Original-Soundtrack-Album von *Mulan* enthalten, gesungen von der philippinischen Sängerin Lea Salonga.

I. Entstehungsgeschichte

Für den Film *Mulan* komponierte Matthew Wilder gemeinsam mit David Zippel, der die Songtexte schrieb und dafür Erfahrung aus dem Disney-Animationsfilm *Hercules* mitbrachte, fünf Songs. Im Film ist REFLECTION der zweite Song. In ihm fragt sich die Titelheldin Mulan, wer sie wirklich ist.

Gesungen wird der Song von der mit dem Tony Award ausgezeichneten philippinischen Sängerin Lea Salonga. Salonga ist bekannt für ihre klare und schöne Stimme, ihre Auftritte am Broadway sowie ihre Arbeiten für Disney-Animationsfilme (vgl. Hischak 2011). Sie ist unter anderem die Singstimme von Prinzessin Jasmine in *Aladdin* (1992). In *Mulan* wurde sie ursprünglich sowohl für die Sprech-, als auch für die Singstimme der Protagonistin Mulan beauftragt, aber während der Aufnahmen zeigte sich, dass ihr Versuch, in den Szenen, in denen Mulan sich als der Soldat Ping ausgibt, tiefer zu sprechen, nicht überzeugend war (vgl. ebd.). So synchronisierte später die Schauspielerin Ming-Na Wen Mulan, während Salongas Gesang für Mulan beibehalten wurde.

Salonga hatte ursprünglich eine Vollversion von REFLECTION aufgenommen, die mehr als drei Minuten lang war und aus einer weiteren Strophe und einem Refrain bestand. Da diese Version nicht zur Handlung des Films passte, wurde sie auf 2:27 min gekürzt. Diese gekürzte Version wurde in das Soundtrack-Album des Films aufgenommen, das von Walt Disney Records am 2. Juni 1998 veröffentlicht wurde. Die Vollversion von REFLECTION wurde aber bisher mehrmals von Salonga selbst live aufgeführt und ist Teil ihrer eigenen Alben.

Eine Pop-Version wurde als Debutsingle von der amerikanischen Sängerin Christina Aguilera aufgenommen. Sie ist ebenfalls im originalen Soundtrack-Album von *Mulan* enthalten.

II. Kontext

Mulan ist der 36. Animationsfilm der Walt-Disney-Studios und der erste, der sich mit der chinesischen Kultur beschäftigt. Basierend auf der altchinesischen Ballade *Mulan Ci* (Ballade von Mulan) erzählt der Film die Abenteuer und Erlebnisse der Hauptfigur Hua Mulan frei nach. Mulan ist eine legendäre

Volksheldin aus der Zeit der nördlichen und südlichen Dynastien der chinesischen Geschichte (etwa 4. bis 6. Jahrhundert n.Chr.). Laut der ungefähr 300 Wörter langen Ballade dient Mulan, als Mann verkleidet, anstelle ihres Vaters in der Armee, da dieser schon alt und ihr Bruder noch sehr jung ist. Nach zwölfjährigem erfolgreichem Militärdienst wird Mulan vom Kaiser geehrt, doch das angebotene hohe Amt lehnt sie ab. Stattdessen kehrt sie in ihre Heimat und zu ihrer Familie zurück. Erst dann wird Mulans Kriegskameraden bewusst, dass sie eine Frau ist.

Bei der Verarbeitung zum Drehbuch wurden die meisten Inhalte der Ballade als roter Faden des Films beibehalten. Um die Geschichte lustiger und dramatischer zu gestalten, hat Disney viele Neuheiten beigefügt: die Heiratsvermittlung, den Auftritt des kleinen Drachen Mushu, die Rettung des Kaisers etc. Mulan selbst wurde zu einer jungenhaften, munteren Frau mit freier Seele umgestaltet.

Der Film beginnt mit einer **„**Katastrophe**“** bei der Heiratsvermittlerin. Mulan wird als einzige Tochter ihrer Familie dazu gebracht, mit anderen Frauen eine Heiratsvermittlerin zu treffen, um ihre Eignung als zukünftige Ehefrau prüfen zu lassen. Während die anderen sich tugendhaft, ruhig und elegant verhalten und sich als **„**gute zukünftige Ehefrau**“** präsentieren, hat Mulan weniger Erfolg. So wird sie von der Vermittlerin als Schande für ihre Familie bezeichnet: **„**You will never bring your family honor!**“** Mulan selbst will nicht wie die anderen eine perfekte Frau sein, allerdings macht sie sich Vorwürfe, da sie ihrer Familie so keine Ehre bringen kann.

Als Mulan nach dem fehlgeschlagenen Versuch, ihre Heiratsvermittlerin zu beeindrucken, nach Hause zurückkehrt, singt sie REFLECTION. Wie der lyrische Inhalt darstellt, möchte Mulan einerseits der Welt zeigen, wer sie wirklich ist, anstatt vorzugeben, wer sie nicht ist. Andererseits möchte sie ihre Familie nicht enttäuschen. Ihre Ambivalenz spiegelt sich in dem Song deutlich wider. So gilt REFLECTION als Mulans Selbstoffenbarung.

Mulan ist eine der ersten Disney-Protagonistinnen, die nicht vollständig auf die Rettung durch einen männlichen Held angewiesen sind. Dies zeigte eine Ära des Wandels, in der Frauen gestärkt und nicht mehr als das schwächere Geschlecht dargestellt wurden. Ebenso zeigt der Song REFLECTION den Wunsch einer Frau, unabhängig von anderen zu sein. Gewissermaßen bricht er das Vorurteil und Klischee, dass alle chinesischen Frauen weich und gehorsam seien.

III. Analyse

REFLECTION weist eine Länge von 2:27 Minuten auf und ist im 4/4-Takt geschrieben. Das Tempo ist mit circa 90 bpm eher langsam. Wie oben erwähnt, wurde der Song aufgrund der Handlungsänderungen auf die aktuelle Kurzversion zugeschnitten, sodass seine musikalische Struktur einer einfachen Verse-Chorus-Form entspricht. Insgesamt lässt er sich in die folgenden Abschnitte unterteilen: Intro (0:00–0:42), Verse (0:42–1:17) und Chorus (1:18–2:27). Das Ende (2:02–2:27) wiederholt die Chorusmelodie, kann durch seine abschließende Wirkung jedoch auch als Outro angesehen werden, das ab 2:15 min von einer instrumentalen Passage beendet wird. Zu beachten ist, dass die untersuchte CD-Version sich dadurch [illegible]er Filmversion unterscheidet, dass das Intro länger ist. Die Instrumentierung setzt sich zusammen [illegible]treichern, Klavier, Querflöte, Guzheng, Erhu, Oboe, E-Bass, Harfe, Mark Tree und Becken, sowie

synthetischen und nicht synthetischen glockenartigen Klängen, darunter klar erkennbar das Glockenspiel. REFLECTION ist besonders zu Beginn durch ungewöhnliche harmonische Rückungen gekennzeichnet: Das Intro beginnt mit Mollakkorden, noch vor Beginn des Verses wird Fis-Dur erreicht und im Verlauf des Verse A-Dur, das auch den Chorus prägt.

Nach dem Treffen mit der Heiratsvermittlerin, kommt Mulan enttäuscht nach Hause. Vor der Tür wartet ihr Vater auf sie, auf seinem Gesicht erscheint ein erwartungsvoller Ausdruck. Allerdings weicht Mulan dem Blick ihres Vaters aus und geht allein in den Garten. Währenddessen erklingt das Intro. Es ist mit circa 43 Sekunden ungewöhnlich lang und nimmt fast ein Drittel des gesamten Lieds ein. Begleitet von Legato-Streichern ist direkt am Anfang kurzzeitig eine Guzheng zu hören, ein traditionelles chinesisches Zupfinstrument. Sie wird bald von einem synthetischen glockenartigen Instrument ersetzt, das zu einer langsamen Flötenmelodie überleitet. Die sanfte Stimme der Flöte, die langsamen Streicherakkorde im Hintergrund und vor allem die zahlreichen Mollakkorde (b-Moll, f-Moll, c-Moll) bewirken eine traurige Atmosphäre, die harmonisch allerdings nicht eindeutig ist. Die Stimmung hellt sich ab 0:28 min mit der Modulation nach Fis-Dur auf. Ab 0:31 min setzt die Flöte in einem schnelleren Tempo ein und wird neben den Streichern nun auch vom Klavier begleitet. Die Melodie, die sie spielt, ist eine Vorwegnahme der darauffolgenden Verse-Melodie.

Im Verse treten ein E-Bass, glockenartige Klänge und später eine Oboe mit hinzu, die stellenweise die Melodie umspielt. Im Spiegelbild im Wasser sieht Mulan sich selbst – stark geschminkt – und beginnt zu singen: „Look at me, I will never pass for a perfect bride, or a perfect daughter“ (Berman 2014). Sie ist sich genau bewusst, dass sie dem von der Familie erwarteten Rollenbild, der traditionellen Vorstellung einer „perfekten Braut“, nicht entspricht. „Can it be, I’m not meant to play this part?“ (ebd.): Während des Liedes wird Mulan bewusst, dass die perfekte Braut nicht ihren Werten entspricht und sie diese Rolle nicht einnehmen möchte. Kurz darauf findet eine Modulation um eine Terz aufwärts zu A-Dur statt und Mulan ist überzeugt davon, dass sie das Herz ihrer Eltern brechen würde, wenn sie wirklich sie selbst wäre: „Now I see, that if I were truly to be myself, I would break my family’s heart“ (ebd.). Die Überleitung zum Chorus erfolgt mit einer kurzen Erhu-Melodie und glockenartigen Klänge. Eine Erhu ist ein traditionelles chinesisches, gestrichenes Saiteninstrument.

Ab 1:18 min erklingt der Chorus mit einem emotional ausdrucksstärkeren und vorwärtstreibenden Charakter, was auf die gesteigerte Dynamik und Tonhöhe des Gesangs zurückgeführt werden kann. Am Anfang ruft Mulan aus: „Who is that girl I see, staring straight back at me? Why is my reflection someone I don’t know?“(ebd.) Sie sieht im Spiegelbild die noch geschminkte und verkleidete junge Dame. In dieser Gestalt als zukünftige perfekte Braut erkennt sie sich selbst nicht wieder. Während sie singt, geht sie in die Laube, wo sich das Familiengrab befindet: „Somehow I cannot hide who I am, though I’ve tried.“ Die Melodie wird immer wieder von Streichern und Flöten umspielt. Mit dem letzten Satz „When will my reflection show, who I am inside?“ (ebd.) erreicht das Lied seinen Höhepunkt. Der hohe Gesangsschlusston auf dem cis wird mithilfe eines absteigenden Basses zu einem harmonischen Höhepunkt, der in einen halbverminderten Dis-Akkord mündet. Vor ihren Ahnen erklärt sie, dass sie nicht mehr verbergen will, wer sie wirklich ist. Ihr Gesicht spiegelt sich in den Grabsteinen mit alten chinesischen Inschriften. Während sie in die Grabsteinplatten schaut, wischt sie sich von einer Seite ihres ıts das Make-up ab. Mulan befindet sich zwischen zwei Welten: einer Welt, in der sie sie selbst sein wıll, und der Welt mit traditionellen Werten und Normen, in der sie leben sollte. Indem sie die andere

Hälfte des Make-ups schließlich ebenfalls entfernt, entscheidet sie sich für sich selbst. Es scheint, dass Mulan entgegen dem traditionell idealen Frauenbild eine starke und unabhängige Frau sein möchte.

Nach einer Generalpause setzt der Gesang wieder ein, begleitet von einem im hohen Register spielenden Klavier, das bald von einem Glockenspiel und E-Bass ergänzt wird. Die Gesangsmelodie und der Text wiederholen fast vollständig die letzte Passage des Höhepunkts, jedoch mit einem viel ruhigeren Ausdruck und einem Schluss auf dem Grundton a. Ein Mark Tree leitet den instrumentalen Schlussteil ein, der von einer Flötenmelodie getragen wird, welche eine kurze Passage aus der Verse-Melodie nachspielt. Hier wird auch die Guzheng wieder aufgegriffen. Während das Lied größtenteils von typisch westlichen Instrumenten wie dem Klavier oder Streichern begleitet wird, hat es einige kurze Überleitungspassagen, die von traditionellen chinesischen Instrumenten gespielt werden wie der Guzheng und der Erhu. Diese Elemente verbinden das Lied mit dem altchinesischen Setting des Films.

Das getragene Tempo, Salongas melancholischer Gesang und die traurige Stimmung, die von der Begleitung getragen wird, repräsentieren die schwierige Situation und Ambivalenz Mulans. Sie durchlebt innerhalb des kurzen Songs eine Entwicklung. Anfangs ist sie aufgrund ihres Misserfolgs bei der Heiratsvermittlung enttäuscht von sich selbst und macht sich Vorwürfe, weil sie das von der Familie erwartete Rollenbild nicht erfüllen kann. Sie leidet an einer Identitätskrise. Als sie sich fragt, wer sie wirklich ist, wird ihr allmählich bewusst, dass sie die ideale Rolle der zukünftigen Ehefrau weder spielen kann noch will. Durch das Abschminken ihres Gesichts trifft Mulan schließlich die Entscheidung, ihrem eigenen Herzen zu folgen. Der Song REFLECTION weist Mulans innere Entwicklung auf und lässt sich als Wendepunkt für sie und die Filmhandlung betrachten.

IV. Rezeption

Bekannt wurde REFLECTION durch den Erfolg des Films. Durch die weltweite Ausstrahlung von *Mulan* fand der Song weite Verbreitung. Der Film gewann mehrere Annie Awards, darunter Auszeichnungen für den besten animierten Film und für individuelle Leistungen an Matthew Wilder, David Zippel und Jerry Goldsmith für die Musik etc. (Annie Awards 1998). REFLECTION wurde für den Golden Globe Award als bester Originalsong nominiert (Golden Globe Awards 1998).

Da Walt Disney gleichzeitig zwei Versionen von REFLECTION (Film- und Pop-Version) veröffentlichte, gewann der Song mehr Aufmerksamkeit als die anderen Songs im Soundtrack-Album. Lea Salongas Film-Version von REFLECTION wurde für Veröffentlichungen in anderen Ländern in mehreren Sprachen neu synchronisiert. Beispielsweise gibt es insgesamt drei chinesische Filmversionen (eine kantonesische Version und zwei Mandarin-Versionen, die eine für das chinesische Festland und die andere für Taiwan). Die taiwanesische Übersetzung ist bekannter, da sie von der berühmten sino-amerikanischen Sängerin Coco Lee gesungen wurde.

Im Vergleich zu der Film-Version wurde Christina Aguileras Pop-Version von mehr Leuten gecovert. Das lässt sich vermutlich auf die verkürzte Länge der Film-Version zurückführen. Die vollständige Film-Version [illegible] mehrmals von Lea Salonga selbst in ihren Konzerten live gesungen. In ihren Live-Alben *The [illegible]ey so Far* und *The Story of My Life: Lea Salonga Live from Manila* ist jeweils eine Live-Version von

REFLECTION enthalten.

NING YUAN und TIM REICHERT

Credits

Vocals: Lea Salonga
Music: Matthew Wilder
Lyrics: David Zippel
Producer: Matthew Wilder
Vocal arrangements: Matthew Wilder
Recording / Mixing: Frank Wolf
Song arranged / orchestrated: Douglas Besterman
Label: Walt Disney Records
Recorded: 1997
Published: 02.06.1998
Length: 2:27 min

Recordings

- Salonga, Lea. „Reflection“. On: *Mulan: An Original Walt Disney Records Soundtrack*, 1998, Walt Disney Records, 60631-7, USA (CD/Album).
- Aguilera, Christina. „Reflection (Pop Version)“. On: *Mulan: An Original Walt Disney Records Soundtrack*, 1998, Walt Disney Records, 60631-7, USA (CD).
- Salonga, Lea. „Reflection“. On: *The Journey So Far*, 2011, LML Music, LML CD-258, USA (CD/Album).
- Salonga, Lea. „Reflection“. On: *The Story of My Life: Lea Salonga Live from Manila*, 2019, BYU Records, YCD0119SML, USA (2 CDs/Album).

References

- Annie Awards: 26TH ANNUAL ANNIE AWARDS Legacy. In: Annie Awards. URL: https://annieawards.org/legacy/26th-annie-awards [07.09.2021].
- Berman, Rachel: A careful analysis of how every line from ‘Reflection’ speaks to our soul. In: oh my disney. URL: https://ohmy.disney.com/music/2015/02/09/a-careful-analysis-of-how-every-line-from-reflection-speaks-to-our-soul/ [07.09.2021].
- Giere, Carol: *Defying Gravity. The Creative Career of Stephen Schwartz from Godspell to Wicked*. NYC: Applause Books 2008.

- Golden Globe Awards: Winners & Nominees 1999. In: Golden Globe Awards. URL: https://www.goldenglobes.com/winners-nominees/1999 [07.09.2021].
- Hischak, Thomas S.: *Disney Voice Actors. A Biographical Dictionary*. North Carolina: McFarland 2011.
- Kuo, Angela: The Music of Mulan. In: OoCities. URL: http://www.oocities.org/hollywood/5082/music.html [31.08.2021].
- Schwartz, Stephen: Stephen Schwartz comments on Other Shows and Songs. In: stephenschwartz.com. URL: https://web.archive.org/web/20141031060418/http://www.stephenschwartz.com/wp-content/uploads/2010/08/other-shows-and-songs.pdf [31.08.2021].

About the Authors

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Ning Yuan

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Tim Reichert

Citation

Ning Yuan; Tim Reichert: „Reflection (Lea Salonga)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/sarangga, 03/2025.

Print

Frankie Goes to Hollywood 1983

Relax

RELAX war die Debüt-Single der britischen Electro-Pop-Band Frankie Goes to Hollywood, die zu den bestverkauften Singles in Großbritannien gehört.

I. Entstehungsgeschichte

RELAX entstand Anfang der 1980er Jahre als die Band um Lead-Sänger Holly (William) Johnson (*1960) mit Paul Rutherford (*1959) an den Keyboards, Brian Nash (*1963) an der Gitarre, Mark O'Toole (*1963) am Bass und Peter Gill (*1964) am Schlagzeug noch tief in der Punk-Szene Liverpools verankert war. Allerdings hat der Song, den die Band damals unter dem Namen RELAX spielte und der Holly Johnson, Mark O'Toole und Peter Gill zugeschrieben wird, nur wenig mit dem zu tun, was 1983 schließlich unter diesem Titel auf der Debüt-Single von Frankie Goes to Hollywood erschien. Die Band war im Februar 1983 mit der Urversion von RELAX in der Sendung *The Tube* von Channel 4 des britischen Fernsehens zu sehen gewesen, eine Plattform für Newcomer-Bands, die als TV-Pendant zu den Peel Sessions des legendären Radio-DJs John Peel (1939-2004) bei Radio One der BBC angelegt war. Hier sah und hörte sie Label-Gründer und Pop-Produzent Trevor Horn (*1949), den gerade das Unfertige dieser Urversion von RELAX anzog. Er nahm die Band für sein Label ZTT unter Vertrag und verwandelte sie in ein Hightech-Pop-Projekt, für das dann die Stilbezeichnung Hi-NRG (Akronym von High Energy) aufkam. Die von ihm produzierte Version von RELAX enthielt allerdings fast nichts mehr vom Original. Lediglich die Stimme von Leadsänger Holly Johnson, die Background-Vokals von Paul Rutherford sowie ein Sample des Geräusches, das die Gruppe beim Sprung in einen Swimming Pool erzeugte, blieben im Prozess der Produktion des Titels von der Band übrig. RELAX ist auf einer 16-Spur-Maschine unter Verwendung eines MiniMoog-Synthesizers und eines Fairlight CMI Samplers – der erste digitale Sampler, der auf dem Markt war – technisch generiert worden. "J.J." Jeczalik (*1955) programmierte den Fairlight CMI, Session-Keyboarder Andy Richards (*1952) und der als Toningenieur sowie als Gitarrist bei der Produktion agierende Steve Lipson (*1954) lieferten das Klangmaterial dafür. Den Rest besorgte Produzent Trevor Horn, der mit einer virtuosen Handhabung der klanggestalterischen Möglichkeiten der Studiotechnik wie Sampling, Overdubbing, Mixing und Editing dem Song seine Gestalt gab. Holly Johnson reflektierte das später mit den Worten: "I'm not longer a singer, I'm a work of art." (Johnson 1985: 15)

RELAX erschien am 24. Oktober 1983 mit "One September Monday" als B-Seite auf ZTT. Doch Trevor Horn beließ es nicht dabei, sondern demonstrierte die gestalterischen Möglichkeiten des Studios und seine eigene Rolle als Studio-Virtuose mit der parallelen Veröffentlichung von RELAX in siebzehn verschieden abgemischten Versionen, neben der Single-Version mit einer Länge von 3:57 Minuten und der Radio-Version mit 3:55 Minuten Länge u.a. als Sex Mix mit 16:20 Minuten Länge, als From Soft to ' ` Mix mit 4:21, als New York Mix mit 8:20, als U.S. Mix mit 7:20 und als Disco Mix mit 6:15 Minuten ., um nur die Bekanntesten zu nennen. Das von der britischen Buchillustratorin Anne Yvonne Gilbert

(*1951) gezeichnete Cover der Single mit den Rücken an Rücken liegenden Körpern von Holly Johnson und Paul Rutherford in offen homosexueller Pose gilt als eines der berühmtesten und kontroversesten Plattencover überhaupt, das für den Erfolg von RELAX eine nicht unwesentliche Rolle spielte. Die Single-Version des Titels ist Ende 1984 unter dem Titel RELAX (COME FIGHTING) in das Album *Welcome to the Pleasuredome* von Frankie Goes to Hollywood aufgenommen worden.

II. Kontext

Trevor Horn hatte seine Kariere in den späten 1970er sehr erfolgreich mit der Gründung der Band The Buggles begonnen, deren legendär gewordener Song “Video Killed the Radio Star” (1981) im August 1981 den Musikfernsehkanal MTV eröffnete. Mit dieser Band, in der er als Gitarrist, Schlagzeuger und Sänger tätig war, begann auch seine Produzentenkarriere, denn die Band produziert sich unter seiner Leitung selbst. Parallel dazu war er als Sänger für die Art Rock Band Yes unterwegs. Anfang 1983 gründete er zusammen mit dem Musikjournalisten Paul Morley (*1957), dem Toningenieur Gary Lagan (*1956), dem Synthesizer-Programmierer Jonathan Edward Stephen “J.J.” Jeczalik und der Arrangeurin Anne Dudley (*1956) das Avantgarde-Projekt Art of Noise, das mit futuristischen Klangcollagen die Popmusik gleichsam neu erfinden wollte. Dafür entstand auch das Label ZTT, benannt nach dem Lautpoem Zang Tuum Tumb des italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) – eine Referenz, die programmatisch gemeint war. Bevor er für das Label, für dessen Veröffentlichungen Mitbegründer Paul Morley als ehemaliger Musikjournalist die manifestartigen Liner Notes schrieb und das Marketing besorgte, Frankie Goes to Hollywood unter Vertrag nahm, hatte Trevor Horn sich mit dem Album *Lexicon of Love* (1982) der New Wave Band ABC bereits als einer der wichtigsten Repräsentanten des New Pop etabliert, eine um die Wende zu den 1980er Jahren aufgekommene Sammelbezeichnung für die diversen Stil-Kreationen der Post-Punk-Ära, die sich dann vor allem mit den Namen von Bands wie Wham, Culture Club, Duran Duran und eben Frankie Goes to Hollywood verband.

III. Analyse

Das Grundgerüst von RELAX, das der Single-Version entspricht, ist an die klassische AABA-Form des Pop-Songs angelehnt. Alle anderen Versionen folgen diesem Aufbau, dehnen die einzelnen Formteile aber teils erheblich und sind mit gesampeltem bzw. technisch generiertem Klangmaterial angereichert. In der Grundform der Single-Version beginnt der Song mit einem zwölftaktigen Intro. Es folgt der zwölftaktige Teil A. Er wird unverändert wiederholt. Der zweiunddreißigtaktige Mittelteil B ist musikalisch kontrastierend angelegt, bevor Teil A in etwas modifizierter Form nochmals wiederholt wird. Abweichend von der Standardform folgt danach eine nochmalige recht weit gehend modifizierte Wiederholung von Teil A, an die sich eine dritte Wiederholung diesmal in der Ausgangsgestalt anschließt, bevor der Song in einem sechstaktigen Outro ausläuft. Das ergibt den folgenden Gesamtaufbau: Intro – A – A – B – A’ – A” – A – Outro.

Die einzelnen Formteile sind aus Viertaktgruppen zusammengesetzt. So beginnt das Intro mit einer Synthesizerfläche, über der Vokalisen schweben, die in ihrem suchenden Charakter, unterstützt durch

einen Taktwechsel in Takt 4, auch nicht annähernd erahnen lassen, was dann musikalisch folgen wird. In Takt 8 nimmt der Song mit dem fast ununterbrochen in Achteln durchlaufenden eintaktigen Bassriff dann Fahrt auf. Nach dem zwölftaktigen Intro folgt ein zwischengeschobener Takt, der den Auftakt zu Teil A, dem Chorus enthält. Mit solchen Zwischenschüben werden das Formschema und damit die Erwartungshaltung immer wieder durchbrochen, was durch den mechanisch durchlaufenden Bassriff aber geschickt kaschiert ist. Der Chorus, Teil A, besteht aus zwei Viertaktgruppen (Relax don't do it / When you want to go to it / Relax don't do it / When you want to come und Relax don't do it / When you want to suck to it / Relax don't do it / When you want to come), wobei nach der letzten Viertaktgruppe wieder zwei Takte zwischengeschoben sind, bevor Teil A mit seinen beiden Viertaktgruppen wiederholt wird.

Teil B besteht aus vier Viertaktpaaren. Das erste ist instrumental und variiert eine markante Bassfigur (e-cis-d); das zweite vokal (But shoot it in the right direction / Make making it your intention-ooh yeah…), aber mit einem ausgeprägteren melodischen Duktus als der Rest des Songs und begleitet von flächigen Keyboardakkorden; das dritte ist eine Modifikation des ersten Viertaktpaares; das vierte schließlich greift die erste Viertaktgruppen von Teil A auf und modifiziert diese mit eingeschobenen Gitarrenlicks und Rhythmuspatterns.

Die Wiederaufnahme von Teil A wird dann durch das gesampelte Geräusch der in den Swimming Pool springenden Band eingeleitet. Die Wiederholungen dieses Teils sind durch unterlegte oder zwischengeschobene Samples und Wiederholung einzelner Textphrasen modifiziert, so dass am Ende das titelgebende "Relax" in den knapp vier Minuten insgesamt 24 Mal zu hören ist.

Musikalisch lebt dieser Song von der scheinbaren Redundanz der Aneinanderreihung einiger weniger rhythmischer und melodischer Grundelemente, was ihn zu einem idealen Stück Tanzmusik macht. Aus der Nähe betrachtet, ist die Redundanz insofern aber nur scheinbar, weil zwar durch das vordergründige und gleich bleibende Rhythmuspattern der Eindruck der bloßen Wiederholung des Immergleichen erweckt wird, tatsächlich aber sowohl die Formteile als auch die musikalischen Elemente mal mehr mal weniger ausgeprägt modifiziert sind. Im Klangdesign sind diese Modifikationen noch ausgeprägter, so dass zwar das Gleiche zu erklingen scheint, aber durch das Ausreizen der klanggestalterischen Möglichkeiten der Aufnahmetechnik variiert wird. Der sequenzielle Aufbau mit den gleichsam um sich kreisenden Viertaktgruppen nimmt dem Titel allerdings jenes lineare resp. narrative Element, das einen Song auch musikalisch erst zum Song macht. RELAX ist eher ein Track denn ein Song, ein sich zyklisch entfaltender Klangstrom ohne zwingenden Anfang und Ende. Und eben das ist mit der Veröffentlichung von siebzehn verschiedenen Versionen, die das gleiche Ausgangsmaterial in immer wieder anderen Kombinationen präsentieren, von Trevor Horn eindrucksvoll demonstriert worden. Er hat damit den Grundstein für den Dance-Track der Club-Musik gelegt.

IV. Rezeption

Obwohl RELAX mit einer Anzeigen-Kampagne startete, die auf dem provokanten Cover der Single beruhte, dauerte es bis Januar 1984, dass die Platte die Top Ten der britischen Charts erreichte. Am 5. [illegible] 1984 erschien Frankie Goes to Hollywood mit RELAX in der wöchentliche Chart-Show *Top of the Pops* im Ersten Programm des britischen Fernsehens, was wegen der homosexuellen Anzüglichkeiten

des Textes und dem Gay-Outfit der Band einen Sturm der Entrüstung auslöste. Die Band bestritt zwar immer, dass der Text sexuell gemeint sei, eine andere als obszöne Lesart lassen die wenigen Textzeilen, die es neben den Worten “Relax” und “Come” hier gibt, aber eigentlich gar nicht zu. Der BBC war der Aufruhr in der konservativen britischen Öffentlichkeit jedenfalls Anlass genug, den Song in ihren Programmen fortan zu sperren. Auch das von Bernhard Rose (*1960) produzierte und in einem Sadomaso Gay Club angesiedelte Video zu RELAX ist weder von der BBC noch von MTV ausgestrahlt worden. Erst das daraufhin Ende 1984 von Kevin Godley (*1945) und Lol Creme (*1947) produzierte Performanz-Video ging auf MTV zur Promotion des Albums *Welcome to the Pleasuredom* in Heavy Rotation.

Wie immer in solchen Fällen erwiesen sich die Sendeverbote als unbezahlbare Werbung und so erreichte die Platte auch prompt am 24. Januar 1984 Platz 1 der britischen Single-Charts. Sie hielt sich dort fünf Wochen und blieb noch 48 weitere Wochen in den Charts. Mit 2 Millionen verkauften Exemplaren gehört RELAX bis heute zu den am häufigsten verkauften Singles in Großbritannien. Mit Ausnahme von Polen und Portugal, wo es der Titel nur auf Platz 18 der jeweiligen Charts brachte, erreichte RELAX in allen europäischen Ländern die Top Ten, vielfach auf der Spitzenposition. In den USA, wo der Titel erst Ende 1984 erschien, wiederholte sich die zunächst verhaltene Resonanz, bevor im März 1985 der Titel auch hier die Top Ten, wenn auch nur auf Platz 10 erreichte.

Die im September 1993 erfolgte Wiederveröffentlichung der Single-Version als RELAX – THE SECOND COMING schaffte es noch einmal in die britischen Top Ten, diesmal auf Platz 5, was für ein Reissue mehr als respektabel ist. Ungeachtet der Verkaufserfolge aber war die Platte weltweit in den Dance-Clubs der 1980er Jahre ein unangefochtener Hit. Bis heute hat er sich in den Live-DJ-Mixen behauptet.

Die erste Cover-Version erschien noch 1984 von dem britischen Reggae-Musiker Judge Dread (Alexander Minto Hughes, 1945-1998) sowohl in einer Single als auch in einer Maxi-Single-Fassung. 2001 schaffte es die amerikanische Indie-Rock-Band Powerman 5000 mit einer Cover-Version von RELAX in die US-Single-Charts, nachdem ihre Version in dem Soundtrack des Films *Zoolander* (Village Roadshow Pictures, USA 2001) des Comedy-Spezialisten Ben Stiller (*1965) integriert worden war. Weniger bekannte Cover-Versionen haben 1997 das als Brooklyn Bounce firmierende Hamburger Trance-Duo Matthias Menck (*1964) und Dennis Bohn (*1967), 2000 die amerikanische Industrial-Rockband Kevorkian Death Cycle, 2002 der amerikanische Pop-Swing-Humorist Richard Cheese (Mark Jonathan Davis, *1965) mit seiner Retro-Band Lounge Against the Machine, 2004 die US-Indie-Rockband The Dandy Warhols, 2008 die Ludwigsburger Heavy Metal Band Atrocity, 2010 der kanadische Pop-Sänger und Pop-Tänzer Blake McGrath (*1983) und 2014 schließlich die amerikanische Rockband Blondie um die Sängerin Debbie Harry(*1945) vorgelegt.

PETER WICKE

Credits

ɔsition, Text: Holly Johnson, Mark O’Toole, Peter Gill

Produktion: Trevor Horn

Recordings

- Frankie Goes to Hollywood. “Relax” / “One September Monday”, 1983, ZTT, ZTAS1, UK (Vinyl-7”/ Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (Warp Mix)”, 1983, ZTT, ZTAS 1, UK (Vinyl-7″/Single Sided/Promo Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax – Special U.S. Remix”, 1983, ZTT, 12 ZTAS, UK (Vinyl-12″/Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax”, *Relax – The Last Seven Inches!*, 1983, ZTT, ZTAS1DJ, UK (7″/ Promo Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax” (Sex Mix) / “Ferry Cross the Mersey”, “Relax (From Soft to Hard)”, 1983, ZTT, 12 ZTAS 1, UK (Vinyl-12″/Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (New York Mix)” / “Ferry Cross the Mersey”, “Relax (From Soft to Hard)”, 1983, ZTT, 12ISZTAS, UK (Vinyl-12″/Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (U.S. Mix)”, “Ferry Cross the Mersey”, “Relax (From Soft to Hard)”, 1983, ZTT, 651096, UK (CD/Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (Disco Mix)” / “Ferry Cross the Mersey” / “Relax (From Soft to Hard)”, 1983, ZTT, 200 068-6, UK (Vinyl-12″/Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (Long Version)” / “Relax (Move)”, “Relax (Instrumental)”, 1983, Island Records, 0-96975, US (Vinyl-12″/Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax MCMXCIII”, *Relax* , 1993, ZTT, PRO 2030, FR (Cassette/Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Relax (Ollie J Remix)”, *Relax – The Second Coming*, 1993, ZTT, SAM 1231, UK (Vinyl-12″/Doppel-Maxi Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Relax (Trip-Ship Edit)”, *Relax – The Second Coming*, 1983, ZTT, SAM 1231, UK (Vinyl-12″/Doppel-Maxi Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Relax (Ollie J’s Seven Inches)”, *Relax – The Second Coming*, 1983, ZTT, SAM 1231, UK (Vinyl-12″/Doppel-Maxi Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Relax (Jam & Spoon HI-N-R-G Mix)”, *Relax – The Second Coming*, 1983, ZTT, SAM 1231, UK (Vinyl-12″/Doppel-Maxi Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Relax (Jam & Spoon Trip-O-Matic Fairy Tale Mix)”, *Relax – The Second Coming*, 1983, ZTT, SAM 1231, UK (Vinyl-12″/Doppel-Maxi Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Relax (MCMXCIII) – Mixed by Gregg Jackman)”, *Relax – The Second Coming*, 1983, ZTT, SAM 1231, UK (Vinyl-12″/Doppel-Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (Radio Version)” / “Ferry Cross The Mersey”, 1984, Island Records, WIP 6660, South Africa (Vinyl-7″/Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “Relax (US Dance Mix)”, 1984, Island Records, X 13152, AU(Vinyl-12″/ Maxi Single).
- Frankie Goes to Hollywood. “The US Mix” (Come Dancing), *From Soft To Hard – From Dry To Moist*, 1984, ZTT, CTIS 102, UK (Cassette/Single).

Covers

- Judge Dread. “Relax”, 1984, Creole Records, CRT 66, UK (Vinyl-7″/Single).
- Judge Dread. “Relax”, 1984, Creole Records, CR 66, UK (Vinyl-12″/Maxi-Single).
- Brooklyn Bounce. “Relax”, *The Beginning*, 1997, Club Tools, 006365-2 CLU, DE (CD/Album).
- Kevorkian Death Cycle. “Relax” / “Relax (Assemblage 23 Mix)” / “Remix – Assemblage 23” / “Relax (Nikk Shifter’s Ecstatic Relaxation Mix)”/ “Remix – Nikk Shifter”/ “Kill For Christ (Remix)”, 2000, Metropolis, MET 167, US (CD/Maxi-Single).
- Powerman 5000. “Relax”, 2001, Hollywood Records, 0927-43526-2, EU (CD/ Maxi-Single).
- Richard Cheese And Lounge Against The Machine. “Relax”, *Tuxicity*, 2002, Ideatown Records, US (CD/Album).
- The Dandy Warhols. “Relax”, *The Black Album / Come On Feel The Dandy*, 2004, Beat The World Records, CD-001, US (CD/Album).
- Atrocity. “Relax”, *Werk 80 II*, 2008, Napalm Records, NPR 238CD, A (CD/Album).
- Blake McGrath. “Relax”, *Time To Move*, 2010, Universal Music Canada, 0252744744, CA (CD/Album).
- Blondie. “Relax”, *Deluxe Redux / Ghosts Of Download*, 2014, Noble, ID NBL 500-2, US (CD/Doppel-Album).

References

- Cope, Julian: *Head-on: Memories of the Liverpool Punk Scene and the Story of the “Teardrop Explodes”; 1976-82*. Yatesbury Wiltshire: Head Heritage 1994.
- Johnson, Holly: *A Bone In My Flute*. London: Century 1994.
- Johnson, Holly: Interview in: *New Musical Express*, 30. März 1985, 15.
- Nash, Brian: *Nasher Says Relax. Inside the Band and Beyond the Pleasuredome*. London: Trinity Mirror Sport Media 2012.
- Reynolds, Simon: *Rip It Up and Start Again. Postpunk 1978-1984*. London: Faber & Faber 2005.

Links

- Originalversion auf The Tube 1983: https://www.youtube.com/watch?v=yBAEdRzvKqM, [03.02.2016].
- Relax auf Top of the Pops 1984: https://www.youtube.com/watch?v=x9jaetVOlKw, [03.02.2016].
- Trevor Horn über die Produktion von Relax: https://www.youtube.com/watch?v=-uQ_lQeOE0c, [03.02.2016].
- Relax Musikvideo, erste Version 1983: http://www.myvideo.de/musik/frankie-goes-to-hollywood/relax-version-1-video-m-7655498, [03.02.2016].
- Relax Musikvideo, zweite Version 1984: http://www.dailymotion.com/video/x1j476_frankie-goes-to-hollywood-relax_music, [03.02.2016].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Relax (Frankie Goes to Hollywood)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/relaxfrankiegoes, 01/2016 [revised 02/2016].

Print

Fontella Bass **1965**

Rescue Me

1965 wurde die Single RESCUE ME von Fontella Bass veröffentlicht, erreichte Platz eins der Billboard R ‘n’ B Charts und wurde millionenfach verkauft. Durch diesen Erfolg bleibt Bass als starke Soulstimme der 1960er-Jahre in Erinnerung und hat einen der bedeutendsten Soulsongs dieser Zeit geschaffen.

I. Entstehungsgeschichte

Zu dem von Bass gesungenen Song “The Soul of a Man” fehlte eine B-Seite. Deshalb trafen sich Fontella Bass, Billy Davis, Raynard Miner, Carl Smith und Phil Wright im Studio von Chess Records in Chicago. Bei einer folgenden Jamsession entstand RESCUE ME mit Fontella Bass als Sängerin, Maurice White am Schlagzeug, Louis Satterfield am Bass, Gene Barge an den Blasinstrumenten und Minnie Riperton als Backgroundsängerin. Da sich RESCUE ME als der deutlich stärkere Song entpuppte, verdrängte er “The Soul of a Man” auf die B-Seite. So wurde zuerst am 25. September 1965 RESCUE ME als 7″ Vinyl-Single mit “The Soul of a Man” als B-Seite bei Checker (Sublabel von Chess Records) veröffentlicht. 1966 veröffentlichte Checker zudem das Album *The ‘New’ Look* von Fontella Bass – ebenfalls als Vinyl mit RESCUE ME auf der A-Seite und 11 weiteren Songs.

Bei der Aufnahme von RESCUE ME vergaß Bass den Text, was zum charakteristischen Summen am Ende des Liedes führte. In ihrer Zeit als Sängerin in der Kirche, hatte Bass gelernt, einfach weiter zu summen, wenn man einmal den Text vergessen hatte.

Billy Davis lief daraufhin durch das Studio und gab jedem Musiker durch ein Antippen zu verstehen, aufzuhören zu spielen, wodurch das markante, gleichsam natürliche Fade-out entstand. Es wurden danach noch weitere Aufnahmen gemacht, doch die “improvisierte” Aufnahme war die “richtige”.

II. Kontext

Ob Bass am Text von RESCUE ME beteiligt war, ist nicht eindeutig geklärt. Bei BMI (Broadcast Music Incorporated) werden nur Raynard Miner und Carl Smith als Songwriter aufgeführt, sie blieb jedoch bei der Behauptung, am Song mitgeschrieben zu haben. Chess Records jedoch hatte dem Song und damit auch Fontella Bass viel zu verdanken. RESCUE ME war die erste Single nach Chuck Berrys Erfolgen zehn Jahre zuvor, welche über eine Million Verkäufe verzeichnete.

Für die 1940 in St. Louis geborene Sängerin und Pianistin war RESCUE ME trotz aller Schwierigkeiten mit dem Label ihr größter Erfolg (vgl. Perrone 2012). Bereits als Kind lernte Bass Gospel von ihrer Mutter und spielte in deren Gospelgruppe, die traditionsreichen Ward Singers, Klavier. Als Teenager fand sie dann [illegible]ugang zu populärer Musik und spielte Klavier bei Little Milton. Über einige Aufnahmen mit ihm kam

sie zu Chess Records und veröffentlichte ihre ersten Aufnahmen: “Don’t Mess Up a Good Thing” und “You’ll Miss Me (When I’m Gone)” – beide nicht sonderlich erfolgreich. Darauf folgten RESCUE ME und einige weitere weniger erfolgreiche Aufnahmen. Schließlich verließ Bass Chess Records und ging mit ihrem Mann auf Tour. Es folgten weitere Alben, wie etwa *Free*, und einige Gospel-Alben, die jedoch nur mäßigen kommerziellen Erfolg zeitigten. *No Ways Tired* wurde schließlich für einen Grammy nominiert (vgl. Sisario 2012).

III. Analyse

RESCUE ME ist durch seinen warmen Soul-Sound und den sich häufig wiederholenden, einprägsamen Text ein leicht eingängiger Song.

In dem Songtext geht es um die Sehnsucht nach Liebe und den Wunsch, endlich aus der Einsamkeit gerettet zu werden (“I need you / and your love, too / come on and rescue me”). Dies wird besonders daran deutlich, dass sich diese Textzeilen in allen drei Strophen wiederholen. Generell ist der Text sehr repetitiv und wenig abwechslungsreich. So sind die erste und dritte Strophe identisch und unterscheiden sich auch von der zweiten Strophe nur durch drei Zeilen. Daran lässt sich nachvollziehen, dass der Song aus einer Jamsession entstand und ihm kein ausgefeiltes Songwriting zugrundeliegt.

Der Song setzt sich aus den klassischen Formteilen der Popmusik zusammen: Strophe, Chorus und Bridge. Auf Strophe eins folgt der Chorus, darauf folgen wiederum Strophe zwei, Refrain und die Bridge (instrumental). Daran schließen die dritte Strophe sowie Variationen des Chorus an, welche Textpassagen aus der Strophe und dem Chorus verwenden. Der Aufbau wird durch ein Intro und ein Outro eingerahmt.

Zu Beginn des Liedes setzen die Instrumente nacheinander ein. Es beginnen Bass, Gitarre und Schlagzeug, darauf folgen Orgel, Klavier sowie eine Posaune, noch bevor der Gesang einsetzt. Eine prägnante Kombination bilden der lebhafte Bass und der temperamentvolle Vocal-Part von Fontella Bass. Beide Elemente, verbunden mit den kurzen markanten Bläserparts und dem simplen und sich wiederholenden Text, machen RESCUE ME zu einem sehr einprägsamen Pop- bzw. Soul-Song.

Das Cover des Albums *The ‘New’ Look* zeigt Fontella Bass in graublau gekleidet vor einem ockerfarbenen Hintergrund eine lange Peitsche schwingen, was ein wenig an ein Cowgirl erinnert, aber in starkem Kontrast zu ihrer Kleidung steht. Generell steht das Cover im Gegensatz zu den meisten Plattencovern der Zeit, die meist nur den Oberkörper oder das Gesicht der Interpretin/des Interpreten, oftmals in Schwarzweiß, zeigten.

IV. Rezeption

Alle drei Singles von Bass bei Chess Records wurden direkt nach der Veröffentlichung in den Top 40 der Billboard Charts gelistet, die Single RESCUE ME bleibt die erfolgreichste unter ihnen: Sie erreichte Platz [illegible] den Billboard Hot R&B Charts und Platz vier in den Billboard Hot 100 Charts (vgl. Ramirez 2012).

In den britischen Charts hielt sie sich zehn Wochen auf Platz elf (vgl. Official Charts). Sie wurde millionenfach verkauft und zu einer der relevantesten Songs des Soul-Genres der 1960er-Jahre.

Zudem entstanden zahlreiche Coverversionen , u. a. von Cher, Bryan Ferry, Pat Benatar oder Diana Ross.

Auch Aretha Franklin interpretierte den Song neu als Jingle “Deliver Me” für die 1991 und 1992 laufende Werbekampagne von Pizza Hut. Weitere Firmen, wie L’Oreal, TENA, American Express oder Swiffer nutzen RESCUE ME für Werbespots. Außerdem wurde der Song in Film und Fernsehen verwendet, wie z.B. in *Sister Act*, *A Cinderella Story* oder *I, Robot* (vgl. Perrone 2012).

ALEXANDRA BEEKE DOSSENBACH

Credits

Drums: Maurice White
Bass: Louis Satterfield
Guitar: Pete Cosey, Gerald Sims
Vocals: Fontella Bass
Piano: Leonard Caston
Organ: Sonny Thompson
Vibes: Charles Stepney
Background Vocals: Minnie Riperton
Arrangement: Phil Wright
Writer: Raynard Miner, Carl Smith
Producer: Billy Davis, Raynard Miner, Carl Smith
Label: Checker
Recorded at Chess Records
Published: 1965
Length: 2:52

Recordings

- Fontella Bass “Rescue Me”. On: *Rescue Me*, 1965, Checker, 1120, USA (7″ Vinyl, Single).
- Fontella Bass “Rescue Me”. On: *The ‘ New’ Look*, 1966, Checker, LP 2997, USA (Vinyl, LP, Album, Mono).

‘ rs

- Pat Benatar. “Rescue Me”. On: Speed (Songs From And Inspired By The Motion Picture), 1994, Fox

Records, 07822-11018-2, USA (CD Album).

- Big Twist and the mellow fellows. “Rescue Me”. On: One Track Mind, 1982, Flying Fish, FF 268, USA (Vinyl, LP, CD Album).
- Cher “Rescue Me”. On: Rescue Me / Dixie Girl, 1975, MCA Records, MCA-40375, USA (7″ Vinyl, Single).
- Bryan Ferry. “Rescue Me”. On: Taxi, 1993, Reprise Records, 9 45246-2, USA (CD Album, Vinyl).
- Melissa Manchester. “Rescue Me”. On: Better Days & Happy Endings, 1976, Arista, AL 4067, USA (Vinyl, LP, Album) / On: Rescue Me, 1976, Arista, AS 0196, USA (7″ Vinyl).
- Cat Miller. “Rescue Me”. On: Cat, 1986, Solar, ST-72551, USA (Vinyl, LP, Album).
- Ann Peebles. “Rescue Me”. On: This is Ann Peebles, 1969, Hi Records, SHL 32053, USA (Vinyl, LP, Album) / On: The Complete Ann Peebles On Hi Records Volume 1: 1969 – 1973, 2003, Hi Records, HEXD 55, USA (2x CD Compilation).
- Linda Ronstadt. “Rescue Me”. On: Linda Ronstadt, 1971, Capitol Records, SMAS 635, USA (Vinyl, LP, Album, Jacksonville Pressing, Gatefold).
- Diana Ross. “Rescue Me”. On: Swept Away, 1984, RCA, AFL1-5009, USA (Vinyl, LP, Album, Gatefold).

References

- BMI.com. URL: http://repertoire.bmi.com/DetailView.aspx?detail=titleid&keyid=1244239&ShowNbr=0&ShowSeqNbr=0&blnWriter=True&blnPublisher=True&blnArtist [26.01.2019]
- Internet Movie Database. URL: https://www.imdb.com/name/nm0060057/ [29.01.2019].
- Official Charts. URL: https://www.officialcharts.com/search/singles/rescue-me [06.01.2019].
- Perrone, Pierre: “Fontella Bass: Singer famed for her powerful interpretation of the million-seller ‘Rescue Me‘“. In: The Independent, 28.12.2012. URL: https://www.independent.co.uk/news/obituaries/fontella-bass-singer-famed-for-her-powerful-interpretation-of-the-million-seller-rescue-me-8432763.html [06.01.2018].
- Ramirez, Erika: “Fontella Bass: Top 5 Covers of ‘Rescue Me‘“. In: Billboard, 27.12.2012. URL: https://www.billboard.com/articles/news/1481223/fontella-bass-top-5-covers-of-rescue-me [06.01.2018].
- Sisario, Ben: “Fontella Bass, 72, Singer of ‘Rescue Me‘, Is Dead”. In: The New York Times, 27.12.2012. URL: https://www.nytimes.com/2012/12/28/arts/music/fontella-bass-72-singer-of-rescue-me-is-dead.html?_r=0/ [26.01.2018].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

C ..ion

Alexandra Beeke Doßenbach: "Rescue Me (Fontella Bass)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/rescue-me, 12/2019.

Print

Otis Redding **1965**

Respect

RESPECT ist ein Song des afroamerikanischen Soul-Sängers Otis Redding, der vor dem Hintergrund der Bürgerrechtsbewegung in den USA zu einem Symbol für das politische Selbstbewusstsein der Afroamerikaner wurde, noch bekannter jedoch wurde eine Cover-Version von Aretha Franklin.

I. Entstehungsgeschichte

Otis Jay Redding (1941-1967) schrieb RESPECT 1965 während der Aufnahmen für sein drittes Studioalbum *Otis Blue* (1965), angeregt durch Al Jackson (1935-1975), Schlagzeuger von Booker T and the M.G.s, der Haus-Band von Stax/Volt Records in Memphis, Tenn. Allerdings behauptete Reddings damaliger Roadmanager, Earl “Speedo” Simms (*1939), Anfang der 1960er Jahre selbst als Sänger mit den Singing Demons unterwegs, dem Journalisten Peter Guralnick (*1943) gegenüber, dass Redding den Song eigentlich für ihn geschrieben habe. Da es aber nie zu einer Aufnahme gekommen sei, habe Redding RESPECT dann in einer überarbeiteten Version selbst aufgenommen (vgl. Guralnick 1986: 150). Was immer den Anstoß gab, entstanden ist RESPECT während einer längeren Unterbrechung der 24stündigen Aufnahmesession des Albums wegen einer Auftrittsverpflichtung von Booker T and the M.G.s. Aufgenommen wurde der Song dann am Vormittag des 10. Juli 1965 in den Stax Recording Studios von dem legendär gewordenen Toningenieur Tom Dowd (1925-2002), der von Atlantic Records, Distributionspartner von Stax, ausgeliehen war und auch die zwei Jahre später mit Aretha Franklin aufgenommene Fassung technisch betreute. Produziert hat ihn Steve Cropper (*1941), der Gitarrist von Booker T and the M.G.s, für das Doppel-Label Stax/Volt. Erschienen ist der Song am 15. August 1965 auf Volt Records.

II. Kontext

Die Veröffentlichung von RESPECT fiel in eine Zeit, in der sich die Bürgerrechtsbewegung in den USA auf einem Höhepunkt befand, aber auch rassistisch motivierte Gegenreaktionen immer wieder für Schlagzeilen sorgten. Im Februar 1965 war der farbige Bürgerrechtsaktivist Malcolm X (1925-1965) während einer Rede vor der Organization of Afro-American Unity in Manhattan erschossen worden. Im Monat darauf kam es in Selma, Alabama, zu den als “Blutsonntag” in die Geschichte eingegangenen schweren Zusammenstößen zwischen farbigen Demonstranten und lokalen Polizeikräften als sich rund fünfhundert Afroamerikaner zu einem Protestmarsch in die Landeshauptstadt Montgomery aufmachten, um dort ihr Recht auf Eintragung in das Wählerverzeichnis einzufordern. Es brauchte einen weiteren Versuch und einen Gerichtsentscheid bevor im dritten Anlauf Ende des Monats dann 25 000 Demonstranten, angeführt von Martin Luther King (1929-1968) und unter dem Schutz von Bundestruppen nach einem viertägigen Marsch ihr Ziel, das Alabama State Capitol in Montgomery, schließlich erreichten.

Mit dem Voting Right Act vom 6. August 1965, der eine Diskriminierung von Wählern wegen ihrer Hautfarbe verbietet, hat die Bürgerrechtsbewegung eines ihrer wichtigsten Ziele erreicht. Der Voting Right Act gilt als ein Wendepunkt in der Geschichte der USA. Nur wenige Tage später löste ein Polizeiübergriff in Los Angeles die bis dahin größten Rassenunruhen in den USA aus (Watts Riots), die das Thema “Bürgerrechte” erneut in die Schlagzeilen brachten. Vor diesem zeithistorischen Hintergrund erhielt auch die afroamerikanische Popmusik eine Signifikanz, die weit über die direkten inhaltlichen Bezüge der Songs hinausging.

III. Analyse

Der Song basiert auf einer modifizierten dreiteiligen Bluesform nach dem AAB-Schema. Statt den 12 Takten des Standards ist das Formmodell hier auf 10 Takte verkürzt. Die A-Teile sind nur zweitaktig, statt viertaktig, der B-Teil dafür sechstaktig. Die Songarchitektur folgt dem in der Soulmusik der 1960er Jahre verbreiteten Prinzip, die Bluesform so zu gebrauchen, dass eine Art Strophenliedform entsteht. Das zehntaktige Grundmodell wird viermal mit unterschiedlichem Text in den A-Teilen wiederholt, dem sechstaktigen B-Teil dagegen liegen jedes Mal die gleichen Textzeilen zugrunde (All I’m asking / is for a little respect / when I come home). Das macht sie zum Refrain, obwohl sie eigentlich die Antwortphrase zu den wiederholten Statements des A-Teils darstellen. Zudem sind diese sechs Takte des B-Teils in einer Instrumentalversion dem Song als Intro vorangestellt, was sie ebenfalls aus der musikalischen Logik der Bluesform herauslöst. Die auf zwei Takte verkürzten A-Teile sind melodisch noch nicht einmal ausgefüllt, denn die Melodik ist auftaktig und beginnt erst auf dem dritten Viertel des ersten Taktes, so dass sehr kleingliedrige melodischen Phrasen in bewegten Achtel und Sechzehnteln entstehen mit den Schwerpunkten auf den eigentlich unbetonten Zählzeiten. Interpretiert ist das mit einer flexionsreichen Intonation, die diesen kurzen Phrasen zusätzlich Spannung gibt. Der B-Teil intensiviert das noch durch einen raschen Wechsel von Gesang und Bläserriffs nach dem Call-and-Response-Prinzip. Die vokale Performance von Redding ist von enormer Expressivität, die gegen Ende des Songs auch noch gesteigert wird, denn das aus dem B-Teil abgeleitete sechstaktige Outro lässt die Singstimme mit immer kürzeren, am Ende nur gestoßenen isolierten Wortfetzen gegen die immer dominanter werdenden Bläser ansingen. Die Klangdramaturgie mit ihrem gewaltigen Spannungsbogen steht in völligem Gegensatz zu dem banalen Text. Es scheint in diesem Song mit seiner hoch gespannten Emotionalität von etwas ganz anderem die Rede zu sein, als der Text tatsächlich erzählt. Das verweist auf eine Eigenart der afroamerikanischen Alltagssprache, die als “Signifyin'” (Gates 1988) bezeichnet wird und in den Songtexten von Blues- und Soulkünstlern häufig zu finden ist. Gemeint ist damit eine Sprechpraxis, die durch den Wortgebrauch und die konnotativen Bezüge der Worte einen Subtext konstruiert, der hinter dem Gesagten steht. Während der Songtext den Alltagskonflikt eines Ehepaares zu thematisieren scheint (All I’m asking / is for a little respect / when I come home…) wird durch das insistierende “respect is what I want / respect is what I need / got to, got to have it” der “little respect” des häuslichen Konflikts auf die gesellschaftspolitische Ebene der Respektierung von Bürgerrechten und damit auf eines der zentralen Themen der 1960er Jahre in den USA verschoben.

IV. Rezeption

RESPECT sollte 1965 nach der Soul-Ballade “I’ve Been Loving You Too Long (To Stop Now)” vom April des gleichen Jahres Otis Reddings zweitgrößter Crossover-Hit in den USA werden, der sich sowohl auf dem Rhythm&Blues-Markt als auch auf dem weißen Pop-Markt mit sechstelligen Verkaufszahlen behauptete. Der Song erreichte Platz 5 der Billboard Rhythm&Blues-Charts, wurde zu einem Radio-Hit und schaffte es auf Platz 35 der Billboard Hot 100, was für einen farbigen Musiker damals ein bemerkenswertes Ergebnis war und den Song zu einem Symbol für die wachsende Aufmerksamkeit machte, die die afroamerikanische Bevölkerung in den USA im Umfeld der Bürgerrechtsbewegung gerade bei jungen Leuten fand. Otis Redding machte der Song nicht nur zum Superstar, sondern mit der Akzeptanz, die er fand, signalisierte er zugleich das Wegbrechen der Mauern zwischen “schwarz” und “weiß” auf dem Musikmarkt.

Als Aretha Franklin den Song 1967 für Atlantic Records in einer textlich und musikalisch abgewandelten Cover-Version aufnahm, erhielt er ein zweites Leben, dass schließlich dazu führte, dass der Song heute eher mit ihrem als mit dem Namen von Otis Redding verbunden ist. Aretha Franklin modifizierte den Song so, dass er zu einem selbstbewussten Ausdruck der Würde der Frau wurde, unterstützt durch das ihre Version abschließende Buchstabieren des Songtitels R-E-S-P-E-C-T. In ihrer Fassung wurde der Song zu einem internationalen Hit und zu einem Symbol für die sich mit Nachdruck Gehör verschaffende feministische Bewegung.

Die Symbolkraft dieses Songs hat zu einer Reihe weiterer Cover-Versionen geführt, von denen es allerdings keine mit der von Aretha Franklin aufnehmen konnte. Die Rationals erzielten mit einer Rock-Version einen Chart-Hit in den USA. Rotary Connection, international als Begleitband von Muddy Waters und Howlin’ Wolf bekannt, veröffentlichten 1969 eine drastisch bearbeitete Psychedelic-Version von RESPECT. Vor allem in den 1960er Jahren hatten ihn, wie auf dem Live-Doppelalbum *What You Hear Is What You Get* von Ike & Tina Turner zu hören, viele afroamerikanische Musiker und Musikerinnen in ihrem Bühnen-Repertoire. 1988 veröffentlichte die amerikanische Sängerin Adeva (Patricia Daniels, *1960) in Großbritannien eine House-Version von RESPECT, die es in verschiedenen europäischen Ländern in die Charts schaffte. Von der baskischen Rockband Negu Gorriak gibt es eine in die baskische Sprache übersetzte Fassung, die 1996 als “Errespetua” veröffentlicht wurde und an die politische Signifikanz des Liedes in den 1960er Jahren anknüpft.

Im Laufe der Jahre sind einige Versionen wieder aufgetaucht, die dem Song musikalisch nicht uninteressante Seiten abgewonnen haben, in ihrer Zeit aber nicht den Weg in eine größere Öffentlichkeit fanden. Eine nahe an Otis Reddings Original bleibende Einspielung von Janis Joplin (1943-1970) aus dem Jahr 1968 wurde nie fertiggestellt und kursiert, in digitaler Form allerdings allgemein zugänglich, nur als Bootleg. Die New Yorker Rock-Band The Vagrants hatte 1967 mit RESPECT einen lokalen Hit. Eher von Sammlerwert ist der 1990 als offizielle Veröffentlichung erschienene illegale Mitschnitt einer Live-Version des Songs von der John Evan Band, Vorläufer der in den 1970er Jahren weltweit erfolgreichen britischen Rockband Jethro Tull.

PETER WICKE

Credits

Komposition, Text: Otis Redding
Arrangement: Booker T. Jones
Produktion: Steve Cropper
Booker T. & The M.G.s (Keyboards: Booker T. Jones; Gitarre: Steve Cropper; Bassgitarre: Donald “Duck” Dunn; Schlagzeug: Al Jackson, Jr.
Keyboards, Piano: Isaac Hayes
Saxophon: Andrew Love, Floyd Newman
Trompete: Gene “Bowlegs” Miller, Wayne Jackson
Background Gesang: William Bell, Earl Simms
Toningenieur: Tom Dowd

Recordings

- Otis Redding. “Respect” / “Ole Man Trouble”, 1965, Volt Records, V-128, US (Vinyl-7″/Single).
- Otis Redding. “Respect”, *Otis Blue/Otis Redding Sings Soul*, 1965, Volt Records, S412, US (Vinyl-7″/Single).

Covers

- The Rationals. “Respect” / “Feelin’ Lost”, 1966, Cameo Records, C-437, US (Vinyl-7″/Single).
- Aretha Franklin. “Respect” / “Dr. Feelgood”, 1967, Atlantic Records, 45-2403, US (Vinyl-7″/Single).
- Rotary Connection. “Respect” / “The Weight”, 1969, Cadet Concept Records, 7014, US (Vinyl-7″/Single).
- Janis Joplin. “Respect”, *Rare Pearls*, 1962-1970, Bootleg Compilation SBD/FLAC, US.
- Ike & Tina Turner. “Respect”, *What You Hear Is What You Get – Live At Carnegie Hall*, 1971, United Artists Records, UAS 9953, US (Vinyl-12″/Doppelalbum).
- The Vagrants. “Respect”, Various: *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era 1965-1968*, 1972, Elektra, 7E-2006, US (Vinyl-12″/Doppelalbum).
- Adeva. “Respect” (Extended Version) / “Respect” (Rough Mix) / “Respect” (Dub Version), 1988, Cooltempo, COOLX 179, UK (Vinyl-12″/Maxi Single).
- The John Evan Band. “Respect”, *Live 66*, 1990, A New Day Records, AND/NRS/CD1, UK (CD/Album).
- Negu Gorriak. “Errespetua (Respect)”, Salam, Agur, 1996, Esan Ozenki, EO.087, Spain (CD/Album).

ences

- Bego, Mark: *Aretha Franklin: The Queen of Soul*. New York: St. Martins Press 1989.
- Gates, Henry Louis: *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Cambridge: Oxford University Press 1988.
- Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York: Harper & Row 1986.

Links

- Otis Redding. Live-Version: https://www.youtube.com/watch?v=Qo3aeXZFZkg, [12/2014].
- Aretha Franklin. “Respect” live: https://www.youtube.com/watch?v=YMkWGAH6MiI, [12/2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Respect (Otis Redding)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/respectotisredding, 01/2016 [revised 02/2016].

Print

James Blake **2013**

Retrograde

Der Song RETROGRADE des britischen Musikers James Blake bildet die erste veröffentlichte Single seines vielbeachteten Albums *Overgrown*. Der Song ist prägend darin, wie er Soul und Gospel sowie die musikalischen Elemente des Singer-Songwriter-Genres zerlegt und sie im Kontext elektronischer Tanzmusik neu zusammenfügt.

I. Entstehungsgeschichte

Die Arbeiten an dem Album *Overgrown* dauerten eineinhalb Jahre. Wie alle Titel dieses Albums und bereits die der vorangegangenen Veröffentlichungen, wurde RETROGRADE von Blake in seiner Londoner Wohnung geschrieben, produziert und gemischt. Die einzige Ausnahme bildet die Zusammenarbeit mit dem britischen Musiker, Produzenten und Künstler Brian Eno, welcher bei dem Song “Digital Lion” als Co-Autor aufgeführt ist. Die vertraute Umgebung ist für Blake Grund, zuhause zu arbeiten. Zwar wurde ihm geraten, in anderen Studios aufzunehmen – vor allem, um unterschiedliche Arbeitsabläufe auszuprobieren und neue Inspirationen zu finden –, die Arbeit mit gewohntem Equipment scheint ihm jedoch wichtiger. Denn nur so könne er seine Stärken voll nutzen (vgl. Blake im Interview, Willet 2013). Beim Schreiben seiner Stücke geht Blake stets gleich vor: Einige wenige Klavierakkorde oder Vokallinien bilden den Ausgangspunkt seiner Produktionen, die dann durch andere Harmonien erweitert oder ersetzt werden. Erst nachdem das gesamte harmonische Material des entstehenden Songs vorhanden ist, untersucht Blake seine Arbeit auf das Vorhandensein melodischer Strukturen, fragt sich, ob ein Bass notwendig ist und beginnt erst anschließend damit, einen Beat für das Stück zu programmieren (vgl. Blake im Interview, Robertson 2013).

Nicht nur als erste Singleauskopplung des Albums *Overgrown* nimmt RETROGRADE eine wichtige Rolle in Blakes Veröffentlichungen ein, auch in privater Hinsicht. Indiz dafür sind zahlreiche Interviews, in denen er Verbindungen von der Entstehung des Songs zu seiner Beziehung mit der amerikanischen Sängerin und Gitarristin Theresa Wayman zieht.

Nach seinem selbstbetiteltem Debütalbum *James Blake* aus dem Jahr 2011 veröffentlichte James Blake die beiden EPs *Enough Thunder* und *Love What Happened Here*. Noch vor dem Albumstart wurde am 11. Februar 2013 RETROGRADE herausgebracht. Im Rahmen einer kleinen Tour präsentierte Blake bereits am 4. Dezember 2012 in der Londoner Conway Hall einige Songs des neuen Albums, darunter auch RETROGRADE. Das zum Song gehörende Musikvideo wurde am 15. Februar 2013 veröffentlicht.

II. Kontext

James Blake stammt aus einem musikalischen Elternhaus. Sein Vater James Litherland war Gitarrist und

Songwriter und kann als wichtiger Einfluss gesehen werden. So coverte er den Song “Where to Turn” seines Vaters und veröffentlichte ihn unter dem Titel “The Wilhelm Scream” auf dem Album *James Blake* (2011). Blake erhielt an der Goldsmith University London eine klassische Klavierausbildung und machte einen Abschluss in Popular Music.

James Blake wird häufig als zentraler Vertreter des Post-Dubstep bezeichnet, ein elektronischer Musikstil, welcher durch seine betonte Basslastigkeit und seine häufig synkopierte Rhythmik charakterisiert werden kann. Zurückzuführen ist diese Einordnung auf Blakes frühes Schaffen als DJ und Produzent. Im Jahre 2007 entdeckte Blake den Dubstep für sich (vgl. Lamont 2013), veröffentlichte 2009 und 2010 diesem Genre zuzuordnende Singles (zum Beispiel “Air & Lack Thereof” sowie “The Bells Sketch”) und konnte damit erste Erfolge verzeichnen. Nach weiteren Veröffentlichungen (“Pembroke”, 2010 und *CMYK* [EP], 2010) zeichnete sich allmählich jedoch sein genreübergreifender Stil ab, der sich bereits auf der Klavierwerke-EP (2010) erahnen ließ, spätestens jedoch bei seinem ersten Album *James Blake* (2011) deutlich zu erkennen war. Hier bedient er sich zwar vereinzelt an Elementen des Dubsteps, mischt diese jedoch, gerade in Hinblick auf die Gestaltung seiner Vocals, mit dem musikalischen Vokabular des Souls und des Gospels. Das Klavier tritt dabei mehr in den Vordergrund. Als größte Einflüsse nennt Blake immer wieder die Singer-Songwriterin Joni Mitchell, vor allem mit dem Song “A Case of You” (1971), den Soul-Sänger Sam Cooke mit “Lost and Lookin'” (1963) und Stevie Wonder, welchen er insbesondere aufgrund seines Einflusses auf den Einsatz von Synthesizern hervorhebt. Beide Welten, die der elektronischen Tanzmusik genau wie die des traditionellen Souls und Gospels, bilden die Grundsteine von Blakes musikalischem Schaffen. Diese Mischung führt Blake auf den beiden darauffolgenden EPs *Enough Thunder* (2011) und *Love What Happened Here* (2011) konsequent weiter. Auf ersterer steht das Klavier und der Gesang im Vordergrund – hier findet sich unter anderem auch die Coverversion des Joni Mitchell Songs “A Case of You” –, auf letzterer wird ein elektronisches Instrumentarium (Synthesizer und Drum-Computer) mit klassischen Soul-Harmonien verbunden. So füllt Blake auf der einen Seite eine musikalische Nische, die besonders auf Musikfestivals mit dem Schwerpunkt auf elektronischer Musik ihren Platz findet und nur selten im Radio zu hören ist. Auf der anderen Seite aber wird seine Musik auch in den Feuilletons der Zeitungen besprochen, was besonders auf die kunstvolle Mischung von elektronischen Gestaltungsmitteln und gängigen musikalischen Stilen zurückgeführt werden kann.

III. Analyse

Der Song RETROGRADE dauert 3:29 Minuten und baut auf einem nach oberflächlichem Hören zunächst eher unkompliziert erscheinenden Arrangement auf, welches aber bei genauerer Betrachtung durch seinen Detailreichtum besticht – sowohl in instrumentaler als auch in formaler Hinsicht.

Hinsichtlich des Formaufbaus müssen zunächst Begrifflichkeiten geklärt werden. Die englischen Begriffe Verse und Chorus werden nur zur Beschreibung der Musik verwendet, während die deutschen Bezeichnungen Strophe und Refrain ausschließlich zur Beschreibung des Textes genutzt werden (vgl. Kaiser 2011). Grundsätzlich besteht RETROGRADE aus den beiden großen Formteilen A und B, die eine ´ ` Form bilden. Unter A verbergen sich Verse a (0:00-0:25), Verse a’ (0:25-0:50), die Wiederholung des a’ (0:50-1:14) und Verse a” (0:50-1:40), welcher sich zu a’ nur in einer leichten Variation des

eingesetzten Instrumentariums unterscheidet. Der sich daran anschließende Formteil B birgt den Chorus b (1:40-2:04), die Wiederholung des Chorus b (2:04-2:28) sowie den Chorus b' (2:28-2:53), wobei letzterer auch hier wieder nur eine Erweiterung des Instrumentariums bedingt. Der Formteil A' besteht aus demselbem Material wie A, beinhaltet aber lediglich zwei Verses a" und a"' (2:53-3:43), welche sich im Gegensatz zu den Verses des Formteiles A durch eine nur leicht variierte Basslinie unterscheiden.

Der Grundcharakter des Stückes scheint schlicht. Auf der einen Seite entsteht dieser Eindruck durch den unkomplizierten Formaufbau ABA', aber auch das im Vergleich zu vielen anderen Popsongs stark reduzierte Instrumentarium trägt zu diesem Effekt bei. Die Basis des Songs bildet ein Klavier und die Stimme James Blakes, welche zunächst textlos eingesetzt und daher wie ein Instrument behandelt wird. Gemeinsam bilden das Klavier und der Gesang eine klangliche Ebene (Verse a), welche den kompletten Song mal mehr, mal weniger prominent durchzieht. Mit ihr beginnt und endet das Stück. Formell betrachtet besteht diese Ebene und damit der Verse aus zwei mal vier Takten. Während der ersten vier Takte erklingen die folgenden Akkorde: | G | Cm | D+ | D |, wobei nur Cm nicht auf die erste Zählzeit, sondern auf 1+ erklingt. Der zweite Teil des Verses (Takte 5-8) beginnt mit einer vom D zum B herabführenden Linie (die linke Hand bewegt sich parallel dazu eine Terz tiefer, also vom B zum G), die im folgenden Takt auf Fisdim endet, in Takt 7 des Verses wiederholt wird und in Takt 8 zu einem D7sus führt, der auf die 2+ desselben Taktes zu einem D-Akkord moduliert. Über dieser Klavierstimme liegt Blakes textloser, gesummter Gesang, welcher eine auf- und absteigende Linie bildet.

Rhythmisch betrachtet ist besonders der Einstig des Klaviers und des Gesangs in der zweiten Hälfte des Verses auf die Und-Zählzeiten auffällig, wodurch ein Laid-Back-Charakter bzw. ein leichter Shuffle entsteht. Mit Verse a' setzt ein programmierter Drumbeat ein, welcher die Simplizität des Stückes weiter unterstreicht. Denn dieser besteht ausschließlich, und dies gilt für den gesamten Song, aus einer Kick- und einer Snaredrum, wobei die Kick jeweils auf die erste und dritte Zählzeit jedes Taktes gespielt wird, die Snare auf die zweite und vierte Zählzeit. Einzige Ausnahme bilden die jeweils sechsten Takte einer jeden Phrase (a, a', b usw.), bei denen die Kick zusätzlich auf die 2+ erklingt. Ab a" wird zusätzlich zum Klavier, dem gesummten Gesang und dem Drumbeat ein Bass-Synthesizer hinzugefügt, welcher sich bereits im letzten Takt von a' ankündigt. Aus diesem Instrumentarium ergibt sich der für James Blake typische Kontrast aus akustischen (Klavier und Gesang) und elektronischen Komponenten wie Drumcomputer und Synthesizer. Dieser Kontrast kann nicht nur innerhalb der Formteile beobachtet werden, auch die Unterschiede zwischen den beiden Formteilen A und B spiegeln diese Gegensätze klanglich wieder. Bei A steht das Klavier und der natürlich klingende und nur wenig bearbeitete Gesang im Vordergrund, in Teil B gewinnen die Synthesizer die Überhand. Diese bilden zwei Ebenen: erstens ein Synthesizer, der gemeinsam mit dem Klavier die Akkorde | G F | Cm B A | G F | Es D | Cmin | Cmin Es | D | D | spielt. Dieselbe herabsteigende Linie wird auch von dem Bass-Synthesizer aus dem Verse übernommen. Die zweite Ebene bildet ein Synthesizer, welcher durchgängig ein hohes G hält. Durch leicht unterschiedliche Frequenzen der einzelnen Oszillatoren des Instruments entstehen die für den Formteil B charakteristischen klanglichen Schwebungen, welche den Eindruck einer Sirene erzeugen. Verstärkt wird dieser Sirenen-Effekt durch das auf- bzw. absteigende Glissando der Oszillatoren zum Beginn der Phrasen b und b', die den Formteil B als Höhepunkt des Stückes ausweisen. Ab b' erklingt zusätzlich zu der sich seit dem Verse a durchziehenden gesummten Gesanglinie eine weitere textlose Gesangsebene, welche weit im Hintergrund liegt und ebenso einen sirenenartigen Eindruck vermittelt. Mit

A' endet das Stück in einem Fade-out und wird nur sehr leicht variiert.

Aus textinhaltlicher Sicht kann RETROGRADE als Liebeslied bezeichnet werden. In mehreren Interviews spricht Blake offen über seine Lebensgefährtin, die amerikanische Sängerin und Gitarristin Theresa Wayman, als Muse, die ihn zum Schreiben von RETROGRADE inspiriert habe: "I do have company. I had a muse this record – a beautiful person to write about, to be excited about, and to be sad to be missing. When I write, 'We are alone now,' it's about exactly that […]" (Pasori 2013). Besonders die Ungewissheit der Beziehung inspiriere ihn und fördere seine Kreativität (vgl. Lamont 2013). Dabei geht er auf die räumliche Distanz der beiden zueinander ein. Sie lebt und arbeitet in Los Angeles, er in Süd-London. In RETROGRADE verarbeitet Blake diesen Zustand in abstrakter Art und Weise. Themen wie Verlust, Isolation, Einsamkeit sowie das Warten auf Besserung tauchen auf und bestimmen die atmosphärischen Qualitäten des Textes. Es wird eine Person direkt angesprochen, die alleine gelassen zu sein scheint, isoliert vom Rest der Welt, in welcher sie sich verloren hat: "You're on your own, in a world you've grown" (eigene Transkription, wie auch im Folgenden). Das lyrische Ich versichert dieser Person, dass es auf sie warten wird, sie unterstützen wird. Gleichzeitig fordert es sie auf, sich wieder zu finden und zu sich zu kommen – und das selbständig: "I'll wait, so show me why you're strong, ignore everybody else, we're alone now". Auch das lyrische Ich bleibt von der Lage der Person nicht unbeeinflusst. Es zeigt sich betroffen ("Suddenly I'm hit"). Es weiß aber, dass es für beide besser werden wird ("Darkness of the dawn"), wenn sie ihre Sicherheit wiedererlangt und wieder zu der Person geworden ist, die sie einmal war ("And your friends are gone, when your friends won't come / So show me where you fit / So show me where you fit").

Die Struktur des Textes ist, ähnlich wie die der Musik, recht simpel gehalten. Der Text beginnt mit der ersten, sechszeiligen Strophe, gefolgt vom ersten Refrain. Die zweite Strophe wird nach dem zweiten Refrain wiederholt, welcher durch die mehrmalige Wiederholung der Zeilen "We're alone now" und "I'll wait"leicht variiert wiedergegeben wird. Interessant ist die Verbindung der Form der Musik mit der des Textes. So liegen sowohl die erste Strophe als auch der erste Refrain des Textes über dem Verse a' und Verse a". Durch die kompositorisch fast gleichbleibend ruhigen Verses, erhält der Refrain aus musikalischer Sicht keine Steigerung. Dieser Eindruck wird durch die gleichartige Melodieführung der Strophe und des Refrains genauso verstärkt, wie durch den Umfang des Refrains von sechs Zeilen, der zur Strophe folglich kein Gegengewicht bildet. Im Gegensatz dazu setzte Blake die zweite Strophe über den Chorus, welcher diese durch seine markante Gestalt hervorhebt. So bildet die erste Zeile der zweiten Strophe "Suddenly I'm hit" den musikalischen Höhepunkt des Stückes. Das g1 dieser Zeile ist der höchste Ton der Gesangsmelodie. Zwar befindet sich auch der Beginn der ersten Strophe auf dieser Tonebene, durch die Wirkung des Chorus wird der Beginn der zweiten Strophe aber deutlich hervorgehoben. Von dort bildet die Melodie eine große Linie, die parallel zu den Synthesizern absteigt. Auch der daran anschließende zweite Refrain befindet sich über dem Chorus, ebenso die Wiederholung der zweiten Strophe. Es lässt sich also festhalten, dass die rahmenbildenden Bestandteile des Stückes (Form und Ablauf, Arrangement und Instrumentierung) für sich allein genommen sehr reduziert und simpel sind. Das Zusammenwirken dieser Bestandteile eröffnet jedoch neue Ebenen. Genauso verhält es sich mit den 'inneren' Bestandteilen der Musik, also der Harmonik, Rhythmik und Melodik. Einzeln betrachtet ist ' elsweise die durch den Drumcomputer gegebene Rhythmik des Stückes sehr einfach. Im . nmenspiel mit den rhythmischen Verschiebungen der Melodie und der Klavierstimme in den Verses

entsteht aber eine komplexe Verschachtelung, die bei oberflächlichem Hören nicht auffällt.

Charakteristisch für den Sound und die Wirkung des Stückes, wie für fast alle Songs von James Blake, ist in erste Linie seine sehr warme und soulige Stimme. Gerade bei RETROGRADE steht sie auch aus Sicht der Produktion weit im Vordergrund, ohne sie – wie bei vielen Pop-Produktionen gängig – stark zu bearbeiten oder dieselben Gesangslinien mehrmals aufzunehmen, um ein möglichst breites Klangbild zu erzeugen. Durch das luftige Arrangement des Stückes ist dies nicht notwendig, und Blakes Stimme bleibt trotzdem stets im Mittelpunkt. Generell zeichnet sich die gesamte Produktion dadurch aus, dass sie auf das Nötigste beschränkt wurde. Bis auf das Klavier und die Stimme, welche durch den Einsatz von Hall in einen virtuellen Raum positioniert wurden, handelt es sich um eine klanglich recht trockene Produktion. Synthesizer und Drumcomputer scheinen unbearbeitet geblieben zu sein. Neben dieser Klangbearbeitung prägen besonders die verwendeten Instrumente das Klangbild von RETROGRADE. Der Drumcomputer, vermutlich ein Roland TR-808 aus den 1980er Jahren, und der analoge Synthesizer “Dave Smith Prophet ’08” (diesen setzt Blake zumindest live ein) erzeugen insgesamt ein nicht besonders modernes Klangbild bzw. eines, das “retro” anmutet.

IV. Rezeption

Die Veröffentlichung des Albums im Jahr 2013 verursachte ein großes mediales Echo. Nicht nur berichteten einige Musik-Blogs, die eher musikalische Nischen bedienen, über Blakes Release, auch die großen, etablierten Musikzeitschriften wie der *Musikexpress* in Deutschland oder der US-amerikanische *Rolling Stone* sowie Zeitungen wie *The Guardian*, *The Times* oder der *Spiegel* kündigten das Album mit Interviews und lobenden Rezensionen an. Im Schnitt erhielt das Album *Overgrown* 82 von 100 möglichen Punkten (basierend auf der Auswertung von 40 Rezensionen durch www.metacritic.com), RETROGRADE wurde dabei häufig als besonders hörenswert und hervorstechend gelobt. James Blake erhielt nach der Veröffentlichung des Albums eine Grammy-Nominierung (2014) und gewann den Mercury Price 2013 für das beste Album des Jahres. Trotz dieser Auszeichnungen blieb ein Chartererfolg mit RETROGRADE aus – zwar stieg das Album 2013 auf Platz eins der US Dance Charts ein, die Single erreichte allerdings lediglich Platz 87 der UK Single Charts desselben Jahres. Vor allem sein experimenteller und Grenzen auslotender Musikstil, welcher eher ungewohnte Klangbilder und Formabläufe nach sich zieht, kann dafür verantwortlich sein. Auf der einen Seite wurde über Blake gerade deshalb besonders in den Feuilletons berichtet; so titelte die *ZEIT:* “Ja, er ist der Hoffnungsträger des Pop” (Weihser 2013). RETROGRADE wurde für einige Fernsehproduktionen verwendet, als Teil der Trailer oder in der Filmmusik selbst, u. a. bei *The Leftovers*, *Suits*, *Master of Sex*, *Empire* und *Silent Witness*. Darüber hinaus wurde RETROGRADE 2014 mit dem Ivor Novello Award als Best Contemporary Song ausgezeichnet.

LEOPOLD HELMHOLZ

Credits

Vocals: James Blake
Instruments: James Blake
Music/Songwriting: James Blake
Producer: James Blake
Mastered by: Matt Colton
Label: Altlas Recordings
Recorded: 2012
Released: 2013
Length: 3:44

Recordings

- Airhead & James Blake. *Pembroke*, 2010, Brainmath, MATH 06, UK (2xFile).
- James Blake. “Retrograde”. On: *Overgrown*, 2013, Atlas Recordings, ATLAS10CD, UK & Europe (CD/Album).
- James Blake. “The Wilhelm Scream”. On: *James Blake*, 2011, Atlas Recordings / A&M Records, ATLAS02CD, UK & Europe (CD/Album).
- James Blake. *Love What Happened Here*. 2011, R & S Records, RS 1111, UK (3xFile).
- James Blake. *CMYK EP*. 2010, R & S Records, RS 1003C, Europe (Vinyl/12″ EP).
- James Blake. *Klavierwerke EP*. 2010, R & S Records, RS1007, UK (Vinyl/12″ EP).
- James Blake. *The Bells Sketch*. 2010, Hessle Audio, HES011, UK (Vinyl/12″ EP).
- James Blake. *Air & Lack Thereof*. 2009, Hemlock Recordings, HEK004, UK (Vinyl/12″ Single).

References

- Kaiser, Ulrich: Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Nr 8/1 (2011), 43-75.
- Lamont, Tom: “James Blake: ‘I thrive on not knowing what’s coming next’”. In: *The Guardian*, 7 April 2013. URL: http://www.theguardian.com/music/2013/apr/07/james-blake-interview-overgrown [11.03.2015].
- Overgrown by James Blake. In: Metacritic. URL: http://www.metacritic.com/music/overgrown/james-blake [11.03.2015].
- Pasori, Cedar: “Interview: James Blake Talks Overgrown, Kendrick Lamar, and 1-800-Dinosaur”. In: Pigeons & Planes, 8 April 2013. URL:http://pigeonsandplanes.com/2013/04/interview-james-blake-talks-overgrown-kendrick-lamar-and-1-800-dinosaur/ [11.03.2015].
- Robertson, Emma: “James Blake on misquotes, falling in love, and everything that went into creating Overgrown”. In: Beatport, 19 July 2013. URL: https://news.beatport.com/james-blake-on-being-squoted-falling-in-love-and-everything-that-went-in-to-creating-overgrown/ [11.03.2015].
- Weihser, Rabea: “Ja, er ist der Hoffnungsträger des Pops”. In: Zeit Online, 3 April 2013. URL: http://

http://www.zeit.de/kultur/musik/2013-04/james-blake-overgrown [11.03.2015].

- Willet, Sam: Interview: James Blake. In: Consequence of Sound, 23 May 2013. URL: http://consequenceofsound.net/2013/05/interview-james-blake/ [11.03.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Leopold Helmholz

Citation

Leopold Helmholz: “Retrograde (James Blake)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/retrograde, 06/2017.

Print

The Beatles **1968**

Revolution

REVOLUTION ist ein 1968 entstandener Song der Beatles, der in zwei unterschiedlichen Versionen zunächst auf Single und danach unter dem Titel “Revolution 1” als Bestandteil des als *White Album* bekannt gewordenen Doppelalbums *The Beatles* veröffentlicht wurde. Er behandelt die ambivalente Positionierung John Lennons zu den revolutionären Strömungen Ende der 1960er Jahre.

I. Entstehungsgeschichte

REVOLUTION entstand auf dem Höhepunkt der Antivietnamkriegsbewegung, die in Großbritannien im März 1968 in einem Marsch von mehreren Tausend Demonstranten auf die US-Botschaft am Londoner Grosvenor Square kuliminierte. Die Beatles befanden sich zu diesem Zeitpunkt zwar im nordindischen Rishikesh, wo sie einen mehrwöchigen Kurs von Maharishi Mahesh Yogi in Transzendentaler Meditation besuchten, doch die Nachrichten aus London veranlassten John Lennon (1940-1980) über eine Stellungnahme in Songform nachzudenken, zumal sich dem Protestzug auch eine Reihe prominenter Musiker angeschlossen hatte, allen voran Mick Jagger (*1943), Leadsänger der Rolling Stones, jener Band, die seit den frühen sechziger Jahren als die größten Rivalen der Beatles galten. Lennon freilich sah die Politisierung der Rockmusik, die durch die Pariser Studentenunruhen vom Mai 1968 noch einen weiteren Schub erhalten hatte, angesichts seiner pazifistischen Grundhaltung mit gemischten Gefühlen und brachte diese in seinem Songtext auch zum Ausdruck. Zurückgekehrt aus Indien trafen sich die vier Beatles im Studio von George Harrison (1943-2001) auf dessen Anwesen in Esher, Surrey, um sich die Songs vorzuspielen, die während der Wochen in Rishikesh entstanden waren und nun das Material für das anstehende neue Album liefern sollten. Die Demo-Aufnahmen, darunter auch die Rohfassung von REVOLUTION, haben sich erhalten und sind 1991 in Italien veröffentlicht worden. Sie enthalten den Song in einer akustischen Version mit zwei der drei Textstrophen.

Die Aufnahmen für das später als *White Album* bekannt gewordene Doppelalbum *The Beatles* begannen am 30. Mai 1968 mit John Lennons REVOLUTION, dessen Instrumentaltracks in insgesamt zwanzig Takes eingespielt wurden. Der siebzehnte Versuch mit über zehn Minuten Länge wurde schließlich ausgewählt und mit Overdubs weiter bearbeitet. Bei der Aufnahme seines Vokalparts entschloss sich Lennon dann noch zu einer kleinen, aber folgenreichen Textänderung in der ersten Strophe, indem er dem “Don’t you know you can count me out” nach “But when you talk about destruction” noch ein “in” anfügte, sodass die betreffende Textzeile nun lautete “Don’t you know you can count me out, in”. Das sollte ihm als Opportunismus ausgelegt werden, der es allen Seiten Recht zu machen suchte, zumal die dem Album beigelegte gedruckte Textfassung die Hinzufügung nicht enthielt. Lennon rechtfertigte die Änderung dann mit den Worten “because I wasn’t sure” (zit. n. Miles/Marchband 1978: 98).

er Zehn-Minuten-Fassung von REVOLUTION sollte es allerdings nicht bleiben, denn Lennon entschied sich, das Stück zu teilen und aus dem Material einerseits einen typischen Vier-Minuten-Song zu

machen, den er sofort auf Single veröffentlicht sehen wollte, “as a statement of the Beatles’ position on war and revolution” (zit. n. ebd.). Aus den letzten sechs Minuten der ursprünglichen Fassung wurde andererseits eine Soundcollage, die in das Album unter dem Titel “Revolution 9” aufgenommen wurde.

Der Rest der Band hielt die Veröffentlichung von REVOLUTION als Vorab-Single zu dem Album allerdings für keine gute Idee, da der Text zu kontrovers und der Song durch das vergleichsweise langsame Tempo (90-104 BPM) zu sehr auf den Text fokussiert sei. Da Lennon von seinem Plan nicht abzubringen war, begann am 10. Juli die Aufnahme einer deutlich schnelleren Version (128 BPM) mit einem stärkeren Fokus auf Rhythmus und Sound, was den Text etwas weniger aufdringlich erscheinen ließ. Den hatte Lennon inzwischen wieder auf die ursprüngliche Fassung geändert, in der es nun unmissverständlich hieß: “But when you talk about destruction / Don’t you know you can count me out”. Diese Version erschien dann Ende August 1968 auf Single, allerdings nur auf der B-Seite, da Lennon einräumen musste, dass Paul McCartneys (*1942) “Hey Jude”, das auf der A-Seite landete, der stärkere Song war. Beide Titel sind unter der gemeinsamen Autorschaft von Lennon-McCartney veröffentlicht, was auf eine Vereinbarung zwischen den beiden aus dem Jahr 1962 zurückging, nach der grundsätzlich alle Songs unter beider Namen erscheinen sollten. Die im Mai 1968 aufgenommene erste und deutlich langsamere Fassung des Songs ist als “Revolution 1” dann in das Album aufgenommen worden.

II. Kontext

Antivietnamkriegsbewegung, Studentenproteste und eine sich politisierende sub- und gegenkulturelle Jugendbewegung zogen in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre insbesondere die Rockmusik in ein politisches Umfeld hinein, das aus dem antiautoritären Protest eine handfeste Kapitalismuskritik werden ließ. Die Jahre 1968 bis 1971 waren von einem romantisch-utopischen Antikapitalismus in vielerlei Gestalt geprägt, der durchaus ernst gemeint war und zumindest auf kulturellem Gebiet die Rede von der “Revolution” mehr als nur ein Schlagwort sein ließ. Von Musikern und Bands wurde erwartet, dass sie in diesem Prozess eine Vorreiterrolle übernahmen bzw. es wurde einfach vorausgesetzt, dass sie als Idole der Jugend eine solche innehatten. Nicht wenige von ihnen sahen sich dadurch überfordert oder fürchteten eine politische Instrumentalisierung, über die sie die Kontrolle verlieren könnten und die sie letztlich auch in ihren musikalischen Ambitionen einengen würde. Andererseits konnten sie das wachsende politische Engagement ihres Publikums auch nicht einfach ignorieren. Die Irritation drückten sie in ihren Songs aus, wie Lennon in REVOLUTION oder die Rolling Stones in “Street Fighting Men”, wo es hieß “Well what can a poor boy do / Except to sing for a rock ‘n’ roll band”. Die meisten von ihnen verstanden sich zwar ganz im Geist des Rock’n’Roll als Antiestablishment, aber das blieb als Haltung eher unverbindlich. Nun wurde erwartet, dass sie politisch Stellung bezogen und damit taten sich die meisten doch ziemlich schwer. Einige, wie John Lennon, der sich in den folgenden Jahren radikalisierte und mit Songs wie “Give Peace a Chance” (1969), “Working Class Hero” (1970) und “Power to the People” (1971) sowie persönlichen Statements an die Spitze der Bewegung stellte, griffen den Geist der Zeit auf und gingen nun weit über das antibürgerliche Credo von “Sex and Drugs and Rock and Roll” hinaus. Andere, wie Dylan, verweigerten sich, blieben sich in ihren Liedern aber selbst treu. Und wieder [illegible], wie etwa Mick Jagger, der 1969 einem Interviewer erklärte, “Ich rebelliere gegen überhaupt nichts” (zit. n. Hoffmann 1971: 152), gingen deutlich auf Distanz. Doch wie immer Musiker und Bands sich

positionierten, es änderte nichts daran, dass eine Generation Heranwachsender Musik nun als ein Medium begriff, das nicht nur ein neuartiges Freiheitsgefühl vermitteln konnte, sondern geeignet war, eine Botschaft in die Welt zu tragen, deren Essenz nun lautete, mit der Gitarre in der Hand die Welt zu verändern.

III. Analyse

Musikalisch unterscheiden sich die beiden Versionen des Songs, die als REVOLUTION (Singleversion) und “Revolution 1” (Albumversion) veröffentlicht wurden, im Tempo, im Arrangement, in der Abmischung und in der Tonart. Die deutlich langsamere (92-104 BPM) und ausgewogener produzierte Albumversion des Songs steht in A-Dur, die schnellere Single-Version (128 BPM) einen Halbton höher in B-Dur. In der Albumversion ist den Basic Tracks ein Bläsersatz und eine Orgel hinzugefügt; dem Refrain sind Backing Vocals auf den etwas deplatziert wirkenden Silben “Shoo-be doo-wop” hinterlegt, bei denen die damalige Freundin von Paul McCartney, Francie Schwartz (*1944), mitwirkte. Die Singleversion dagegen enthält einen instrumentalen Mittelteil (Break), der von Gitarre und E-Piano bestritten wird und in der Albumversion fehlt.

Auch wenn beide Versionen ansonsten identisch sind, wirken sie doch sehr verschieden, was vor allem mit einer Reihe aufnahmetechnischer Tricks zu tun hat, die der Singleversion ein unverwechselbares klangliches Gepräge geben. Die Gitarren sind hier mit maximaler Aussteuerung direkt an das Mischpult angeschlossen, sodass eine extreme Verzerrung entsteht. Auch der Gesang ist durch zugemischte automatische Stimmverdopplung (Automatic Double Tracking) in den Refrains und durch Übersteuerung stellenweise stark verzerrt. Der Song erhält so einen lärmenden, ‚schmutzigen’ Sound, der sich gravierend von der sauber und weitgehend verzerrungsfrei aufgenommenen Albumversion unterscheidet.

Im Aufbau folgt der Song dem Strophenliedschema mit der Besonderheit, dass Strophen wie Refrain einen ungleichmäßigen Aufbau mit irregulärer Phrasenlänge durch zwischengeschobene Halbtakte aufweisen. Die Strophen bestehen aus drei zweiteiligen melodischen Phrasen, deren erste mit leicht verändertem Ende wiederholt wird. Die ersten beiden Phrasen sind aus zwei dreitaktigen Segmenten (a und b) zusammengesetzt, denen ein Takt Instrumentalbegleitung angehängt ist. Da Takt 5 nur ein Halbtakt ist, weisen sie die ungewöhnliche Länge von sechseinhalb Takten auf. Die dritte Phrase setzt sich aus zwei Zweitaktmotiven plus einem angehängten Halbtakt Instrumentalbegleitung zusammen, wobei das zweite Zweitaktmotiv nur eine variierte Wiederholung des ersten ist (c und c’). Somit ergibt sich für die Strophen der Aufbau ab+1|ab’+1|cc’+1/2, was sich in seiner musikalischen Gestaltung auch als eine Kombination von Vers plus Bridge auffassen lässt, selbst wenn sich die Textstrophe über alle drei Phrasen erstreckt.

Auch den acht Takten des Refrains ist ein Takt Instrumentalbegleitung angehängt. Der Text des Refrains ist auf zwei unterschiedliche eintaktige melodische Motive verteilt, die durch Synkopierung jeweils um ein bzw. zwei Viertel gegenüber dem zugrunde liegenden Viervierteltakt verschoben sind. Motiv 1 (d) trägt die Textzeile “Don’t you know it’s gonna be alright”, das zweimal wiederholte Motiv 2 (e) basiert auf dem Wort t”. Für den Refrain ergibt sich damit der Aufbau deee+1.

Diese unorthodoxe Songarchitektur unterstützt den offensichtlich hier gewollten Eindruck von Chaos und Aufruhr, der dem um die Begriffe “revolution” und “evolution” kreisenden Text mit seiner deutlichen Absage an Gewalt (“But when you talk about destruction / Don’t you know you can count me out”, “But when you want money for people with minds that hate / All I can tell you is, brother, you have to wait” etc.) korrespondiert.

Die Singleversion enthält vor der letzten der drei Strophen einen achttaktigen Instrumentalteil, der zwar die Funktion eines Breaks, auch Middle Eight genannt, besitzt, hier freilich ebenfalls nicht ganz eindeutig ausfällt, weil die Sologitarre zunächst mit einer Reprise der Strophe einsetzt, bevor nach dem zweiten Takt das E-Piano übernimmt. Das dem Song vorangestellte viertaktige Intro leitet mit der triolischen Begleitfigur der E-Gitarren in den Song ein. Das abschließende Outro schließt direkt an den letzten Refrain an, dessen auf dem Wort “alright” basierende Melodiefigur Mantra-artig noch acht Takte wiederholt wird. Die Albumversion blendet den letzten Refrain aus und geht in den nächsten Titel des Albums (“Honey Pie”) über.

IV. Rezeption

Die Rezeption von REVOLUTION war mehr als untypisch, denn sie fand zunächst hauptsächlich in den Zirkeln der politischen Linken statt, wo der Song eine Debatte darüber auslöste, ob eine kommerziell organisierte Musikpraxis überhaupt in einem politischen Sinn progressiv sein könne. Die Fans, die damals mit dem Doppelalbum ohnehin ihre Schwierigkeiten hatten, waren angesichts der radikalen Abkehr von dem Weg, den die Gruppe mit *Sgt. Pepper’s Lonley Hearts Club Band* (1967) beschritten hatte, bestenfalls verunsichert. In der Neuen Linken löste das Erscheinen der Single dagegen einen Aufschrei aus, weil sich mit John Lennon eines ihrer Idole so deutlich von dem Projekt der radikalen Veränderung der Gesellschaft mit der Textzeile “you can count me out” abwandte. Vor allem bei den radikalen trotzkistischen, marxistischen und maoistischen Gruppen war von Verrat die Rede und von einem durch kommerziellen Erfolg korrumpierten Bewusstsein. Das Erscheinen des Albums mit der geänderten Textversion von REVOLUTION machte die Situation noch schlimmer, da, obwohl der Singleversion vorausgegangen, nun der Eindruck entstehen musste, Lennon habe das “in” an die besagte Textzeile nur angehängt, um opportunistisch auf den Protest zu reagieren, den die Single auf sich gezogen hatte. Der Schlagabtausch nahm eine ungewöhnliche Form an, denn Lennon wurde mit Bezug auf seinen Song im Oktober 1968 in *Black Dwarf*, dem von einem “sozialisitschen Kollektiv” herausgegebenen “Zentralorgan” der Antivietnamkriegsbewegung und studentischen Neuen Linken in Großbritannien, mit einem “Offenen Brief” direkt angegriffen; und – noch ungewöhnlicher – Lennon reagierte an gleicher Stelle im Januar 1969 mit einem “Very Open Letter”, in dem er seine künstlerische Unabhängigkeit verteidigte. Wenig später änderte er seine Meinung dann allerdings grundlegend und sympathisierte offen mit den radikalen Bewegungen und Bestrebungen der Neuen Linken.

Dem Song selbst brachten die Debatten, die sich ausschließlich auf den Text bezogen und die Musik völlig ignorierten, damals wenig. Von Michael Lindsay-Hogg (*1940), einem der Pioniere des Musikvideos, wurde zur Singlefassung von REVOLUTION 1968 zwar ein Promo-Clip, Vorläufer der späteren Musikvideos, produziert, der in den einschlägigen Sendungen sowohl des britischen wie des

amerikanischen Fernsehens lief, aber kaum Spuren hinterließ. Eine Coverversion gab es erst Mitte der 1980er Jahre, als die britische New Wave-Band Thompson Twins den Song in ihr Album *Here's to Future Days* (1985) aufnahm.

Ironischerweise sollte diesem Song Ende der 1980er Jahre ein zweites Leben beschieden sein, denn er war 1987 der erste Beatles-Song, der zur Verwendung in einem kommerziellen Werbeclip lizenziert wurde. Nike, Inc., der US-amerikanische Sportartikelhersteller, bezahlte damals eine halbe Million Dollar an Michael Jacksons (1958-2009) *ATV Music Publishing*, dem der Beatles-Katalog inzwischen gehörte, um den Song ein Jahr lang als Soundtrack zu dem Nike-Air-Commercial zu nutzen. Spekuliert wurde dabei mit ebenso großem Erfolg wie Zynismus auf die Aufregung, die die Verwendung des inzwischen zum Symbol für die Protestbewegung der späten 1960er Jahre gewordenen Songs in einem Werbespot für einen der Hauptvertreter des globalen Konsumkapitalismus auslösen musste.

PETER WICKE

Credits

Revolution:

Gesang, Lead-Gitarre, Handclaps: John Lennon
Bassgitarre, Hammond Orgel, Handclaps: Paul McCartney
Lead-Gitarre, Handclaps: George Harrison
Schlagzeug, Handclaps: Ringo Starr
E-Piano: Nicky Hopkins

Revolution 1:

Gesang, Lead-Gitarre: John Lennon
Bassgitarre, Orgel, Piano, Backgroud-Gesang: Paul McCartney
Schlagzeug: Ringo Starr
Trompete: Derek Watkins, Freddy Clayton
Posaune: Don Lang, Rex Morris, J. Power, Bill Povey
Background-Gesang: Francie Schwartz
Komposition, Text: John Lennon/Paul McCartney
Produktion: George Martin
Toningenieur: Geoff Emerick

Recordings

ıe Beatles. “Hey Jude / Revolution”, 1968, Apple Records, R 5722, UK (Vinyl/Single).

- The Beatles. “Revolution 1”. On: *The Beatles*, 1968, Apple Records, PCS 7067/8, UK (2xVinyl/Album).
- The Beatles. “Revolution”. On: *White Album Sessions*, 1991, Chapter One, CO25151/52, Italy (2xCD).
- The Beatles. “Revolution 1 (Take 20, long version)”. On: *Revolution Take … Your Knickers Off!*, 2008, His Master’s Choice, HMC 006, USA (2xCD).

Covers

- Thompson Twins. “Revolution”. On: *Here’s to Future Days*, 1985, Arista, 207 164, EU (Vinyl/Album).

References

- Emerick, Geoff (with Howard Massey): *Here, There and Everywhere. My Life Recording the Music of the Beatles*. London: Gotham Books 2006.
- Everett, Walter: *The Beatles as Musicians. Revolver Through Anthology*. New York, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Harry, Bill: *The Ultimate Beatles Encyclopedia*. London: Virgin Books 1992.
- Hoffmann, Raoul: *Zwischen Galaxis & Underground. Die neue Popmusik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1971.
- Quantick, David: *Revolution. The Making of the Beatles’ White Album*. Chicago: A Capella 2002.
- Lewisohn, Mark: *The Complete Beatles Recording Sessions*. London: Harmony Books 1988.
- Miles, Barry/Marchbank, Pearce (Ed.): *Beatles in Their Own Words*. New York: Omnibus Press 1978.
- Ryan, Kevin/Kehew, Brian: *Recording the Beatles – The Studio Equipment and Techniques Used to Create Their Classic Albums*. Houston, TX: Curvebender Publishing 2008.
- Scott, Ken (with B. Owsinski): *Abbey Road to Ziggy Stardust*. Los Angeles: Alfred Music Publishing 2012.
- Turner, Steve: *The Beatles. The Stories Behind the Songs 1967–1970*. London: Carlton Books 2009.

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=BGLGzRXY5Bw&list=PLLP6tMBdDjj0VMiJBRcNPzyxgzxrAlL9E&pxtry=1 (Promo-Clip) [12.2.2016].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Revolution (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/revolution, 04/2017.

Print

Ike & Tina Turner **1966**

River Deep – Mountain High

RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH ist ein 1966 veröffentlichter Song, gesungen von Tina Turner, veröffentlicht unter Ike & Tina Turner, der als Meisterwerk des amerikanischen Produzenten Phil Spector gilt.

I. Entstehungsgeschichte

RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH ist ein Song von Jeff Barry (*1938), seiner früheren Ehefrau Ellie Greenwich (1940-2009) und Phil Spector (*1939), der den Titel auch produzierte. Spector holte Tina Turner (Anna Mae Bullock, *1939) für die Produktion eines Albums an sein 1961 gegründetes Label Philles Records, nachdem er Ike and Tina Turner 1965 in Los Angeles live gesehen hatte. Nicht nur die Verhandlungen mit der Plattenfirma des Paares, dem Warner-Label Loma Records, gestalteten sich schwierig. Ehemann Ike Turner (1931-2007), berüchtigt für sein dominantes Verhalten, musste mit 20.000 Dollar dafür abgefunden werden, dass er sich aus allen künstlerischen Belangen heraushielt und dem Studio fernblieb. Obwohl unter Ike & Tina Turner veröffentlicht, hatten weder Ike Turner noch seine Band mit der Aufnahme etwas zu tun. Der Titel selbst ging aus einer improvisierten Session der drei Autoren im Chateau Marmont Hotel in Los Angeles hervor, wo Spector damals residierte. Er hatte Barry und Greenwich für eine Woche zur Entwicklung neuen Materials eingeladen. Spector gab mit der Gitarre die Harmoniefolgen vor, während Jeff Barry am Tisch Perkussion markierte und Ellen Greenwich am Piano Melodiefiguren improvisierte. Entstanden ist der Song dann aus dem Material von drei früheren, unfertig gebliebenen Titeln. Für die endgültige Gestalt arbeitete Spector mit Tina Turner noch einmal zwei Wochen lang an der Melodie, um eine ihrer Stimme optimal angepasste Fassung zu erhalten (vgl. Anonymous 1995).

Aufgenommen worden ist der Titel in fünf Sessions von Februar bis Anfang März 1965 in den Gold Star Studios in Los Angeles, die durch ihren von zwei innovativen Echokammern und dem Eigenbau-Equipment der Eigentümer geprägten Sound legendär geworden sind. Beteiligt waren über 21 der profiliertesten Sessionmusiker jener Jahre aus dem Raum Los Angeles, die als The Wrecking Crew zumeist ungenannt alle Spector-Produktionen in den frühen 1960er Jahren bestritten, darunter vier Schlagzeuger, vier Bassisten, drei Keyboarder, vier Perkussionisten und eine sechsköpfige Bläsergruppe. Zu den Beteiligten gehörten ferner 21 Background-Sängerinnen, die ebenfalls ungenannt sind (vgl. Hartman 2012: 112). Das Studio bevölkerten zudem eine ganze Reihe Zuschauer, darunter Mick Jagger von den Rolling Stones, Hollywood-Schauspieler Dennis Hopper, der für das Cover der Veröffentlichung verantwortlich zeichnete, und Brian Wilson, Leadsänger der Beach Boys. Allen Beteiligten ist die für eine Aufnahmesession völlig untypische Atmosphäre in Erinnerung geblieben, die Bassistin Carol Kaye ‹ ›ichts des völlig überfüllten Studios rückblickend mit den Worten beschrieb: ” […] it almost felt like a ` (Wiser 2011). Von den Instrumentaltracks stellte Spector, Arrangeur Jack Nitzsche zufolge,

sechzehn verschiedene Mixe her (vgl. Kubernik 1988), die bei der Aufnahme der Vokaltracks ausprobiert wurden, bis die optimale Variante gefunden war. Zwei der Alternate Takes sind 2008 im Rahmen der *Ike & Tina Turner Archive Series* veröffentlicht worden.

Die Single erschien in den USA mit dem Phil-Spector-Song “I’ll Keep You Happy” auf der Rückseite am 14. Mai 1966 auf Spectors Label Philles Records und parallel auf London Records in Großbritannien. Die Angaben zur Besetzung sind, wie bei allen Phil-Spector-Produktionen aus dieser Zeit, mehr als unvollständig und zudem recht willkürlich, da die genannten Namen keineswegs mit einer besonderen Rolle bei der Aufnahme in Zusammenhang stehen.

Phil Spector hat den Song im gleichen Jahr noch einmal als Titelsong des eigentlich vorgesehenen Albums veröffentlicht, von dem in den USA aus unbekannten Gründen jedoch nur eine Testpressung in sehr geringer Stückzahl hergestellt wurde, die heute von Sammlern zu Höchstpreisen gehandelt wird. Auf London Records in Großbritannien ist das Album mit RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH als Titelsong 1966 erschienen.

II. Kontext

Ike Turner gehörte mit seinen 1946 schon als Teenager gegründeten Rhythm Kings in den 1950er und frühen 1960er Jahren zu den populärsten Live-Performern der USA, insbesondere seit seine dritten Ehefrau Tina Turner ab 1957, damals noch unter dem Namen Little Anne, als Sängerin im Mittelpunkt der Band stand. Trotz einer Reihe von Aufnahmen bei diversen Labels vermochte Ike Turner an seinen Anfangserfolg von 1951 mit “Rockett 88” für Chess Records, der häufig als erster Rock’n’Roll-Song zitiert wird, jedoch nicht wieder anzuknüpfen. Erst als er ab 1960 mit “A Fool in Love” (1960) seine Ehefrau Tina in den Mittelpunkt der Produktionen stellte und unter Ike and Tina Turner zu veröffentlichen begann, wendete sich das Blatt. *The Soul of Ike and Tina Turner* (1961), das erste Studioalbum der beiden mit Aufnahmen aus den Jahren 1959 und 1960, gehört zu den frühen Zeugnissen der afroamerikanischen Soulmusik. Doch nicht zuletzt durch die ständigen Wechsel der Plattenfirmen, eine Folge von Ike Turners aggressiven Produzentenambitionen, die immer wieder zu Konflikten mit den verantwortlichen A&R-Managern der Labels führten, gelang es nicht, den Erfolg zu verstetigen. Erst die Single RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH, die sich in Großbritannien großer Beliebtheit erfreute, bescherte dem Duo, obwohl eine Soloproduktion von Tina Turner, im Herbst 1966 die Möglichkeit, als Vorgruppe der Rolling Stones auf deren Tour durch Großbritannien aufzutreten. Letztlich etablierte das Ike and Tina Turner (nunmehr auch in der Schreibweise Ike & Tina Turner) als internationale Stars.

Im Zusammenhang mit der Produktion von RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH Ende 1965 entstanden noch eine Reihe weiterer Aufnahmen mit Tina Turner, da ursprünglich ein ganzes Album geplant war. “A Love Like Yours (Don’t Come Knocking Every Day)”, “Hold On Baby”, “I’ll Never Need More Than This” und “The Cashbox Blues” wurden 1966 und 1967 in Großbritannien veröffentlicht, in den USA unterblieb die Veröffentlichung angesichts des Umstandes, dass RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH auf dem US-Markt Spectors Erwartung nicht erfüllte. “Two to Tango” und “A Man Is a Man Is a Man”, die als Single in SA RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH folgen sollten, tauchten mit der Katalog-Nummer Philles 134 im November 1966 zwar in der Öffentlichkeit auf, eine offizielle Philles-Veröffentlichung waren sie jedoch

schon nicht mehr. Spector hatte jedes Interesse an seinem Label verloren, weitere Veröffentlichungen erfolgten nicht mehr.

Der Song erschien, als sich in den USA die afroamerikanische Soulmusik mit den Produktionen der Labels Atlantic, Motown und Stax und Künstlern wie Aretha Franklin, Solomon Burke, Stevie Wonder, Marvin Gaye oder Otis Redding auf ihrem Höhepunkt befand. Das war dann wohl auch der Grund für die teils ablehnende Reaktion, auf die die Platte in den USA stieß. Von Spector in seiner Produktion mit allen Insignien der (weißen) Popmusik versehen und auf den Mainstream des Pop-Marktes zugeschnitten, geriet der Song hier mit der unübertroffenen Soul-Stimme von Tina Turner buchstäblich zwischen alle Stühle des segregierten Musikgeschäfts in den USA jener Jahre – für das an afroamerikanischer Musik interessierte Publikum zu sehr an das Musik-Establishment erinnernd, für den Pop-Markt zu sehr an der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit orientiert.

III. Analyse

RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH, ein von Tina Turner leidenschaftlich, mehr schreiend als singend vorgetragenes Liebeslied, besteht aus zwei Strophen und Refrain, die in die Standard-AABA-Form des amerikanischen Popsongs gebracht sind. Dem Song als Intro vorangestellt ist ein mit Bläsern und Streichern sowie Perkussion unterlegter viertaktiger Gitarrenriff, der in die auftaktig beginnende erste Strophe übergeht. Textstrophe und der korrespondierende musikalische Teil (Verse) sind auf unterschiedliche formale Ebenen bezogen, so dass sich eine in sich verschachtelte, spannungsreiche Songarchitektur ergibt. Die Strophe ist zweigeteilt und scheint zunächst dem klassischen zwölftaktigen Bluesschema zu folgen. Sie beginnt mit einer wiederholten achttaktigen Phrase (“When I was a little girl …”, bzw. “Now I love you just the way …”), die im Blues dem Statement entsprechen würde. Dem schließt sich ein respondierender Viertakter an (“And it gets stronger, in every way”). An dieser Stelle beginnt die Verschachtelung, denn der Viertakter wird zweimal wiederholt, was das anfänglich aufgebaute Bluesschema durchbricht und der Strophe musikalisch eine 28-taktige zweiteilige Form gibt. Dem entspricht auch der Textaufbau, denn der narrative Fluss wird durch das dreimalige “And it gets …” hier unterbrochen. Musikalisch aber gehören diese dreimal wiederholten Viertakter, die mit einem Wechsel in die Dominanttonart verbunden sind, zum Chorus des Songs, obwohl der Refrain des Textes (“And do I love you, my oh my / Yeah, river deep, mountain high”) erst zwölf Takte später einsetzt. Die Zughörigkeit zum Chorus wird mit dem flächigen vokalen Background und dem vollen Einsatz aller Begleitinstrumente auch durch einen klanglichen Registerwechsel angezeigt. Damit ergibt sich für den 48-taktigen Teil A des Songs der folgende Aufbau, sofern die Zusammensetzung der achtaktigen Phrasen von Verse und Chorus aus je zwei Viertaktgruppen einbezogen wird:

Intro	| Verse	| Chorus
	| (a + b)(a + b) c c c’ (d + e)(d + e)	
	| Strophe	| Refrain

Die Wiederholung (A) mit der zweiten Strophe erfolgt tongetreu, eingeschlossen die vier Takte Intro, die damit in der Form des Songs ebenfalls eine Mehrfachfunktion haben. Sie fungieren als Intro (und Outro), ferner als Bestandteil des Hauptformteils, den sie auf die im Popsong übliche Reihung von Achttaktern auffüllen und schließlich als zäsursetzendes, gliederndes Element im Songaufbau.

Die 32-taktige Bridge (B) beginnt ebenfalls wieder mit einem Gitarrenriff (ähnlich dem des Intros), der hier aber nun in einen 18-taktigen Dialog mit der Vokalstimme übergeht ("I love you, baby, like a flower loves the spring"), bevor das musikalische Material des Chorus wieder aufgegriffen wird und der sechzehntaktige zweite Teil des Chorus mit dem angehängten Gitarrenriff vom Anfang als Outro den Song beschließt, so dass die Bedingungen der AABA-Form, wenn auch mit einer verkürzten Wiederaufnahme das A-Teils am Schluss, erfüllt sind. Der Gitarrenriff ist jeweils als deutliche Zäsur eingesetzt und gibt dem Song seine vierteilige Struktur mit Intro und Outro. Die Teile selbst aber bestehen aus verschachtelten Elementen, die schon auf der formalen Ebene eine spannungsvolle Dynamik entfalten, denn jedes Formelement ist nach seinem Erklingen umgedeutet als Bestandteil eines anderen, das dann den weiteren musikalischen Fortgang bestimmt.

Das herausragende Merkmal dieses Songs ist jedoch die Klangdramaturgie, in dem Phil Spectors als "Wall of Sound" bekannt gewordenes Produktionskonzept kulminierte. Spector selbst bezeichnete sein Produktionskonzept als "a Wagnerian approach to Rock'n'Roll: little symphonies for kids" (Abbott 2012: 12). Dieses mit Unterstützung des Arrangeurs Jack Nitzsche (1937-2000) und des Toningenieurs Larry Levine (1928-2008) entwickelte Klangdesign verzichtet bewusst auf die sonst übliche akustische Trennung der Instrumente voneinander. Vielmehr sind diese in einen Klangstrom integriert, der die klangliche Individualität der Instrumente weitgehend zum Verschwinden bringt, so dass sie miteinander verschmelzen und im Wortsinn eine Art Klangwand entsteht. Erreicht wird das durch die kontrollierte Nutzung von Übersprecheffekten (Durchschlagen des Klangs auf benachbarte Mikrofone), Interferenzeffekten im Raum durch Mehrfachbesetzungen (Schlagzeug doppelt, Piano dreifach, Bass dreifach, Gitarren vierfach) und die massive Nutzung von Echoeffekten. So dient die für Spectors "Wall of Sound" charakteristische und eigentlich unnötige Mehrfachbesetzung von Instrumenten einzig dem Zweck, das Klanggeschehen im Raum zu verdichten, um die akustischen Interferenzerscheinungen (Löschung und Verstärkung von Frequenzbestandteilen des Klangs durch Reflexion im Raum) zu nutzen. Das maßgefertigte 12-Kanal-Mischpult des Studios, eines der ersten seiner Art, das die Aufnahme mit zwölf Mikrofonen ermöglichte, ließ dennoch ein kontrolliertes Klangdesign zu.

In RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH macht Spector von diesen Mitteln extensiv Gebrauch. So lässt bereits der einleitende Gitarrenriff durch das massive Echo, das auf alle Instrumente hier, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität gelegt ist, kaum noch erkennen, woraus sich das Klangfeld zusammensetzt. Erkennbar ist die melodische Kontur des Riffs vor einer Bläserfläche und der Shaker als Perkussioneffekt. Dass die Gitarre mit einem Piano parallel geführt ist, lässt sich noch nicht einmal erahnen, gibt dem Klang hier aber jenen eigenartigen, keinem Instrument recht zuordenbaren Charakter. Die mit der Strophe zunächst im unbegleiteten Solo einsetzende Vokalstimme ist dann in ein Klangfeld eingebettet, das aus hythmisierten, die Viertel betonenden vokalen Background und den Streichern aufgebaut ist. Von ebt sich lediglich die als Folge der Mehrfachbesetzung des Schlagzeugs klanglich eigentümlich

unscharfe Hi-Hat mit ihrer charakteristischen Rhyhtmusfloskel ab. Mit dem Chorus kommt ein voller Bläsersatz hinzu, von dem aus unerfindlichen Gründen nur die Posaue in den Credits der Aufnahme ausgewiesen ist. Damit wird die Klangfläche so dicht, dass sich die Singstimme nur noch schreiend dagegen durchsetzen kann. Im zweiten Teil des Chorus mit dem Textrefrain wird dieser Effekt durch den kraftvollen Bläsersatz und die mit maximaler Verstärkung darüber gelegten Streicher noch einmal gesteigert. Auf dem Ganzen liegt wieder ein massiver Halleffekt, so dass die Instrumente klanglich ineinanderlaufen und selbst das mehrfach besetzte Schlagzeug sich von dem Klangstrom nicht abhebt. In der Bridge wird der auf dem ganzen Song liegende Hall noch einmal verstärkt. Dabei ist der Nachhall des Riffs diesem hinzugemischt, so dass Klang und sein Nachhall zur gleichen Zeit erklingen, was dieser Passage im Dialog mit der Singstimme einen sphärischen und unwirklichen Charakter gibt. Freigestellt und klanglich unverändert bleibt lediglich die Singstimme von Tina Turner, die Spector auf eine schreiende Intonation getrimmt hat, um sie nuancenreich in das Klangfeld hineinstellen zu können, ohne dass sie dabei zugedeckt wird.

Spector hat mit dieser Aufnahme einen Punkt erreicht, an dem weder eine Steigerung noch eine Weiterentwicklung seines Produktionskonzeptes möglich war. Mehr ist mit dem zur “Wall of Sound” zusammenlaufenden klanglichen Profilen der Instrumentalstimmen nicht zu erreichen. Somit liegt eine gewisse Folgerichtigkeit darin, dass diese Aufnahme für ihn einen vorläufigen Schlusspunkt in seiner Karriere als Produzent setzte.

IV. Rezeption

RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH erwies sich in den USA keineswegs als der Hit, der von Phil Spector erwartet worden war. Die Platte erreichte am 18. Juni 1966 mit Platz 88 gerade mal das untere Ende der Billboard Single Charts, eine Woche später war sie aus den Charts schon wieder heraus. Phil Spector veranlasste das, sich für zwei Jahre aus dem Musikgeschäft völlig zurückzuziehen und auch danach nur noch sporadisch als Produzent in Erscheinung zu treten, etwa 1970 für das Beatles-Albums *Let It Be* (1970). In Großbritannien war der Song jedoch ein Erfolg und erreichte Platz 3 der Charts.

Die erste Coverversion findet sich auf dem Album *Pandemonium Shadow Show* (1967) des amerikanischen Singer/Songwriter Harry Nilsson (1941-1994). Eric Burdon (*1941) veröffentlichte 1968 mit seinen Animals eine Rockversion des Songs, die im Jahr darauf zu einem Re-Release der Single auf A&M Records in den USA führte. Ebenfalls 1968 brachte die britische Rockband Deep Purple eine 10-minütige Version des Songs auf ihrem Album *The Book of Taliesyn* heraus. 1970 ließ die Motown Record Corporation ihre beiden erfolgreichsten Soul-Pop-Gruppen, die Supremes und die Four Tops, eine Reihe von Aufnahmen gemeinsam machen, darunter auch eine Version von RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH. Neil Diamond brachte 1993 eine recht erfolgreiche Pop-Version des Songs heraus.

Spector hat den Song 1995 mit der kanadischen Sängerin Celine Dion (*1968) noch einmal produziert. Die Aufnahme erwies sich angesichts gravierender Spannungen zwischen Spector und der Sängerin als ein Desaster und wurde verworfen. Die 1996 auf dem Album *Falling into You* veröffentlichte Coverversion

haben Steven Rinkoff (*1946) und Jim Steinman (*1947) produziert.

1999 erfolgte die Aufnahme von RIVER DEEP – MOUNTAIN HIGH in die Grammy Hall of Fame der amerikanischen Recording Academy, die damit Produktionen von bleibendem Wert und signifikanter historischer Bedeutung ehrt.

PETER WICKE

Credits

Gesang: Tina Turner
Piano: Leon Russell, Don Randi, Al DeLory
Saxofon: Jim Horn
Posaune: Louis Blackburn
Gitarre: Barney Kessel, Glen Campbell
Bass: Carol Kaye, Ray Pohlman
Schlagzeug: Hail Blaine, Earl Palmer
Percussion: Frank Capp
Arrangement: Jack Nitzsche
Toningenieur: Larry Levine
Produktion: Phil Spector

Recordings

- Ike and Tina Turner. “River Deep – Mountain High / I’ll Keep You Happy”, 1966, Philles Records, 131, USA, (Vinyl/Single).
- Ike and Tina Turner. “River Deep – Mountain High / I’ll Keep You Happy”, 1966, London Records, HLU 10046, GB, (Vinyl/Single).
- Ike and Tina Turner. “River Deep – Mountain High”. On: *River Deep – Mountain High*, 1966, London Records, SHU 8298, GB, (Vinyl/Album).
- Ike and Tina Turner. *River Deep – Mountain High / I’ll Keep You Happy*, 1969, A & M Records, 1118, USA, (Vinyl/Single).
- Ike and Tina Turner. “River Deep – Mountain High (Alternate Takes)”. On: *Ike & Tine Turner. The Archive Series, Vol 1 & 2*, 2008, SPV/Yellow Label, SPV 305912, D, (2xCD/Compilation).

Covers

- Harry Nelson. “River Deep Mountain High”. On: *Pandemonium Shadow Show*, 1967, RCA Victor, LPM-3874, USA (Vinyl/Album).
- Eric Burdon & The Animals. “River Deep, Mountain High / White Houses”, 1968, MGM Records,

K-14013, USA (VinylSingle).

- Deep Purple. “River Deep, Mountain High”. On: *The Book of Taliesyn*, 1968, Tetragrammaton Records, T-107, USA (Vinyl/Album).
- The Supremes & Four Tops. “River Deep – Mountain High”, 1970, Motown, M 1173, USA (Vinyl/Single).
- Neil Diamond. “River Deep – Mountain High”. On: *Up on The Roof: Songs from The Brill Building*, 1993, Columbia Records, CK 57529, USA (CD/Album).
- Celine Dion. “River Deep Mountain High”. On: *Falling into You*, 1996, Columbia Records, COL 483792 2, Europe (CD/Album).

References

- Abbott, Kingsley (Ed.): *Little Symphonies. A Phil Spector Reader*. London: Helter Skelter 2012.
- Anonymous: Rock and Roll; In the Groove; Interview with Larry Levine. In: openvaul from WGBH (dated 9/1995). URL: http://openvault.wgbh.org/catalog/V_789E40077C6F49268E4579EB7FA8E888 [6.2.2017].
- Brown, Mike: *Tearing Down the Wall of Sound. The Rise and Fall of Phil Spector*. London, New York. Bloomsbory 2007.
- Hartman, Kent: *The Wrecking Crew. The Inside Story of Rock and Roll’s Best-Kept Secret.* New York: St. Martin’s 2012.
- Kubernik, Harvey: Jack Nitzsche remembers the Wall of Sound. In: *Goldmine*, 17 June 1988, 23.
- Puterbaugh, Parker: Reconstructing Producers Phil Spectors Legendary Style. In: *Rolling Stone*, 23 August 1999, 45.
- *Rolling Stone’s 500 Greatest Songs of All Time*, 963, Special Issue, 9.12.2004, 69.
- *The Making of River Deep – Mountain High*, Mitschnitt der Aufnahmesession. Teil 1: https://www.youtube.com/watch?v=5zfNx8qNKL0; Teil 2: https://www.youtube.com/watch?v=qyy47p-YnuE;Teil 3: https://www.youtube.com/watch?v=RBZV8dhaXlk [6.2.2017].
- Thompson, Dave: *Phil Spector. Wall of Pain*. London: Omnibus Press 2010.
- Williams, Richard: *Phil Spector. Out of His Head*. London: Omnibus Press 2009.
- Wiser, Carl: Carol Kaye (Interview). In: songfacts. URL: http://www.songfacts.com/blog/interviews/carol_kaye/ [6.02.2017].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

ɔn

Peter Wicke: “River Deep – Mountain High (Ike & Tina Turner)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/riverdeepmountainhigh, 04/2017.

Print

Bill Haley And His Comets **1954**

Rock Around the Clock

ROCK AROUND THE CLOCK in der Aufnahme mit Bill Haley (1925-1981) – einer der ersten Musiker, der mit seiner Band The Comets den Rock'n'Roll propagierte – sollte zum Synonym für den neuen Musikkult in den 1950er Jahren werden, der die populäre Musik tiefgreifend verändert hat.

I. Entstehungsgeschichte

Bill Haleys ROCK AROUND THE CLOCK, geschrieben 1952 von Max C. Freedman (1893-1962) und James E. Myers (unter Pseudonym Jimmy DeKnight, 1919-2001), war nicht der erste Song, der diesen Titel trug. Schon 1950 erschien auf Mercury Records ein Rock Around The Clock, verfasst von dem afroamerikanischen Schauspieler und Comedian Them Theard (1904-1982), der es in den späten 1930er Jahren als Spo-Dee-Odee zu einer Reihe von Rhythm&Blues-Hits brachte, und dem Tenorsaxofonisten Hal Singer, mit dessen Band die Aufnahme eingespielt worden war. 1952 gab es ein weiteres Rock Around The Clock auf Dot Records von Wally Mercer (1912-1990), einem singenden Boogie-Pianisten aus Florida. Die drei Songs haben keinerlei Gemeinsamkeiten, sieht man von der titelgebenden Refrainzeile einmal ab. Nur Bill Haleys ROCK AROUND THE CLOCK hat die Zeiten überdauert und ist zu einem Klassiker der Popmusik geworden.

Der Song erschien 1953 zunächst in einer Aufnahme mit dem Italo-Amerikaner Pascal Vennitti (1928-1987), der mit seiner Band als Sonny Dae & His Knights auftrat. Arcade Records – das Label, auf dem diese Version veröffentlicht ist – gehörte Bill Haleys Manager Jack Howard (1924-1977). Er hatte den Titel weitergegeben, obwohl er ursprünglich Bill Haley angeboten worden war, dessen damalige Plattenfirma Essex Records ihn aber ablehnte. Haley übernahm ihn jedoch in sein Tournee-Programm. Die Autorschaft, insbesondere der Anteil von James E. Myers, von dessen Verlag Myers Music der Song im Frühjahr 1953 verlegt wurde, ist bis heute umstritten, zumal der inzwischen aufgetauchte Verlagsvertrag zwischen Freeman und Myers eine Mitwirkung Myers mehr als fragwürdig erscheinen lässt. Hinzu kommt, dass der Song eine auffällige Ähnlichkeit mit Hank Williams (1923-1953) "Move It On Over" (1947) besaß, mit dem der früh verstorbene Country Star seine Karriere auf dem kleinen Label Sterling Records begonnen hatte. Als dies publik wurde, war Williams verstorben und das Label nach nur vierzehn Veröffentlichungen wieder vom Markt verschwunden, sodass dieser Umstand folgenlos blieb.

Eingespielt wurde Bill Haleys Version von ROCK AROUND THE CLOCK nach seinem Wechsel zu Decca Records am 24. April 1954 in den Pythian Temple Studios in Manhattans Upper Westside unter Leitung von Milt Gabler, der seit 1941 für Decca als Produzent die Pop-Strecke betreute. Da die Aufnahme der A-Seite der Single – *Thirteen Women (And Only One Man In Town)* – mehr Zeit in Anspruch genommen hatte als geplant, entschied Gabler, statt des ursprünglich für die B-Seite vorgesehenen Titels mit ROCK ND THE CLOCK lieber einen Song aus dem Tournee-Repertoire der Band einspielen zu lassen. Seine charakteristische Prägung erhielt die Aufnahme dann jedoch durch zwei Studiomusiker, die den

Titel zuvor noch nie gespielt hatten. Für die Aufnahmesession hatte Milt Gabler den Gitarristen Danny Cedrone (1920-1954) und den Schlagzeuger William “Billy” Gussak zur Verstärkung der Band angeheuert. Gussaks treibender Rhythmus und Cedrones Gitarrensolo gaben dem Titel das, was ihn aus den zahllosen Routine-Produktionen jener Zeit heraushob. Der Song kam als B-Seite der Single Thirteen Women (And Only One Man In Town) im Mai 1954 unter dem Titel WE’RE GONNA ROCK AROUND THE CLOCK TONIGHT!, später verkürzt zu (WE’RE GONNA) ROCK AROUND THE CLOCK und schließlich zu ROCK AROUND THE CLOCK, heraus.

Nachdem Hollywood Regisseur Richard Brooks den Song 1955 als Titelmusik zu dem Film *The Blackboard Jungle* (MGM 1955) eingesetzt hatte, entschloss sich die Plattenfirma, die Aufnahme im Mai 1955 erneut, diesmal als A-Seite einer Single zu veröffentlichen. Jetzt schoss die Platte binnen einer Woche an die Spitze der amerikanischen Billboard-Charts und trug die Kunde des Rock‘n’Roll, unterstützt von der Marktmacht US-amerikanischer Filmverleihfirmen, danach rund um den Globus.

Der Song ist von Bill Haley mit seinen Comets in den folgenden Jahren noch mehrfach neu eingespielt worden. Im Januar 1960 entstand eine Neuaufnahme mit einem etwas modernisierten Klanggewand für Warner Brothers Records, die im gleichen Jahr sowohl als Single wie auch auf der LP *Bill Haley and his Comets* veröffentlicht wurde. Diese Aufnahme, bei der der Kontrabass durch eine elektrische Bassgitarre ersetzt ist und der unnachahmliche Gitarrensound des kurz nach der Erstaufnahme verstorbenen Danny Cedrone fehlt, ist die auch heute noch verbreitete Version und findet sich auf allen seither erhältlichen Kompilationen. Die Originalaufnahme wurde nur noch einmal für eine bei MCA Records 1985 erschienene Kompilation von Haley-Hits mit dem Titel *From The Original Master Tapes* veröffentlicht. Eine samba-beeinflusste Version nahm Haley im Januar 1966 in Mexiko auf, die im Sommer 1966 auf Orfeon Records und kurze Zeit später auf der auf dem Orfeon-Label Dimsa veröffentlichten LP *Bill Haley a Go-Go* erschien. 1968 entstand für die schwedische Sonet Records unter der Leitung des Toningenieurs und Produzenten Kenny Denton (*1952) eine Neuaufnahme, die in das Sonet-Album *Biggest Hits* integriert wurde. 1969 spielte Haley den Song noch einmal ein, diesmal für Buddah Records. Die Aufnahme erschien 1970. Eine weitere Version entstand 1973 als Titelmelodie für die ABC-Sitcom *Happy Days* (1974-1984). Diese Aufnahme wurde erst 2007 von dem Münchner Re-Issue-Label Hydra Records auf Tonträger zugänglich gemacht.

Nach dem Tod von Haley erschienen nochmals mehrere Versionen, die die 1987 wiedervereinigte Originalbesetzung seiner Band The Comets einspielte, so 1999 eine in Las Vegas live aufgenommene Fassung mit dem britischen Sänger Jacko Buddin (*1930) und 2002 eine im Jahr zuvor ebenfalls in Las Vegas von den Comets eingespielte Studioversion des Songs.

II. Kontext

Haley geriet mit seiner Aufnahme in eine Zeit, in der sich insbesondere die Jugendlichen aus den weißen Mittelschichten in den USA mit ihrem vergleichsweise hohen verfügbaren Einkommen – geschätzte 750 Millionen Dollar zu dieser Zeit – auf den Konsumgütermärkten massiv Geltung verschafften. Finanziert die Konsumgüterindustrie und ihre Werbung, begannen sowohl die Printmedien wie der Rundfunk sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf diese neue Konsumentengruppe einzustellen und sie zielgerichtet

anzusprechen. Die damit sich etablierende kommerziell organisierte Jugendkultur, sorgte seit den frühen 1950er Jahren für Schlagzeilen, da die Konkurrenz einer machtvollen Sozialisierungsinstanz neben Elternhaus und Schule als Bedrohung empfunden wurde. Hollywood reagierte mit einer ganzen Serie von Teenager-Filmen (u. a. 1953 *The Wild One* [Der Wilde], 1955 *Rebel Without a Cause* [Denn Sie wissen nicht, was sie tun]), zu denen auch der Richard-Brooks-Film *Blackboard Jungle* [Die Saat der Gewalt] gehörte, der ROCK AROUND THE CLOCK den Weg bahnte. Das Thema geriet damit ins Zentrum des gesellschaftspolitischen Diskurses. Im Feuilleton etablierte sich der Begriff “Teenager”, den amerikanische Soziologen Mitte der 1940er Jahre mit Blick auf die sich abzeichnenden abweichenden Verhaltens- und Wertmuster Heranwachsender geprägt hatten. Parallel hierzu ließ die mit der Einführung des Magnettonbandes Ende der 1940er-Jahre drastische Verbilligung der Musikproduktion zahllose lokale Plattenfirmen und Musikerlabels entstehen, die mit ihrem vordem nur live zugänglichen Repertoire die Verhältnisse auf dem Tonträgermarkt drastisch veränderten. Auch Essex Records, die Plattenfirma, bei der Bill Haley bis 1954 veröffentlichte, entstand 1951 in Philadelphia als Ein-Mann-Betrieb hauptsächlich für Country&Western, denn Haley hatte sich eigentlich als Vertreter des Western Swing, einer lokalen Tanzmusikform aus dem Mittleren Westen der USA, profiliert. Als ROCK AROUND THE CLOCK 1955 schließlich in den Fokus der Öffentlichkeit geriet, erwies sich dieser Song mit seiner provokanten Titelzeile als handliches Symbol für die Auseinandersetzungen in dem in allen westlichen Industrieländern in den 1950er-Jahren heraufziehenden Konflikt der Generationen.

III. Analyse

ROCK AROUND THE CLOCK gehört in musikalischer Hinsicht zu den archetypischen Formen der US-amerikanischen Popmusik des 20. Jahrhunderts. Der Song, obwohl scheinbar eher simpel im Aufbau, basiert auf der Verknüpfung zweier grundlegender Formmodelle der populären Musik der USA: der zwölftaktigen Bluesform mit dem Ablaufschema AAB und der zweiundreißigtaktigen Chorusform mit dem Ablaufschema AABA. Die fünf Strophen sind mit ihrem Refrain nach dem Bluesschema gebaut und werden nach der zweiten Strophe von einem achttaktigen Gitarrensolo und nach der vierten Strophe von einem achttaktigen Instrumentalteil unterbrochen. Damit ergibt sich eine Songarchitektur, die der Chorusform des traditionellen amerikanischen Popsongs folgt, bestehend aus zwei miteinander verketteten Sequenzen, der abschließende A-Teil der ersten Sequenz als erster A-Teil der zweiten Sequenz (AAB[A]ABA). Die Binnenstruktur der Formteile orientiert sich zwar an der zwölftaktigen Bluesform, verschiebt diese aber durch Wiederholung nicht der ersten vier Takte der Strophe wie im Blues, sondern der zweiten vier Takte des Refrains (statt AAB also ABB) in Richtung auf die Chorusform, denn die gereihten Strophen ergeben für die erste und zweite sowie dritte und vierte Strophe in der Abfolge der Viertaktgruppen (Strophe-Refrain-Refrain) des Ablaufschema ABB|ABB, was sich durch die Dominanz der Refrains, der dem Titel auch als Intro vorangestellt ist, eigentlich wie BBAB, also wie eine Chorusform *en miniature* anhört.

Dieses kunstvolle Spiel mit Viertaktgruppen gehört seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zur Hohen Schule des amerikanischen Songwriting. Die Verschränkung unterschiedlicher Formmodelle mit dem Ziel, deren lossenheit aufzuheben (der Hörer weiß nie, ist er am Anfang oder Ende einer Sequenz), ist dagegen typisch für Rock’n’Roll und Rockmusik geworden. Auf diese Weise wird ein ganz eigenes

musikalisches Zeitgefühl organisiert, dem die zyklische Geschlossenheit der traditionellen Songformen fehlt. Unterstützt ist das durch einen ausgeprägten *back beat* (Betonung auf 2 und 4), triolisierte Rhythmen und die ebenfalls typisch gewordene, dem Blues entlehnte Akkordfortschreitung I-IV7/9-V7/9 – alles Techniken, die der an Geschlossenheit gewöhnten Hörerwartung entgegenarbeiten und den Effekt eines endlosen Vorwärtstreibens erzeugen. Der treibende Rhythmus ist somit nicht nur voller Bewegungsenergie, sondern Bestandteil einer Organisation der musikalischen Zeit, die die zyklische Gerichtetheit der physikalischen Zeit scheinbar aufzuheben scheint. Obwohl dies Mitte der 1950er Jahre an sich nicht neu war, sondern musikalisch voll im Trend lag, ist dieser Effekt nie zuvor in einem Text so direkt und unmittelbar zu Bewusstsein gebracht worden. Sowohl der Bezug auf die Uhr (“1, 2, 3 o’clock, 4 o’clock, rock!…” als auch das Insistieren auf dem “Rocken, rund um die Uhr” (“We’re gonna rock around the clock tonight… “) drückten die Zeitlosigkeit eines Lebensgefühls aus, das einer Generation Heranwachsender, die aus den Zwängen ihres wohlbehüteten Alltagslebens auszubrechen suchte, damals optimal entsprach.

IV. Rezeption

Als ROCK AROUND THE CLOCK auf der B-Seite der im Mai 1954 veröffentlichten Single erschien, blieb er weitgehend unbeachtet, obwohl es die Platte mit ihrer A-Seite, “Thirteen Women”, am 29. Mai 1954 auf Platz 23 der US-Single-Charts brachte, wenn auch nur für eine Woche. In England, wo sie im August 1954 auf den Markt kam, erreichte sie im Dezember 1954 Platz 17. Die erneute Veröffentlichung im Mai 1955 machte den Song nicht nur zum ersten Rock’n’Roll-Hit, der die Spitze der amerikanischen Billboard-Charts erreichte und sich dort acht Wochen lang hielt. Er zog im Schlepptau der Kino-Hits *The Blackboard Jungle* und der 1956 nachgeschobenen Produktion *Rock Around the Clock* (Columbia 1956) rund um die Welt und fungierte schon bald als das Synonym für die Rock’n’Roll-Ära in den 1950er Jahren. Auch in späteren Jahren tauchte er immer wieder im Soundtrack von Kino-Hits auf, etwa mit *Let the Good Times Roll* (Paramount 1973) oder *American Graffiti* (Universal 1973), der die Single mit der Aufnahme aus dem Jahr 1954 erneut in die Charts katapultierte.

Der Song ist zudem auf unzähligen Kompilationen und in zahllosen Cover-Versionen erschienen. Der texanische Rockabilly-Gitarrist Danny B. Harvey brachte zwei Remixe von Haleys Originalaufnahme von 1954 heraus – 2001 als “Swing Cats Remix (Rock Around The Clock” und 2006 als “Rock Around The Clock (Porl King Mix)”. Auch gesampelt taucht der Song in diversen Produktionen auf, so in LL Cool Js “Go Cut Creator Go” (1987), in dem “Swing the Mood”-Projekt (1989) von Jive Bunny and the Mastermixers, in “123 O’Clock” von Noise Factory (1993) und in “Smoke” von DJ Wally (2001).

PETER WICKE

---

s

Komposition u. Text: Max C. Freedman, James E. Myers (als Jimmy DeKnight)
Rhythmusgitarre, Gesang: Bill Haley
Steel Guitar: Billy Williamson
Tenorsaxofon: Joey D'Ambrosia
Klavier: Johnny Grande
Kontrabass: Marshall Lytle
Session-Musiker: Danny Cedrone (Lead-Gitarre), Billy Gussak (Schlagzeug)
Produzent: Milt Gabler
Tontechnik: Larry McIntire
Aufnahme: 12. April 1954
Veröffentlichung: 20. Mai 1954
Länge: 2:08 (Original)
2:10 (Remastering 1985)

Recordings

- Bill Haley And His Comets. "(We're Gonna) Rock Around The Clock", *We're Gonna Rock Around The Clock/ Thirteen Women (And Only One Man In Town)*, 1954, Decca, 9-29124, USA (7″/Single).
- Bill Haley And His Comets. "Rock Around The Clock", *Bill Haley And His Comets*, 1960, Warner Bros. Records, WS 1378, USA (LP/Album).
- Bill Haley And His Comets. "Rock Around The Clock", *Bill Haley Y Sus Cometas – Bill Haley a Go-Go*, 1966, Dimsa, DML 8381, Mexiko (12″/LP).
- Bill Haley And His Comets. "Rock Around The Clock", *Biggest Hits*, 1968, Grand Prix, GP-9945, Schweden (Vinyl/LP).
- Bill Haley And His Comets. "Rock Around The Clock", *Rock Around The Clock/ Framed*, 1970, Buddah, BDA 169, USA (Single).
- Bill Haley And His Comets. "Rock Around The Clock", *Rock Around the Clock / Shake Rattle and Roll*, 1972, Warner Bros. Records, WB 7124, Kanada (7″/Single).
- Bill Haley And His Comets. "(We're Gonna) Rock Around The Clock", *Bill Haley And His Comets – From The Original Master Tapes*, 1985, MCA REcords, MCAD 5539, USA (CD/Compilation).

- The Original Band (Bill Haley's Comets). "Rock Around The Clock", *Still Rockin' Around the Clock*, 1999, Rollin' Rocks, CD-103, USA (CD/Album).
- Bill Haley's Original Comets. "Rock Around The Clock", *Aged To Perfection – Celebrating 50 Years Of Rock'n'Roll*, 2002, Rollin' Rocks, CD-114, USA (CD/Album).
- Bill Haley And His Comets. "Rock Around The Clock", *The Story Of Rock And Roll*, 2007, Ariola, 200734-241, Deutschland (LP/Compilation).

s

Remixes

- Danny B. Harvey. “Rock Around The Clock (Porl King Mix)”, *Various, In To The Mix IV*, 2000, Hypnotic/ Cleopatra, CLP09052, USA (2xCD/Compilation).
- Danny B. Harvey. “Swing Cats Remix (Rock Around the Clock)”, *This Is Remixed Hits!*, 2006, Hypnotic, CLP 1679, USA (2xCD/Compilation).

Samplings

- LL Cool J. *Go Cut Creator Go*, 1987, Def Jam Recordings, 4407476, USA (12″/Single).
- Jive Bunny and the Mastermixers. *Swing the Mood*, 1989, ATCO/ Music Factory, 096512, USA (12″/ Maxi).
- Noice Factory. “123 O’Clock Rock”. Auf: *Year Of The Ladies*, 1993, 3rd Party Records, 3RD#5, USA (EP).
- DJ Wally. “Smoke”. Auf: *The Creepy Crawlies*, 2001, Quatermass, QS 111 CD, Belgien (LP).

References

- Dawson, Jim: *Rock Around the Clock. The Record that Started the Rock Revolution*. San Francisco: Backbeat Books 2005.
- Dawson, Jim/Propes, Steve: *What Was The First Rock’n’Roll Record?*. London: Faber and Faber 1992.
- Simons, David: *Studio Stories – How the Great New York Records Were Made*. San Francisco: Backbeat Books 2004, 168-169.

Links

- Bill Haley Database: http://www.billhaleycentral.co.uk/ [01.12.2011].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Rock Around the Clock (Bill Haley & The Comets)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*.

Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/rockaround, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Falco **1985**

Rock Me Amadeus

ROCK ME AMADEUS war der mit Abstand größte Erfolg des österreichischen Pop-Stars Falco (Johann “Hans” Hölzel, 1957-1998), der aus dem Österreicher einen internationalen Superstar machte.

I. Entstehungsgeschichte

ROCK ME AMADEUS ist eine Komposition des niederländischen Autoren- und Produzentenduos Robert J. Bolland (Rob, *1955) und Ferdinand D. Bolland (Ferdi, *1956), die auch die Rohfassung des Textes für den Song lieferten. Die Zusammenarbeit mit den Niederländern ging auf eine Anregung des Falco-Managers Horst Bork (*1946) zurück. Als A&R-Manager der Hamburger Plattenfirma Teldec war er mit dem niederländischen Musikproduzenten Frits Hirschland (1948-1999) bekannt geworden, der sich um einen Plattenvertrag für seine Schützlinge Bolland & Bolland bei der Teldec bemühte. Bork brachte dabei Falco ins Spiel, dessen Karriere sich gerade in einem Tief befand, der aber bei dem Wiener Label GiG-Records in der Pflicht stand, seinen Vertrag über drei LPs mit dem inzwischen fälligen dritten Album zu erfüllen. Falco war von der Idee, in den Niederlanden zu produzieren, alles andere als begeistert. Und schon gar nicht wollte er als Wiener mit Ambitionen auf einen internationalen Superstar-Status mit einem Song in Verbindung gebracht werden, der dem Salzburger Wolfgang Amadeus Mozart gewidmet war. Das strahlende Symbol der bildungsbürgerlichen Hochkultur schien ihm für den Griff nach den Sternen des Pop-Olymp ebenso ungeeignet wie die Rivalität zwischen Wien und Salzburg es ihm als Wiener alles andere als opportun erscheinen ließ, dem großen Sohn Salzburgs, in welcher Form auch immer, Tribut zu zollen. Es brauchte also erhebliche Überzeugungsarbeit seitens seines Managers, ihn zu diesem Schritt zu bewegen und selbst dann hinterließ er Horst Bork zufolge auf dem ersten Take des Vocaltracks den Spruch “Ich singe diesen Titel nur unter größtem Widerstand und auf Druck meines Managements!” (Bork 2009: 87), was er durchaus ernst meinte. Dann ging er aber doch sehr professionell an die Aufgabe heran, überarbeitete die Rohfassung des Textes, so dass aus dem Amadeus betitelten Entwurf schließlich ROCK ME AMADEUS mit der Falco eigenen Mischung aus Deutsch und Englisch wurde. Die Instrumentaltracks waren im Prinzip fertig abgemischt, als Falco den Vokalpart aufnahm. Auch wenn er dies zum Leidwesen seines Managers nicht zugestand, so hatte die überwältigende Wirkung des Playbacks erheblich dazu beigetragen, dass er schließlich zum Einlenken bereit war. Als der Titel Anfang Mai 1985 sowohl bei dem Wiener Label GiG-Records als auch bei der Hamburger Teldec vorlag, die seit Falcos Karrierestart mit DER KOMMISSAR (1981) auf der Basis eines Lizenzabkommens die Falco-Produktionen im Tandem veröffentlichten, fand der Song in beiden Häusern zunächst nur ein verhaltenes Echo. Die Veröffentlichung erfolgte am 16. Juni 1985 als Vorabauskopplung für das im September 1985 erschienene dritte Album *Falcos Falco 3*. Das 1985 entstandene Musikvideo zum Song, das Falco im Mozart-Kostüm in einem 18. Jahrhundert-Setting zeigt, wurde von Rudi Dolezal und Hannes Rossacher) produziert. Eine Extended Version, auch als *Special Salieri Club Mix* bezeichnet, kam Ende 1985 fu. den englischsprachigen Markt bei A&M Records in Großbritannien heraus. Anlässlich des 10.

Todestages von Falco erschien 2008 eine Orchesterversion auf dem Album *Falco – Symphonic*.

II. Kontext

ROCK ME AMADEUS entstand an einem Punkt in Falcos Karriere, an dem er dringend einen künstlerischen Neuanfang brauchte. Nach dem fulminanten Karrierestart mit DER KOMMISSAR und dem großen Erfolg seines ersten Albums *Einzelhaft* (1982) brachte ihm das 1984 erschienene Album *Junge Roemer* nicht den gewünschten Aufstieg in die Liga der internationalen Super-Stars. Schon während der Arbeit an diesem Album, die sich ein halbes Jahr länger als geplant hinzog, hatten sich angesichts des enormen Erfolgdrucks die ersten Anzeichen einer Schreibblockade bei Falco bemerkbar gemacht. Auch wenn *Junge Roemer* nicht an den Erfolg seines Vorgängers anknüpfen konnte, es erzielte mit einem ersten Platz in den österreichischen Album-Charts mehr als nur einen Achtungserfolg und gehört heute zu den sich am besten verkaufenden Alben aus dem Falco-Katalog. Doch dem ambitionierten Sänger war sehr wohl bewusst, dass in der Popmusik der Weg entweder nach oben führt oder eben endet. Die Folge war eine Lebenskrise mit den üblichen Begleiterscheinungen, Alkohol- und Drogenmissbrauch. Er überwarf sich mit seinem österreichischen Produzenten Robert Ponger (*1948), der ihm die Musik zum KOMMISSAR und zum überwiegenden Teil der Songs seiner ersten beiden Alben geliefert hatte und schnitt sich damit von seiner Quelle der Inspiration ab, denn er textete auf die mehr oder weniger fertige Musik und ging dann ins Studio, um sie einzusingen, wobei dann oft auch noch einmal Hand an die Musik gelegt wurde. Auch wenn ihm eine Partnerschaft mit angloamerikanischen Produzenten vorschwebte, hatte er zu einem Zeitpunkt, als die Medien bereits über das Ende seiner Karriere spekulierten und ihn unter die “One-Hit-Wunder” einzureihen begannen, gar keine andere Alternative als die Zusammenarbeit mit dem von seinem Manager aufgetanen niederländischen Produzentenduo Bolland & Bolland anzunehmen (vgl. ebd.: 76ff). Sie sollte ihm schließlich genau das bringen, was er buchstäblich um jeden Preis zu erreichen suchte.

Auch wenn es in der Branche damals nur wenige, darunter Falco-Manager Horst Bork bemerkten, das Timing für ROCK ME AMADEUS konnte besser überhaupt nicht sein. 1977 war eine Mozart-Biografie des Schriftstellers Wolfgang Hildesheimer (1916-1991) erschienen, die zu einem internationalen Bestseller wurde und den Komponisten mit Blick auf bis dahin von der Fachwissenschaft ignorierte – weil nicht in das Bild einer Ikone der Hochkultur passenden – Quellen in einem etwas anderen, weniger glorifizierendem Licht erscheinen ließ. Sie lieferte dem tschechischstämmigen US-Filmregisseur Miloš Forman (*1932) die Anregung für seinen 1984 in die Kinos gelangten Film *Amadeus*. Schon zuvor war eine 1982 entstandene mehrteilige französisch-belgisch-kanadische TV-Gemeinschaftsproduktion mit dem Titel *Mozart* von den meisten europäischen Fernsehstationen ausgestrahlt worden, die sich der bislang verdrängten Seiten in der Biografie des großen Meisters der Wiener Klassik annahm. Mozart war 1985 damit auch außerhalb der engeren Kreise der Musikwelt in aller Munde, wobei insbesondere der von Hildesheimer erstmals thematisierte überaus lockere Lebenswandel des Komponisten die Öffentlichkeit faszinierte. Der Song bringt genau das auf den Punkt und lieferte den Soundtrack zu einer schadenfrohen Demontage eines der Säulenheiligen der bürgerlichen Hochkultur, die sich selbstgerecht und anmaßend über dem zeitgenössischen Kulturbetrieb, vor allem aber gegenüber der Pop-Kultur, als letzter Hort humanistischer Werte präsentiert hatte.

III. Analyse

Der von Synthesizerklängen und Electrodrums dominierte Sound von ROCK ME AMADEUS folgt musikalisch dem Electro-Pop der 1980er Jahre. Der Song besteht aus zwei Teilen, denen ein achttaktiges Intro vorangestellt ist. Das Intro basiert auf einer wiederholten viertaktigen Phrase, die zugleich den Grundbaustein für den Chorus liefert. Sie ist geprägt von einer eintaktigen melodischen Figur, die durch Tonrepetitionen in Zweier- und Dreiergruppen charakterisiert ist und dem Song seinen hämmernden, drängenden Charakter gibt. Der erste Teil des Songs besteht aus den zwei achttaktigen Strophen, die durch den ebenfalls achttaktigen Chorus (Come on and rock me Amadeus, Amadeus …) miteinander verbunden sind. Textlich bestehen die Strophen aus zwei Halbstrophen, wobei die zweite Halbstrophe (Er war Superstar / Er war populär / Er war so exaltiert …) in beiden Strophen identisch ist.

Der zweite Teil basiert auf dem Chorus, der viermal leicht variiert wiederholt wird und dadurch mit dem ihm zugrunde liegenden repetitiven eintaktigen Riff, an das auch der Gesang angelehnt ist, den Song völlig dominiert. Den Tonrepetitionen im melodischen Material korrespondiert auf der Textebene die unablässige Wiederholung von “Amadeus”, sowohl in den Solo-Vocals von Falco wie in den Background-Vocals, die dem Song unterlegt sind. Dennoch entgeht der Song virtuos der Gefahr der Redundanz, in dem rhythmisierte Vokalisen und vokale Overdubs in unregelmäßigen Abständen in die Textur des Chorus eingewebt sind. In den Strophen übernimmt diese Funktion ein flächiger Synthesizer-Akkord, der im Hintergrund, ebenfalls in unregelmäßigen Abständen offbeat phrasiert, den Gleichklang durchbricht. So ist dann doch kein Takt wie der andere, obwohl sich der Song aus der Wiederholung einiger weniger Grundelemente aufbaut. Eine große Rolle für den phänomenalen Erfolg dieses Songs hat aber zweifellos der exaltierte Rap-Stil gespielt, mit dem Falco den frivolen Text über den “Punk” Mozart (Er war ein Punker / Und er lebte in der großen Stadt …) mit den für ihn charakteristischen, Einschüben in englischer Sprache (Come on and rock me Amadeus …) und komplett englischsprachigen Verszeilen (No plastic money anymore / Die Banken gegen ihn …) intoniert.

IV. Rezeption

ROCK ME AMADEUS schoss zur großen Überraschung der Skeptiker bei GiG Records und Teldec unmittelbar nach der Veröffentlichung auf die Spitzenposition der Charts nahezu aller europäischen Länder. Lediglich in den Niederlanden, der Heimat von Bolland & Bolland, musste sich die Single mit Platz 45 zufrieden geben. Dafür aber war sie die erste und noch immer einzige Veröffentlichung eines deutschsprachigen Künstlers, die sowohl in den USA als auch in Großbritannien Platz 1 der Single-Charts belegte. Selbst in den US-R&B-Charts, die nahezu exklusiv von afroamerikanischen Künstlern bevölkert sind, konnte sich die Platte auf Platz 6 behaupten. In Österreich, Neuseeland und der Schweiz hielt sie sich über 20 Wochen in den Charts. Da der Song voll und ganz von der Persönlichkeit Falcos und seinem Interpretationsstil geprägt ist, blieben Cover-Versionen vergleichsweise selten. Umso bemerkenswerter, dass sich die Wiener Philharmoniker 1986 des Songs annahmen, als sie unter der Bezeichnung V-S-O-P Vienna Symphonic Orchestra Project eine Platte mit zeitgenössischen Pop-Hits aufnahmen. 1998 brachte [illegible]em Umfeld der Neuen Deutsche Härte (NDH) zugeordnete Rockband Megaherz auf ihren Album *chuss* eine Adaption von ROCK ME AMADEUS heraus. 2011veröffentlichten Die Toten Hosen eine

anhörenswerte Cover-Version des Songs auf *Die Geister die wir riefen*. Die Hamburger Sängerin Kim Gloss (*1992) hat ebenfalls 2011 die bislang einzige weibliche Cover-Version des Songs aufgenommen. Bemerkenswert ist auch die Live-Cover-Version, mit der der Berliner Rapper Sido (*1980) 2011 auf dem Donauinselfest in Wien als Hommage an Falco aufgetreten ist. ROCK ME AMADEUS ist nach wie vor nahezu überall in Europa recht häufig im Radio zu hören.

PETER WICKE

Credits

Komposition & Arrangement: Bolland & Bolland
Text: Bolland & Bolland, Falco
Produktion: Bolland
Executive Producer: Frits Hirschland
Recorded, Mixed and Mastered at Bullet Sound Studio Holland
Engineer: Okkie Huysdens
Assistant Engineer: Maurice Dawson
Directed By Falco For GIG-Records

Recordings

- Falco. *Rock Me Amadeus*, 1985, GiG Records, GIG 111 161, A (Vinyl 7″/Single).
- Falco. “Rock Me Amadeus” (American Extended Version) (Salieri Version) / “Rock Me Amadeus (Canadian Edit)” / “Tango The Night”, *Rock Me Amadeus (American Extended Version) (Salieri Version),* 1985, A&M Records, 3920 901, NL (Vinyl 12″/Single).
- Falco. “Rock Me Amadeus (Special Salieri Club Mix)” /”Rock Me Amadeus (Extended Mix)” / “Urban Tropical”, *Rock Me Amadeus (Special Salieri Club Mix),* 1985, A&M Records, AMYE 278, UK (Vinyl 12″/Single).
- Falco. “Rock Me Amadeus”, *3*, 1985, GiG Records, GIG 222-127, A (Vinyl/LP/Album).

Covers

- Vienna Symphonic Orchestra Project (V-S-O-P). “Rock Me Amadeus (Extended Version)” / “Rock Me Amadeus (Radio-Version)”, 1986, CNR Records, 151.222, NL (Vinyl/12″/Single).
- Megaherz. “Rock Me Amadeus”, *Kopfschuss*, 1998, Terra Zone, TZ 40011-2, D (CD/Album).
- Falco. “Rock Me Amadeus”, *Falco – Symphonic*, 2008, Sony BMG Music Entertainment, 697223542, A (CD/Album).
- ƙim Gloss. “Rock Me Amadeus”, *Famous In Paris*, 2011, Mokoh Music, MOK 00111, D (CD/Single).

- Die Toten Hosen. “Rock Me Amadeus”, *Ballast der Republik / Die Geister die wir riefen*, 2012, Jochens Kleine Plattenfirma, JKP 118, D (CD-Doppelalbum).

References

- Bork, Horst: *Falco – Die Wahrheit. Wie es wirklich war – Sein Manager erzählt*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2009.
- Lanz, Peter: *Falco: Die Biografie*. Berlin: Ueberreuter 2013.

Links

- http://www.youtube.com/watch?v=j4-9TJoHZC8 (Die Toten Hosen, Rock Me Amadeus), [26.05.2014].
- http://www.youtube.com/watch?v=j2P5P007oew (Sido, Rock Me Amadeus), [26.05.2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Rock Me Amadeus (Falco)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/rockmeamadeus, 05/2014 [revised 06/2014].

Print

Toto **1982**

Rosanna

ROSANNA ist eines der bekanntesten und erfolgreichsten Lieder der amerikanischen Rockband Toto. Es thematisiert die Erinnerung an eine vergangene Liebesbeziehung. Charakteristisch für den Song sind u.a. der filigrane Schlagzeugrhythmus, das eingängige Strophenriff, der einprägsame Chorus, das durchdachte Arrangement und die aufwendige Produktion.

I. Entstehungsgeschichte

ROSANNA ist der erste Track des erfolgreichsten Albums *Toto IV* und wurde 1982 über Columbia Records veröffentlicht und als Single ausgekoppelt. Der Song wurde vom Keyboarder David Paich geschrieben und in Anlehnung an die Schauspielerin Rosanna Arquette benannt, auch wenn er laut Gitarrist Steve Lukather nicht von ihr handelt (vgl. www.toto99.com). Die Aufnahme erfolgte typisch für die erfahrenen Studiomusiker als Liveaufnahme, sehr frei und spontan, und endet nach dem letzten Chorus entgegen der Komposition mit einer Improvisation.

II. Kontext

Die Band Toto wurde 1976 in Los Angeles gegründet und veröffentlichte 1978 ihr gleichnamiges Debutalbum mit der erfolgreichen Top 10 Single “Hold The Line“ (US #5). Bestehend aus gefragten Sessionmusikern, war das spieltechnische Niveau der Band bereits auf dem Debut sehr hoch. Von Anfang an polarisierte die Musik sehr. Vor allem die Presse stand der Band wegen der zahlreichen Dienstleistungstätigkeiten der einzelnen Bandmitglieder in der Studioszene von Los Angeles der 1970er und 80er Jahre kritisch gegenüber. Zu oberflächlich, zu wenig innovativ und emotional und zu sehr an gewöhnliche Strukturen verhaftet sei die Musik Totos, ein Vorwurf, der sich direkt in Verbindung mit der Auftragsarbeit der Musiker bringen lässt (vgl. Schmidt-Joos/Kampmann 2008: 1985). Die offensichtliche Kommerzialität und Gefälligkeit der Musik und vor allem die Flexibilität der Musiker, mühelos in einem Song mehrere Stilistiken perfekt bedienen zu können, waren Journalisten und Musikkritikern ein Dorn im Auge, denn es vermittelte das Bild, als würde die Komposition und Produktion von Musik kaum Inspiration und Kreativität, sondern vorwiegend handwerkliche Fähigkeiten benötigen (vgl. Bogdanov et al. 2002: 1150). Doch für die Radiostationen war der glatt polierte Sound mit seinen eingängigen und braven Melodien sehr gut geeignet. Toto verkaufte zwei Millionen Exemplare ihres Debutalbums und wurde als “Best New Artist“ mit einem Grammy nominiert. Der große finanzielle Erfolg blieb jedoch trotz des Charterfolgs von “Hold the Line“ aus und ein härterer Sound sollte, so hoffte die Band, den kommenden Alben *Hydra* (1979) und *Turn Back* (1981) zu einer besseren Verkäuflichkeit verhelfen. Jedoch war der [illegible]nkt ungünstig, denn die Punk und New Wave Bewegung mit ihrer zu Toto konträren Ästhetik des e[illegible]chen und bodenständigen Sounds, war zunehmend populärer geworden (vgl. ebd.). Während *Hydra*

(1979) immerhin noch Goldstatus erhielt, war das noch härtere dritte Album *Turn Back* (1981) sowohl in Bezug auf die Verkaufszahlen als auch auf das Airplay erfolglos, weshalb mit *Toto IV* der Druck auf ein erfolgreiches Album mit einem neuen Konzept notwendig wurde (ebd.). Einfachere und emotionalere Texte, ein verstärkter Fokus auf Gesang, popkonforme Themen über Liebe, langsamere Songs und die Rückkehr zu einem gefälligeren Sound sollten für Erfolge sorgen. Das Konzept ging auf, denn mit *Toto IV* (1982) gelang der internationale Durchbruch und größte Erfolg der Bandgeschichte durch Charterfolge wie ROSANNA, “Africa“ und “I Won‘t Hold You Back“ und insgesamt fünf Singleauskopplungen.

Auf dem folgenden Album *Isolation* (1984) musste aus gesundheitlichen Gründen Sänger Bobby Kimball durch Fergie Frederiksen (ex-Trillion/Le Roux) ersetzt werden und das härteste Album der bisherigen Bandgeschichte wurde aufgenommen, welches zugleich den größten finanziellen Tiefpunkt markiert. Daraufhin wurde erneut musikalisch an das radiokonforme Konzept von *Toto IV* (1982) angeknüpft, doch der enorme Erfolg des vierten Albums konnte nicht wiederholt werden.

III. Analyse

ROSANNA thematisiert eine gescheiterte Liebesbeziehung, die seit einem Jahr beendet aber noch nicht verarbeitet ist. Wehmütig blickt der Erzähler zurück, erinnert sich an die schönen Momente, aber fühlt den Schmerz, den die Leere hinterlassen hat. Er kann Rosanna nicht vergessen und trauert ihr noch immer hinterher. Der Text ist sehr schlicht gehalten, aber kann gerade durch seine Einfachheit den Hörer ansprechen und ihn berühren. Obwohl der Song 5:33 Minuten dauert, wird die Geschichte in nur zwei Strophen erzählt.

Die Form des Stückes ist simpel gehalten und folgt einem schlichten Verse-Pre-Chorus-Chorus Ablauf, welcher unverändert dreimal wiederholt wird. Es beginnt mit einem Halftime-Shuffle Groove des Schlagzeugs über zwei Takte, an den ein eintaktiger Vamp, dem charakteristischen Motiv des Liedes, über den fortgeführten Groove anschließt. Das Klavier umspielt den Akkord G-Dur, beginnend mit dem Vorhalt Gsus2, um über G-Dur auf Gsus4 zu wechseln und wieder über die invertierte Progression zum Ursprungsakkord Gsus2 zurückzukehren. Gitarrist Steve Lukather spielt abgedämpfte Töne auf dem Grundton G und unterstützt unauffällig die Betonungen der Bass Drum. Das Klavier setzt mit der zuvor beschriebenen Verzierung rhythmisch andere Akzente dagegen, während die einsetzende Conga die restlichen Lücken füllt. Die verschiedenen Rhythmus- und Klangtexturen greifen ineinander und verschmelzen zu einem homogenen Gesamtklang, welcher das Erkennungsriff des Songs darstellt.

Es folgt eine zweiteilige Strophe. Der erste Teil mit einer ungewöhnlichen Länge von 7 Takten steht in der Tonart G-Dur (bzw. Mixolydisch). Das aus dem Intro bekannte Riff erklingt drei Takte lang, bevor über die jeweils eintaktigen Akkorde F, Em11 und C als Doppeldominante, in den zweiten 5-taktigen Teil der Strophe in der neuen Tonart Bb-Dur, beginnend auf der Dominante F, moduliert wird. Der Schlagzeug-Groove bleibt weitgehend erhalten, steigert seine Intensität jedoch allmählich durch zunehmende Ghostnotes auf der Snare Drum. Erwähnenswert ist der Wechsel des Sängers innerhalb der Strophe von Steve Lukather zu Bobby Kimball, welcher auf die Stimmlagen der Sänger aber auch auf den sich ändernden Charakter des Formteils zurückzuführen ist. Während der erste Teil der Strophe den entspannten Charakter des Intros beibehält, ändert sich neben der Tonart auch der Sound der E-Gitarre,

welche nun zusätzlich verzerrte Powerchords spielt und stärker in den Fokus rückt. Der hohe und energetische Gesang Kimballs korrespondiert mit der emotionalen Aufgebrachtheit, die der Text “All I wanna do in the middle of the evening is hold you tight“, zum Ausdruck bringt.

Im darauffolgenden 6-taktigen Pre-Chorus ändert sich die Stimmung erneut. Die Tonart wechselt auf G-Moll, die relative Molltonart der Grundtonart G-Dur. Das Schlagzeug ändert mit einem binären Groove im doppelten Tempo das Feeling, während die akkordischen Instrumente hingegen lang gehaltene Noten spielen und dabei vorwiegend die mehrstimmige Gesangsmelodie unterstützen. Durch diese Begleitung wird die Aussage des Textes “Not quite a year since she went away, Rosanna yeah, now she’s gone“ besonders unterstützt und der nostalgisch, wehmütige Ausdruck deutlich.

vIm 9-taktigen Chorus bricht der Bezug zwischen Text und Musik auseinander. Die Musik moduliert in die parallele Tonart Bb-Dur, das Schlagzeug wechselt auf einen ternären Sechzehntel-Funk-Groove, es erklingt dreistimmiger Gesang und alles erscheint auffallend fröhlich, obwohl auf der Textebene kein Anzeichen für ein Verarbeiten des Schmerzes oder die Hoffnung auf eine erneute Annäherung erkennbar ist. Dramaturgisch ergibt sich im Chorus vor allem durch die starke Zunahme an zusätzlichen Percussion- und Blasinstrumenten und dem kraftvollen Sound der verzerrten elektrischen Gitarre eine Steigerung, die diesen Formteil mitreißend werden und die durch den Text hervorgebrachte Verzweiflung vergessen lässt.

Im Anschluss an den Chorus folgt direkt die zweite Strophe, welche die gleiche Form wie die erste aufweist. Der Text “I can see your face shining through the window on the other side“ und “I never through that losing you could ever hurt so bad“ erscheint nach dem heiteren Chorus wieder auffallend emotional und deprimiert und verdeutlicht das Gefühlschaos des Erzählers. Die folgenden Formteile Pre-Chorus und Chorus werden identisch mit gleichem Textinhalt wiederholt und leiten in einen Soloteil, welcher formal aus der zweiteiligen Strophe besteht. Die ersten 7 Takte in G-Dur liefern die Grundlage für das zweistimmige Keyboard Solo von David Paich und Steve Porcaro, welches aus verschiedenen synthetischen Klängen besteht und trotz der virtuosen Läufe melodiösen Wiederkennungswert hat. Das folgende Solo der elektrischen Gitarre Steve Lukathers über den zweiten Teil der Strophe in Bb-Dur stellt nach Aussagen des Gitarristen einen improvisierten ersten Versuch dar, der nur für die Sauberkeit der Produktion neu aufgenommen wurde (vgl. Band Homepage). Trotz der improvisierten Entstehung und Virtuosität besitzt es ebenfalls großen Wiedererkennungswert.

Der Soloteil mündet direkt in den dritten und größtenteils unveränderten Pre-Chorus und den anschließenden Chorus, welcher typisch für einen Pop/Rocksong am Schluss zweimal gespielt wird. Der Komposition Paichs nach hätte der Song nach dem letzten Chorus bei ca. 4:37 Minuten enden sollen, doch Schlagzeuger Jeff Porcaro setzt mit einem leicht veränderten Groove fort und der Rest der Band folgt mit einem Vamp, über den Lukather ein weiteres Solo improvisiert, mit dem der Song ausfadet.

Die Harmonik des Songs ist eine besondere Betrachtung wert. Für den Hörer unauffällig und wohlklingend, verbirgt sich eine komplexe harmonische Struktur in ROSANNA. Die drei Formteile Verse, Pre-Chorus und Chorus stehen in drei verschiedenen Tonarten (G-Dur, Bb-Dur, G-Moll), welche jedem Teil einen eigenständigen Charakter verleihen und auf diese Weise die unbeständige Gefühlslage des Erzählers zwischen Verzweiflung und Hoffnung an den Hörer vermitteln. Des Weiteren werden, für einen Popsong unüblich, zahlreiche Vierklänge und erweiterte Akkorde verwendet, die aufwendig in den

Instrumentalstimmen als auch in den bis zu vierstimmigen Gesangsarrangements aufeinander abgestimmt sind. Die Harmonik ist insgesamt nicht eindeutig, bewegt sich ständig zwischen mehreren Tonarten innerhalb eines Formteils und kann im Detail eher modal als funktional interpretiert werden.

Die vorgestellten musikstrukturellen Analyseaspekte können nur annähernd mögliche Ursachen für die Wirkung des Songs verdeutlichen. Das dichte Arrangement und die durchdachte Produktion, welche die vielfältigen Instrumente wirkungsvoll zur Geltung bringen, müssen besonders hervorgehoben werden. Das filigran und abwechslungsreich gespielte Schlagzeug, eine Hommage an Led Zeppelins Schlagzeuger John Bonham und an den “Bernard (Purdie) Shuffle“, wird durch Congas und weitere Percussioninstrumente unterstützt, welche als polyrhythmische Struktur die Grundlage des Songs bilden. Hinzu kommen zusätzlich eingespielte Saxophone, Posaunen und diverse Gitarren und Keyboards, die jeden Formteil zu einem eigenständigen Klang verhelfen. Die Veränderungen im virtuellen Raum der Aufnahme durch Veränderungen der Instrumente und hinzugefügter Einwürfe, Effekte und Stimmen im Stereobild sorgen für Lebendigkeit und gestalten die sich dreimal identisch wiederholende Form abwechslungsreich. Somit wird ersichtlich, dass die Abstimmung von Arrangement, Produktion und dem hohen spieltechnischen Niveau der Musiker eine dichte, sich wandelnde Struktur entstehen lässt, welche die Wirkung des Songs ausmacht.

Das im gleichen Jahr veröffentlichte Musikvideo unter Regie von Steve Barron basiert auf der ungekürzten Albumversion. Es zeigt einen inszenierten Auftritt der Band auf der Straße einer surrealen Großstadt bei Tagesanbruch. Das Publikum besteht nur aus der Tänzerin Rosanna, gespielt von Cynthia Rhodes. Die unwirkliche Bühne ist von einem Zaun umgeben, welcher die Band daran hindert, zu Rosanna zu gelangen. Die Handlung besteht im Wesentlichen aus der Performance der Band, einigen Tanzszenen und wenigen Einstellungen, in denen die Band vergeblich versucht, Kontakt zu Rosanna herzustellen. Damit ist der im Text geschilderte unerfüllte Wunsch nach der Liebe Rosannas auch im Musikvideo wiederzufinden. Darüber hinaus werden allerdings keine tiefergehenden Bedeutungen generiert.

IV. Rezeption

Sowohl ROSANNA als auch das ganze Album *Toto IV* markieren den größten Erfolg der Band. Das Album erreichte mehrfach Platin, Platz vier in den US-amerikanischen und Platz drei in den britischen Charts. Im August 1991 wurden gemäß der Recording Industry Association of America (RIAA) drei Millionen Verkäufe des Langspielers erreicht. ROSANNA hielt sich fünf Wochen lang auf dem zweiten Platz der US-Charts und in England erreichte es Platz vierzehn.

Besonders hervorzuheben sind die Auszeichnungen, die das Album – vor allem vor dem Hintergrund der bis dahin kritischen Presse – bekommen hat. *Toto IV* gewann sechs Grammy Auszeichnungen in den Kategorien Album des Jahres, beste Tontechnik und Produzent des Jahres. ROSANNA gewann den Preis für den besten Song des Jahres, das beste Gesangsarrangement für zwei oder mehr Stimmen und bestes Vocal-Begleitarrangement. Damit gelang Toto ein Rekord, denn bis dahin hatte noch keine Band sechs Grammy Auszeichnungen in einem Jahr erhalten (vgl. Band Homepage). Der Rekord wurde im folgenden der Verleihung durch Michael Jacksons *Thriller* Album (1982) gebrochen, an dem alle Instrumentalisten Totos ebenfalls beteiligt waren (vgl. ebd.).

Bis heute ist ROSANNA ein unverzichtbarer Bestandteil von Totos Liveprogramm und ein nach wie vor häufig gespielter Song im Radio.

JAN-PETER HERBST

Credits

Komposition u. Text: David Paich
Lead Gesang: Steve Lukather, Bobby Kimball
Background Gesang: Steve Lukather, Bobby Kimball, David Paich, Tom Kelly
Keyboards: David Paich, Steve Porcaro
Gitarren: Steve Lukather
Bass: David Hungate
Schlagzeug: Jeff Porcaro
Tontechnik: Al Schmitt (Aufnahme), Greg Ladanyi (Mix)
Produzent: Toto
Mastering: Doug Sax
Saxofon: Tom Scott, Jim Horn
Posaune: Jimmy Pankow
Congas & Percussion: Lenny Castro
Arrangement: David Paich & Jerry Hey
Länge: 5.33 (Album-Version)
4.02 (Single-Version)

Recordings

- Toto. “Rosanna”, *TOTO IV*, 1982, CBS 450 088 1 (LP/Album).
- Toto. “Rosanna”, *Rosanna*, 1982, CBS A 2079 (7″/Single).
- Toto. “Rosanna”, *From Past Present 1977-1990*, 1990, SME 465 998 2 (LP/Album).
- Toto. “Rosanna”, *Best Ballads*, 1995, Columbia 478182 2 (LP/Album).
- Toto. “Rosanna”, *Rock Of The 80’s*, 1984, CBS P 18328 (LP/Comp).

- Toto. “Hold The Line”, *Hold The Line*, 1978, Columbia, CBS 6784, US (7″/Single).
- Toto. *Hydra*, 1979, Columbia, FC 36229, US (LP/Album).
- Toto. *Turn Back*, 1981, Columbia, FC 36813, US (LP/Album).
- Toto. *Toto IV*, 1982, CBS, CBS 450 0881 (LP/Album).
- Toto. “Africa”, *Africa*, 1982, Columbia, 3803335, US (7/Single).
- Toto. “I Won’t Hold You Back”, *I Won’t Hold You Back*, 1982, Columbia, 3803597, US (7″/Single).

- Toto. *Isolation*, 1984, Columbia, QC 38962, US (LP/Album).

- Michael Jackson. *Thriller*, 1982, Epic, QE 38112, US (LP/Album).

References

- Bogdanov, Vladimir/Woodstra, Chris/Erlewine, Stephen Thomas: *All Music Guide to Rock. The Definitive Guide to Rock, Pop, and Soul*. San Francisco: Backbeat Books ^{3}2002.
- Bronson, Fred: *The Billboard Book of Number One Hits. Revised and Enlarged Edition.* New York: Billboard Publications 1988.
- Graf, Christian/Rausch, Burghard: *Rockmusiklexikon Amerika, Afrika, Asien, Australien. Bd. 2*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Schmidt-Joos, Siegfried/Kampmann, Wolf: *Rock-Lexikon. Bd. 2.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ^{2}2008.
- Stratmann, Holger: *Rockhard Enzyklopedie.* Dortmund: ROCK HARD 1998.

About the Author

Jan-Peter Herbst is currently a PhD student and lecturer at the University of Paderborn and a music and english teacher at the INI Berufskolleg in Lippstadt.
All contributions by Jan-Peter Herbst

Citation

Jan-Peter Herbst: “Rosanna (Toto)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/rosanna, 03/2012 [revised 10/2013].

Print

Kate Bush **1985**

Running Up That Hill (A Deal with God)

RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) plays an important role in empowering women in popular music as it addresses gender-related issues in a subtle but unambiguous manner, reconfiguring the discursive relationships between music, gender and sexuality.

I. Origin

Growing up in a musical family under the musical influence of her brother Paddy Bush and the guidance from Pink Floyd's guitarist David Gilmour Kate Bush became a pop pioneer by the age of sixteen (Kruse 1988: 13). After her hit debut single "Wuthering Heights" in 1978, her fifth studio album *Hounds of Love* was to become a game changer for Bush's career as a female artist in 1985. *Hounds of Love* was produced and recorded in her own studio and it was mostly on the strength of the first single RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD), that Bush's fifth record was met with sustained enthusiasm (ibid.: 14 ff.). Initially, there were some issues regarding the title of the single as according to Bush the song was originally to be named "A Deal with God." However, the producers of EMI "feared that the religious connotations of the title could prompt some countries to refuse to play the song" (Berköz 2012: 162). Consequently, Bush agreed to changing the title to RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD), taking all necessary precautions to avoid any negative resonance for the first album after her two-year break (Sibley 2014: 00:35:10).

II. Context

To live and create beyond standardised norms and gender-related stereotypes was no matter of course until the late 1970s. Female artists had the slim choice of either becoming a "sensitive singer-songwriter model (Carole King, Joni Mitchell), or the torch-song balladeer (Barbra Streisand, Elaine Paige) or the sassy r 'n' b diva (Tina Turner, Millie Jackson)" (Moy 2007: 12). Luckily, the development in the music industry promised liberties many female artists have benefitted from. The punk era was at its peak and it "had allowed for the emergence of powerful female artists," (ibid.) including Kate Bush. "Aesthetically, there was no relationship between punk and Kate Bush" (Berköz 2012: 146). Yet, "the subject matter of most of her songs were in some respects as attention-grabbing as any other punk era product" (ibid.: 147). Punk as a subculture "provided its artists with an environment characterized by anti-authoritarianism, anti-sexism, anti-homophobia and a DIY ethic" (ibid.). Bush picked up on those aspects and was convinced that she could create music that would set her apart from other female artists, creating an image of women in the music industry that was in no way inferior to male artists and their work, without

forfeiting her femininity (ibid.).

Since Bush intended “to make serious music like [Pink Floyd and Peter Gabriel], rather than the kind of ‘girly’/girl-targeted music that no rock critic would ever take seriously, she had to imagine herself as male in order to create” (ibid.: 148). Being aware of her feminine looks and her high register, Bush knew that it was a risk to create a “performance persona” (Auslander 2009: 314) that would in no way comply with what was expected of her (Berköz 2012: 147f.). Her courage for diversity, her sense for aesthetics, her thirst for emancipation were not completely owed to the free spirit of punk. Bush imagined a society that made a basic understanding between men and women possible which required a change in perspective as well as equal rights and the same prospects for a successful career (ibid.: 148).

Bush chose a new and experimental direction for her music. She “helped to revolutionize the world of rock and pop instrumentation through her pioneering use of the Fairlight synthesizer,” (Kruse 1988: 19) mixing analogue and electric sequences. A new era was introduced, which is overall known as the era of new wave. Bush captured the zeitgeist of the new wave mentality as “most of her compositions of that period […] harmonize the structural tightness typical of electronic composition with the aesthetic ambition of highbrow art” (Morini 2013: 285) for which RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) will have to be one of the best examples of Bush’s work.

III. Analysis

RUNNING UP THAT HILL expresses the struggles of a female persona and her male counterpart who are not able to identify with their partner’s point of view while their relationship gradually reaches a point of destruction and pain (Morini 2013: 294). The dysfunctionality of the relationship derives from differences regarding the characters’ gender and the respective experiences and stereotypical ideas they entail and act upon.

The music video of RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) is fairly essential for the comprehension of the lyrics. Bush embodies the female character in the music video herself. She appears as a protagonist, however, not as a performing singer as the music video does not include any synchronised lip movements. Hence, there is a clear distinction between the female character and the performance persona Kate Bush. Bush argues that she is never herself when she performs. She always aims at creating a certain character and a certain mood for each of her songs and her live performances (Berköz 2012: 149f.). She makes use of all possible means to create an authentic version of the character, “including movement, dance, costume, make-up, facial expression and gesture” (Auslander 2009: 314). Bush is “the implied narrator of the song” (ibid.), the lyrical I, while her male counterpart, who is portrayed by Michael Hervieu, is “a subject [character] described [and personified] in the song” (ibid.) and in the video.

“To Bush, the visual presentation of the music and the music itself cannot be divorced” (Kruse 1988: 19), which is why the video of RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) picks up the symbols and [illegible]s of the lyrics predominantly through Bush’s and Hervieu’s bodily movements, creating a narrative [illegible]ure the lyrics by themselves do not offer (Berköz 2012: 184). Nonetheless, the narrator’s internal

monologue creates a participatory, expressive and emotionalised space, conveying a form of closeness, immediacy and empathy within a dramatic mode (Martínez/Scheffel 2007: 60ff.). Thus, the combination of the lyrics and the music video makes use of internal focalisation, offering an insight into the characters' emotional worlds. The camera movement adds to this effect and makes it possible to identify with both protagonists (Kamp/Braun 2011: 27ff.), Bush as well as Hervieu even though it is only Bush who has taken over the role of the "implied narrator" (Auslander 2009: 314) of the song.

The combination of the Fairlight synthesizer and a mixture of played drums and programmed drums is due to its technological and digital character a strong artifice that enhances the whole artificiality of the characters in RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) and the masquerade they experience (Berköz 2012: 176). The mixture of electronic sounds and analogue sequences was up until that point a stylistic mean that had mainly been used by male musicians. Even so, Bush decided to claim that style, and especially the Fairlight synthesizer, for herself. "By constructing a sound world using a technique borrowed from male musicians, such as Burgess and Gabriel, and creating a sound mask produced by an instrument (historically) used widely by men, Bush reverses the classical functioning of masquerade sonically, in parallel with the song's lyrics" (ibid.: 177).

The structure of the lyrics reveals itself as rather simple. Two verses, one beginning with the line "It doesn't hurt me" and the other with "You don't wanna hurt me", alternate with a chorus starting with "And if I only could" which is in turn introduced by the pre-chorus "You / It's you and me." The second chorus is followed by the bridge "C'mon baby." After that, the chorus is repeated three more times with slight alterations, substituting the final line "Be running up that building / See if I only could" with "With no problem." The outro touches on the chorus, however, it is cut short as it only consists of "a compressed three-line version […] and a couple of two-line final reiterations ("If I only could / Be running up that hill")" (Morini 2013: 286).

The video opens with a shot of Hervieu's profile. Bush reaches out to him, clinging herself to his resisting body while she offers him to "feel how it feels" to be her, the woman in this relationship. Yet, she assures him that whatever he does, it "doesn't hurt [her]", claiming that she does not feel any pain and therefore masking her femininity and the stereotypical fragility of females behind a stereotypical characteristic of men (Berköz 2012: 164). Hervieu and Bush are dressed identically, which indicates that neither one of them is in a superior position. Both are and feel equally overwhelmed with their situation, joint in a feeling of inferiority and insecurity towards the other sex, as Bush points out that "it's you and me" (ibid.: 185).

The characters are dealing with suppressed feelings of escaping, yet, they seem not willing to let each other go from the scene of entwined bodies. There is a consistent pattern of reaching out and pushing each other away, although never with enough force to be completely separated. The only escape route and solution appears to be "a deal with God" and "to get him to swap [their] places" (Morini 2013: 285). Bush makes use of this strong metaphor, more commonly known as "the deal with the devil." Bush states that "in a way it's so much more powerful the whole idea of asking God to make a deal with you" (Berköz 2012: 165) instead of asking the devil. The requested swapping of places is emphasized by the action in the video. Movements which are initiated by Bush are completed by Hervieu and vice versa (ibid.: 186). [illegible]tylistic method introduces the allegory of "swap[ping] […] places" and a masquerade which could [illegible]e the couple to "run[…] up that road, run[…] up that hill, run[…] up that building" together which at

this point seems impossible to them. Bush makes use of a climax here in order to stress the importance of the “deal with God” by increasing the verticality and hence the complexity of the obstacles she and her partner have to run up and overcome (Morini 2013: 285ff.).

The second verse reveals that the hurting that Bush was trying to deny in the first verse is actually mutual and that both characters are plagued by “thunder in [their] hearts.” Bush admits that she had been oblivious and unaware of the negative effect, her actions had on her partner, while she was in fact “tearing [him] asunder.” The masquerade seems to create a form of honesty, awareness and acknowledgement for their partner’s but also for their own emotional state and feelings (ibid.: 287f.).

Despite the asymmetric and unresponsive form of communication which is conveyed by the lyrics (Faulstich 2004: 15), the video creates a symmetry and a mutuality not only regarding the hurting but also regarding the desire for “a deal with God.” Bush’s escape from Hervieu’s arms is accompanied by the second chorus and followed by his attempt to stop and trap her under his body. Bush and Hervieu rise from their bodies, in reduced speed and ghost-like, and are shown running away together from this scene of dysfunctionality. Bush stresses her desperation and her affection in a parallelism, “Oh come on, baby / Oh come on, darling […] Oh come on, angel / Come on, come on, darling.” It is an appeal, or even a plea, for making the “exchange [of] experience” possible, allowing her to “steal this moment from [him] now.” As a response, a crowd of strangers closes in on her, forcing Hervieu to withdraw from her. Female figures whose faces are hidden underneath a mask of Hervieu’s face sweep Bush along a corridor, fulfilling her plea for an “exchange [of] experience”, “hiding femininity with a mask of masculinity” (Berköz 2012: 188). Male figures with masks of Bush’s distorted face intensify the effect of the masquerade.

The fictitious masquerade had the sole purpose of creating an understanding between male and female, simplifying the relationship and ridding oneself of insecurities and it resulted in exactly that. It reveals that women as well as men are troubled by differences in a relationship and that a change in perspective might actually offer a way to solve them. Bush sees this as a general problem in a relationship as “sometimes you can hurt somebody purely accidentally or be afraid to tell them something because you think they might be hurt when really they’ll understand” (Berköz 2012: 163). This revelation, however, is not picked up by the lyrics. Within the lyrics the masquerade is presented as the ultimate but simultaneously as a hypothetical solution for a functional relationship between men and women as it does not offer any actual insight on its final effect on the relationship. Again, it becomes clear that it is practically impossible to judge and analyse the lyrics and the music video separately, as it was intended by Bush (Kruse 1988: 19). Nonetheless, the music seems to adapt itself to the changes in the video as it becomes increasingly restless due to the more vigorously played drums and Bush’s masculinised and digitalised voice singing “If I only could, be running up that hill” repeatedly in contrast to the lead vocal. This could also indicate a changed mind-set or a new and different perspective.

While the vocals and the instruments are slowly being phased out, the video closes by panning the camera between Bush and Hervieu in a loop. Their arms are aimed towards the camera as if they were shooting arrows at a distant target. This image is also picked up by the cover of the single. It might indicate how a change of perspective, an “exchange [of] experience” and a general understanding for the sex can rebuild focus and trust within a relationship that was considered dysfunctional and possibly en. There only has to be a mutual target, a mutual goal and the determination to reach this goal

together (Berköz 2012: 163).

IV. Reception

“If it was [“Wuthering Heights”] that made Kate Bush a star in Britain, it was, undoubtedly, [RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD)] […], that brought her universal stardom by entering the charts not only in Europe but also, for the first time in her career, on the other side of the Atlantic” (Berköz 2012: 144f.). The album *Hounds of Love* was praised as “The best album of the year” by NME. It received due to its hit single RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) a maximum five stars from Sounds and it reached 30th position on the Billboard album charts (Moy 2007: 36). “By June 1986 it had sold 600,000 [copies] in the UK alone – [Bush’s] biggest commercial success since the debut album in 1978. It was also the fourth biggest selling CD in Britain up to that point” (ibid.: 36).

The success she had in the U.K has not been duplicated in the U.S., Kate Bush is indeed a “very English singer” (Kruse 1988: 17). Unlike many other British artists, Bush maintained her accent, following artists she had been admiring herself such as David Bowie and Roxy Music (ibid.). Yet, it is undeniable that Bush has served as an inspiration to many female artists. Her experimental approach to music stuck and paved the way for “her role as a pop music pioneer” (ibid.: 20). Bush’s signature style of combining music and movement as “a more complex range of emotion has been translated, though in a simplified form, into the work of […] American music video superstars like Madonna and Janet Jackson” (ibid.). Even major artists like Elton John have described her as “an enigma” (Sibley 2014: 00:02:19), “the most beautiful mystery” (ibid.: 00:01:19) of the pop world, creating a new standard for other artists, male and female.

RUNNING UP THAT HILL (A DEAL WITH GOD) was covered by several artists. The most popular cover is by the English rock band Placebo, released in 2003. It adds new and contemporary elements, setting itself significantly apart from Bush’s original version but still contributing to the sustained enthusiasm for the original version almost two decades after the release in 1985 (Klug 2011: 59).

CHARLOTTE DECAILLE

Credits

Drums: Stuart Elliot
Drum programming: Del Palmer
Guitar: Alan Murphy
Bass: Del Palmer
Balalaika: Paddy Bush
Synthesizer (fairlight): Kate Bush
Kate Bush
Producer: Kate Bush

Voice: Kate Bush
Mix: Brian Tench
Length: 4:58 (single edit), 4:56 (music video), 4:59 (album version)
Recorded: 1985

Recordings

- Kate Bush. “Running Up That Hill”. On: Running Up That Hill, 1985, EMI, KB1, UK (7’’).
- Kate Bush. “Running Up That Hill”. On: Running Up That Hill, 1985, EMI, 12KB 1, UK (12’’).
- Kate Bush. “Running Up That Hill”. On: Hounds of Love, 1985, EMI, EJ2403841, UK (Vinyl).

Covers

- Placebo. “Running Up That Hill”. On: *Sleeping with Ghosts,* 2003, Hut Recordings, 724359366524, UK & Europe (CD/Album).

References

- Auslander, Philip: Musical Persona: The Physical Performance of Popular Music. In: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ed. by Derek B. Scott. Abingdon: Routledge 2016, 313–315.
- Berköz, Levent Donat: *A gendered musicological study of the work of four leading female singer-songwriters: Laura Nyro, Joni Mitchell, Kate Bush, and Tori Amos*. Unpublished Doctoral thesis, City University London 2012.
- Faulstich, Werner: *Medienwissenschaft*. Paderborn: Fink 2004.
- Kamp, Werner, & Braun, Michael (2011): *Filmperspektiven: Filmanalyse für Schule und Studium*. Haan-Gruiten: Verlag Europa-Lehrmittel 2011, 23–31.
- Klug, Daniel: Aus Zwei Mach Eins? Das Original(e) in der Audio-Vision des Musikclips. In: *Lied und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 56. Ed. by Nils Grosch and Fernand Hörner, Münster: Waxmann 2011, 43–61.
- Kruse, Holly: Kate Bush: Enigmatic chanteuse as pop pioneer. In: *Journal of Popular Music Studies* 1/1 (1988), 13–22.
- Martínez, Matías/Scheffel, Braun: *Einführung in die Erzähltheorie,* 7. Aufl. München: C.H. Beck 2007, 60–64.
- Morini, Massimiliano: Towards a musical stylistics: Movement in Kate Bush’s ‘Running up that hill’. In: Language and Literature 22/4 (2013), 283–297.
- Moy, Ron (2007): *Kate Bush and* Hounds of Love. Abingdon: Routledge 2007, 12–67.
- Sibley, Adrian (2014): *The Kate Bush Story: Running Up That Hill*, BBC, UK (TV broadcast), https://www.bbc.co.uk/programmes/b04dzswb [not available].

Links

- “Kate Bush – Running Up That Hill – Official Music Video”, https://www.youtube.com/watch?v=wp43OdtAAkM[09.05.2025].
- Artist Website, http://www.katebush.com/home [09.05.2025].
- Lyrics, https://genius.com/Kate-bush-running-up-that-hill-a-deal-with-god-lyrics [09.05.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Charlotte Decaille

Citation

Charlotte Decaille: “Running Up That Hill (A Deal with God) (Kate Bush)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/running-up-that-hill, 05/2025.

Print

Sting **1985**

Russians

RUSSIANS ist ein Produkt der Kultur bzw. der Musik des Kalten Krieges. Stereotype Feindbilder zwischen Ost und West, mit der Betonung sowjetischer Kaltblütigkeit werden entworfen, die den Ängsten vor der atomaren Katastrophe entsprangen. Die kompositorische Basis stellt allerdings ein ausgedehntes Zitat aus einem Werk des russischen Komponisten Sergej Prokofjew, so dass RUSSIANS nicht nur als Crossover zwischen Kunst- und Popularmusik, sondern auch als Song mit ambivalenten Aussagen und Intentionen im Hinblick auf den ‚potentiellen' Aggressor im damaligen Ostblock gilt.

I. Entstehungsgeschichte

Als Spiegel seiner Zeit ist die Entstehung von RUSSIANS ebenso eng mit der vom Kalten Krieg geprägten Biographie Stings, bürgerlich Gordon Matthew Sumner, verknüpft. 1951 geboren, wuchs der Engländer mit der atomaren Bedrohung auf und wurde laut eigener Aussage vorrangig durch das Miterleben der Kubakrise 1962 nachhaltig geschockt. Diese Erfahrungen ließen ihn nachfolgend Autoritäten und gesellschaftliche Entwicklungen stets in Frage stellen (vgl. Sandford 2000: 23). Als weitere konkrete Inspiration führte Sting den Kontakt mit sowjetischen Medien sowie die gefühlte Bedrohung durch das atomare Wettrüsten an: "I was living in New York at the time [Beginn der 1980er Jahre, Anm. d. Verf.], and a friend of mine had a gizmo that could pull the signal from the Russian satellite. We'd go drinking and then watch Russian morning shows in the middle of the night. It was apparent from watching these lovingly made kids shows that Russians weren't quite the automatons that we'd been told they were. The song was also precipitated by my son asking me if there was a bomb that existed that could blow up the world, and I had to tell him, ‚Actually, yeah, there is.' So he was introduced to that horror, the horror we've all lived with for most of our lives." (Sting 1994).

RUSSIANS wurde zwischen 1983 und 1985 aufgenommen. Ursprünglich hatten Pläne existiert, das Lied gemeinsam mit dem Sinfonieorchester Leningrad einzuspielen, um eine kulturelle Annäherung anzustreben. Nach Stings Darstellung verhinderte die Bürokratie der UdSSR jedoch das Bestreben, da die Einreisevisa für ihn und die Band nicht rechtzeitig erteilt worden waren (vgl. Sting 1985: 5).

Das Album *The Dream of the blue Turtles*, auf dem RUSSIANS erschien, wurde am 1. Juni 1985 veröffentlicht; im selben Jahr wurde der Song am 1. November als Single ausgekoppelt.

II. Kontext

Sting hatte sich 1983 von seiner Band The Police nach einer erfolgreichen Tournee durch die USA
nt. Seine eigenen künstlerischen Ambitionen verwirklichte er auf seinem ersten Solo-Album *The Dream of the Blue Turtles*. Darauf spielt Sting mit verschiedenen Stilen von Rock bis Jazz und versammelt

namhafte Musiker um sich, darunter der renommierte Saxophonist Branford Marsalis oder Miles Davis' Bassist Darryl Jones. RUSSIANS wurde als dritter Track auf *The Dream of the Blue Turtles* aufgenommen, einem Album, auf dem sich durchgängig Songs finden, die sich gegenwarts- und sozialkritisch äußern. Darin fügt sich auch RUSSIANS ein, das aus einer Phase des Kalten Krieges stammt, die besonders stark durch das polarisierende Blockdenken in Ost und West gekennzeichnet war. So gehört auch RUSSIANS zu jener Vielzahl von Liedern, die Anfang bis Mitte der 1980er Jahre aus einem Stimmungsgemisch zwischen Angst und Galgenhumor vor dem atomaren Schlag entstanden, wie beispielsweise "Cruise Missiles" von Fisher-Z (1981), "Pershings Zapfenstreich" von Die 3 Tornados (1982), "99 Luftballons" von NENA (1983), "Besuchen Sie Europa" von Geier Sturzflug (1983), "Forever Young" von Alphaville (1984) oder die Compilation *Wir wollen Leben. Lieder Gegen den Untergang* (1982) (vgl. Mecking/Wasserloos 2011: 201).

III. Analyse

Der Text von RUSSIANS setzt aufgrund zahlreicher Anspielungen und metaphorischer Wendungen ein hohes Maß an Allgemeinbildung oder ‚Insider-Wissen' aus der Entstehungszeit voraus. Der Ost-West-Konflikt wird thematisiert, indem die ‚Hardliner' der beiden politischen Seiten, Nikita Chrustschow als früherer Machthaber in der UdSSR und Ronald Reagan als damals Regierender in den USA gegenüber gestellt werden. Einem Zitat von Chrustschow ("Mr. Kruschev said ‚we will bury you'") von 1956 wird die Schutzversprechung Reagans "We will protect you" entgegengesetzt, die jedoch als wenig glaubhaft von Sting kritisiert wird ("I don't subscribe to this point of view."). Im Zentrum des Bedrohungsszenarios steht die Atombombe und die Frage nach einem wirklichen Schutz vor ihrer zerstörerischen Kraft ("How can I save my little boy / From Oppenheimer's deadly toy?").

Als größte Provokation gegen die östliche Seite ist die Anzweifelung der Humanität der Russen zu verstehen. Dabei steht die Aussage im Vordergrund, dass der atomare Schlag nicht erfolgen wird, falls die Russen ihre Kinder lieben. Dieser unsicheren Haltung wird durch stete Wiederholung in der jeweils abschließenden Textzeile der drei Strophen besonderes Gewicht verliehen, indem sie in verschiedenen Varianten auftaucht: "If the Russians love their children too" bzw. "I hope the Russians love their children too" und in der Kulmination in der letzten Textzeile, in der Zweifel und Hoffnung gleichzeitig formuliert werden: "What might save us me and you / Is if the Russians love their children too".
Die überkritische Aussage wurde von Sting allerdings kurz nach Erscheinen des Albums bzw. der Single überdacht und revidiert. Bis heute existieren verschiedene Fassungen der letzten Zeile. Während auf der LP- und der CD-Aufnahme sowie auf der offiziellen Sting-Homepage (www.sting.com/discography/lyrics/lyric/song/220 [26.03.2013]) der Text mit "What might save us, me and you / Is if the Russians love their children too" endet, findet sich im CD-Booklet die versöhnlich stimmende Variante, die nicht mit "if", sondern mit "that" endet, also die Kinder- oder Menschenliebe der Russen bekräftigt: "What might save us, me and you / Is that the Russians love their children too". Auch in den Jahren 2010 und 2011 sang Sting auf seiner *Symphonicities-Tour* betont "that" statt "if" (vgl. Wasserloos 2012: 323).

' ›ositorisch verarbeitet RUSSIANS die "Romanze" aus Sergej Prokofjews Filmmusik zu *Leutnant Kijé*) in einem Variationsverfahren. Beinahe das komplette melodische Material basiert auf dieser

Vorlage. Einerseits stellt die Gesangsmelodie eine Variante der “Romanze” dar, andererseits wird in den Zwischenspielen das Originalmotiv von Prokofjew in einer anderen Instrumentierung zitiert (vgl. Custodis 2009: 196ff.). Es erklingen im Gegensatz zum Original bei Prokofjew Glocken und Gongschläge, die den Sound monumentalisieren und in der Musikgeschichte häufig mit Klängen der russischen bzw. vorsowjetischen Nationalmusik assoziiert wurden, wie etwa in “Das große Tor von Kiew” aus *Bilder einer Ausstellung* von Modest Mussorgsky oder in der Krönungsszene aus dessen Oper *Boris Godunov*, in der die Glocken des Kreml imitiert werden.

Entscheidend für das kontextuelle Verständnis von RUSSIANS ist allerdings, dass es sich bei Prokofjews Werk um seinen ersten Beitrag zur sowjetischen Staatsmusik handelt, die identitätsstiftend auf die Bevölkerung wirken sollte. Sting bediente sich somit in seinem politischen Protestsong, der sich im Wesentlichen gegen einen Staat richtete, einer Musik, die speziell zur Konsolidierung dieses Staates komponiert worden war. Ob sich der Sänger dieser Dimensionen überhaupt bewusst war, sei dahin gestellt – vermutlich geschah die Begegnung mit Prokofjews Werk eher beiläufig. Teile der Suite waren seinerzeit in England besonders im Winter überaus präsent, da das Motiv des ersten Satzes häufig zur musikalischen Untermalung von Schneebildern in den Weihnachtsprogrammen des britischen Fernsehens genutzt wurde (vgl. ebd.: 196).

IV. Rezeption

In den europäischen Singlecharts stieg RUSSIANS hoch auf. In Frankreich erreichte das Lied mit Platz 2 die höchste Platzierung und wurde mit über 500.000 verkauften Exemplaren durch den “Gold”-Status geehrt. Mit Platz 4 verbuchte Russians den größten Single-Erfolg des gesamten Albums in Deutschland. Ansonsten bewegten sich die Platzierung in der westlichen Hemisphäre ungefähr im Bereich der Top 15 (Niederlande (Platz 8), Irland (11), Großbritannien und USA (12), Schweiz (13) und Schweden (16)).

Die stilistische Breite der Cover-Versionen von RUSSIANS ist beachtlich. Ebenso wird das Motiv aus Prokofjews “Romanze” bis in die Gegenwart in verschiedenen Genres als Zitat benutzt, häufig jedoch mit dem irreführenden Hinweis, es würde sich um ein Motiv aus RUSSIANS handeln, beispielsweis bei “I Will Have That Power” (1999) von Hard Creation oder “Seven Days One Shirt” (2004) von Dirty On Monday.

YVONNE WASSERLOOS

Credits

Vocals: Sting
Bass: Darryl Jones
Keyboards: Kenny Kirkland
Sergej Prokofjew “Romanze” aus der Suite “Leutnant Kijé”/Sting
Text: Sting

Produzent: Pete Smith, Sting
Label: A&M Records
Aufnahme: Blue Wave Studios, St. Philip, Barbados; Le Studio, Morin Heights, Quebec, Kanada, 1983-1985
Veröffentlichung: 1. November 1985
Länge: 3:57

Recordings

- Sting. “Russians”, *The Dream of the Blue Turtles*, 1985, A&M Records, DREAM 1, UK (Vinyl/LP/Album).
- Sting. “Russians”, *The Dream of the Blue Turtles*, 1985, A&M Records, 393 750-2, Europa (CD/Album).

Covers

- Osmager Group. “Russians”, *Disco Branco*, o.J., Brasidisc, 800.001, Brazil (Vinyl/LP).
- Cicciolina. “Russians”, *Muscolo Rosso / Russians*, 1988, Boy Records, BOY-028-PRO, Spain (Vinyl/7”-Single).
- Starink. “Russians”, *Greatest Synthesizer Hits*, 1989, Star Inc. Music, 683 417, NL (2 x CD Album).
- K.R.B. “Russians”, *Russians*, 1993, K.R.B. S.L., K001, Spain (Vinyl/12”-Single).
- Piropo. “Russians”, *Russians*, 1994, Bol Records, BOL 61.20, Spain (Vinyl/12”-Single).
- Babooskha. “Russians”, *Russians*, 1995, Propio Records, PR 1026, Italy (Vinyl/12”).
- Dave Molì & Lex Lyu. “Russians”, *Russians*, 1996, Garage Records (Italien), GAR 001, Italy (Vinyl/12”-Single).
- Ermitage. “Russians”, *Russian Memories*, 1998, BMG Ariola Media, 74321 61884 2, Germany (CD/Album).
- DJ Konik feat. Michelle Collins. “Russians”, *Russians*, 2000, Bit Music, 71-528, Spain (Vinyl/12”-Single).
- Christof Lauer, Jens Thomas. “Russians”, *Shadows in the Rain*, 2001, The ACT Company, ACT 9297-2, Germany (CD/Album).
- DJ Konik feat. Michelle Collins. “Russians” (A capella-Version), (Various Artists) *Wanted Bit Special Acapellas E.P. Vol.1*, 2001, Bit Music, 71-711, Spain (Vinyl/12”).
- DJ Pildo. “Russians”, *The Key to Unknown*, 2001, Uptempo, UT7150MX, Spain (Vinyl/12”).
- K&M. “Russians”, *Russians RMX*, 2001, ADN Hardcore, VLMX 678-3, Spain (Vinyl/12”).
- Gigantor. “Russians”, *Giant Robot Spare Parts Vol. 1*, 2004, Golf, CD HOLE 114, UK (2 x CD).
- Ouroboros. “Russians”, *Lux Arcana*, 2007, Sabbathid Records, hoof034, Japan (CD/Album).
- Manic Movement. “Russians”, *Dark Glitter*, 2009, Shiver Records, SHR 115, Belgium (CD/Album).
- Opium Dream Estate. “Russians”, (Various Artists) *The Haunted Looking Glass*, 2010, Seventh Crow Records, SCR007, France (File/WAV-Compilation/free download).

- The Foreshadowing. “Russians”, *Oionos*, 2012, Metal Blade Records, 3984-15125-2, USA (CD/Album).

References

- Custodis, Michael: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*. Bielefeld: Transcript 2009.
- Mecking, Sabine/Yvonne Wasserloos: “Russians” – Zwischen Pop und Militär. In: *Militärmusik zwischen Nutzen und Mißbrauch*. Ed. by Michael Schramm. Bonn: Bundesamt für Wehrverwaltung/Militärmusikdienst der Bundeswehr 2011, 196-208.
- Sandford, Christopher: *Sting. Die definitive Biographie*. Höfen: Hannibal-Verlag 2000.
- Sting: Interview. In: *Record 6* (1985), 5.
- Sting: Interview. In: *Independent On Sunday* 11 (1994). URL: http://www.sting.com/discography/index/album/albumId/182/tagName/studio_albums [26.03.2013].
- Wasserloos, Yvonne: Kalter Krieg und Staatsmusik. Emotionalisierung und (Ent-)Politisierung in Stings “Russians”. In: *Paradestück Militärmusik. Beiträge zum Wandel staatlicher Repräsentation durch Musik*. Ed. by Peter Moormann, Albrecht Riethmüller, Rebecca Wolf. Bielefeld: Transcript 2012, 317-333.

About the Author

PD Dr. Yvonne Wasserloos teaches musicology at the Robert Schumann School of Music and Media and cultural history at the universities of Lüneburg and Copenhagen.

All contributions by Yvonne Wasserloos

Citation

Yvonne Wasserloos: “Russians (Sting)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/russianssting, 03/2013 [revised 07/2014].

Print

ABBA **1975**

S.O.S.

Der Song S.O.S. stammt aus dem Jahr 1975 und verhalf der Gruppe ABBA nach ihrem Sieg beim Grand Prix d'Eurovision 1974 mit "Waterloo" zum internationalen Durchbruch.

I. Entstehungsgeschichte

Mit S.O.S. begann die internationale Karriere der Gruppe ABBA. S.O.S. ist Bestandteil des Albums *ABBA*. Er war einer der ersten Songs, die für dieses Album bei Polar Music, Stockholm, aufgenommen wurden (Aufnahmebeginn war der 22. August 1974). *ABBA* ist nach den Alben *Ring Ring* und *Waterloo* das dritte Album.

Die vier Musiker*innen Benny Andersson, Agnetha Fältskog, Anni-Frid Lyngstad (auch "Frida" genannt) und Björn Ulvaeus formierten sich in den frühen 1970er Jahren als Band und bildeten darüber hinaus zwei Paare, Benny Andersson mit Anni-Frid Lyngstad und Björn Ulvaeus mit Agnetha Fältskog.

Der Sieg mit dem Song "Waterloo" beim Grand Prix d'Eurovision 1974 bedeutete für ABBA jedoch noch nicht den internationalen Durchbruch, obwohl der Song in den englischen Charts auf Platz 1 kam. Denn dieser Gesangswettbewerb hatte das Image, ein Schlagerwettbewerb zu sein, keinesfalls aber ein ernst zu nehmender Popwettbewerb. Doch ABBA hatten zum Ziel, international als Popmusikgruppe erfolgreich zu werden und dauerhaft in die oberen Charts der englischen Popmusik zu gelangen. England galt für ABBA als das Heimatland der Popmusik. Nach zwei Singleauskopplungen aus dem Album *ABBA*, die in den englischen Charts weit abgeschlagen rangierten bzw. ganz durchfielen, kamen ABBA mit der dritten Singleauskopplung mit dem Titel S.O.S. wieder unter die Top Ten der englischen Charts.

Das Album *ABBA* war im März 1975 erschienen. Es gilt als dasjenige Album der Gruppe, bei dem ihr musikalischer Stil zum ersten Mal deutlich zu erkennen ist (Palm 2007: 34).

Mit diesem Album entstand auch der Name ABBA für die Gruppe, nachdem zuvor mit dem Bandnamen noch experimentiert wurde: So erschien das Debütalbum *Ring Ring* 1973 unter dem Bandnamen "Björn Benny & Agnetha Frida" und das zweite Album *Waterloo* unter dem Namen "Björn, Benny, Agnetha & Frida". Denn die vier Musiker verstanden sich zunächst als Einzelkünstler*innen mit eigener Karriere. Als erstes schlossen sich Björn Ulvaeus und Benny Andersson zusammen und engagierten dann Agnetha Fältskog und Anni-Frid Lyngstad als Gastsängerinnen für den Background-Gesang. Den beiden Musikern war nämlich aufgefallen, dass ihre Songs erfolgreicher waren, wenn Agnetha und Frida den Background sangen. Für das Album *ABBA* und von da an regelmäßig durften Agnetha und Frida die Leadvocals übernehmen; nur bei zwei Songs dieses Albums sang Björn die Leadvocals.

`. war, wie oben angemerkt, die dritte Single, die aus dem Album *ABBA* ausgekoppelt wurde. Die
` .ale schwedische Ausgabe von S.O.S. erschien am 21. April 1975, die englische Erstveröffentlichung

fand am 7. Juni 1975 statt.

Zwei vorige Single-Auskopplungen aus dem Album *ABBA* waren in England nicht erfolgreich. “I Do, I Do, I Do, I Do, I Do” und “So Long” landeten in den englischen Charts ganz weit abgeschlagen oder fielen ganz durch. Mit S.O.S. aber landeten ABBA schließlich einen Treffer: Der Song kam in die englischen Top Ten. Agnetha Fältskog nahm die schwedische Fassung von S.O.S. darüber hinaus in ihr Album *Elva kvinnor i ett hus* (Elf Frauen in einem Haus) auf, das im gleichen Jahr erschien.

Bei S.O.S. durfte Agnetha Fältskog den Leadvocal singen. Sie sang den Song mit starkem emotionalem Ausdruck, was deutlich zu seiner Popularität beitrug (s. hierzu Palm 2007: 37). Der Titel S.O.S. weist auf eine Notlage hin (S.O.S. ist ein Notsignal in Gestalt des Morsecodes …—… = dreimal kurz, dreimal lang, dreimal kurz).

II. Kontext

Die Popularmusik in Schweden entwickelte sich nach dem Zweiten Weltkrieg ähnlich wie in anderen europäischen Ländern: Seit den 1950er Jahren waren schwedischsprachige Schlager, aber auch Schlager aus Deutschland, Italien und Frankreich beliebt. Zur gleichen Zeit kam die Rockmusik auf, zunächst in schwedischer Sprache, sowie Mitte der 1950er Jahre der Rock ‘n’ Roll. Daran schloss sich ab dem Ende der 1950er Jahre kommerzielle Popmusik an, häufig in Form von Coverversionen ausländischer Songs. Die Beatles führte ihre erste Auslandstournee 1963 nach Schweden. Es formierten sich schwedische Bands wie die Rockband The Hep Stars – zu deren Mitgliedern Benny Andersson zählte –, die mit ihren englischsprachigen Songs in Schweden zu ähnlichen Begeisterungsstürmen der Fans führten wie die Auftritte der Beatles in England und anderen Ländern. In den 1960er Jahren entstand zusätzlich eine Folkmusikbewegung, die das kulturelle Erbe der schwedischen volkstümlichen Musik mit neuen Musikstilen verbinden wollte.

Alle vier Mitglieder der Gruppe ABBA traten bereits vor deren Gründung in anderen Gruppen auf und schrieben und veröffentlichten Songs. Benny Andersson und Björn Ulvaeus lernten sich 1966 zufällig über ihre Studioprojekte kennen, woraus sich eine Freundschaft entwickelte: Benny Andersson war Mitglied der bereits erwähnten in Schweden sehr erfolgreichen Rockband The Hep Stars, Björn Ulvaeus war Gitarrist und Leadsänger bei der schwedischen Folkgruppe The Hootenanny Singers. Diese letztere Band war seit 1963 bei dem Schallplattenlabel Polar Music in Stockholm unter Vertrag, mit dessen Eigentümer Stig Anderson Björn Ulvaeus eine enge Freundschaft verband. Stig Anderson und sein Partner Bengt Bernhag förderten Björn Ulvaeus und später auch Benny Andersson.

Als Stig Andersons Kollege Bengt Bernhag im Sommer 1971 starb, bot Stig Anderson Björn Ulvaeus die Stelle des Produzenten von Polar Music an, der dann gleich noch Benny Andersson ins Boot holte. 1969 verliebten sich Benny und Björn zufällig zur gleichen Zeit, Björn in Agnetha Fältskog, die ihm bei einem Folkpark (Musikfestival) in Målilla in Småland begegnete, Benny in Anni-Frid Lyngstad, die er während einer Tournee von Anni-Frid in Malmö kennenlernte. Die zwei Musikerinnen waren bereits selbst in Schweden erfolgreiche Komponistinnen und Sängerinnen mit einer je eigenen Solokarriere. 1970 folgte die Verlobung der beiden Paare.

Am Grand Prix d'Eurovision (heute European Song Contest) nahm Schweden zum ersten Mal 1958 teil. Bereits 1973 bemühten sich ABBA um diesen Gesangswettbewerb, fielen mit ihrem Song "Ring Ring" jedoch bei der schwedischen Vorentscheidung durch.

Der erste Song der Gruppe ABBA, der international bekannt wurde, ist "Waterloo". Damit gewann die Band 1974 den Grand Prix d'Eurovision. Dieser Song kam u. a. in Großbritannien in die Top Ten.

In Schweden waren es zunächst Björn und Benny, die als Duo "Björn & Benny" zwischen 1970 und 1972 einige Singles herausgaben, von denen mehrere zu Hits wurden; ihre Songs waren im Stil von Schlagern, wie sie zu jener Zeit auch in anderen europäischen Ländern beliebt waren. Daneben schrieben und produzierten Benny Andersson und Björn Ulvaeus auch für andere Künstler Songs. Die erste Chance zum internationalen Bekanntwerden bot sich mit dem Song "She's My Kind of Girl", den beide Musiker unter anderen Songs wenige Jahre zuvor für einen schwedischen Softporno mit dem Titel *Ingas Verführung* komponiert hatten (Regisseur: Joseph W. Sarno). Gleichzeitig mit dem Film kam im Frühjahr 1970 auch der Song "She's My Kind of Girl" als Single heraus. In Schweden hatte der Song keinen Erfolg, aber in Japan wurde er zwei Jahre später ein richtiger Hit. Dieser Erfolg ermutigte Björn und Benny, ihren Weg zum international anerkannten englischsprachigen Popsong weiterzuverfolgen.

III. Analyse

S.O.S. ist im Stil eines Strophenlieds komponiert. Der Song beginnt mit einem dreitaktigen instrumentalen Intro mit Terzakkorden, die von d-Moll über b-Moll und g-Moll sequenzartig diatonisch absteigen, anschließend folgt ein vierter Takt in d-Moll, der nach dem tiefsten Akkord der Sequenzen in Akkordsprüngen weitergeführt wird. Diese vier Takte werden wiederholt, mit dem Unterschied, dass im vierten Takt der Phrase (= der achte Takt) die Akkorde eine Oktave tiefer liegen. Ab dem 4. Takt werden im Bass durchgehend Viertel auf dem kleinen d wiederholt. Nach einer Achtelpause beginnt im neunten Takt die Melodie.

Die Melodie zu S.O.S. steht in d-Moll und setzt sich aus einem Strophenteil in d-Moll, einer instrumentalen Überleitung von d-Moll zu F-Dur und dem Refrain in F-Dur zusammen. Die Strophen bestehen aus einem Motiv aus drei Takten, das wiederholt wird, einer viertaktigen Phrase, die eine leichte Variation des Motivs darstellt, und der Wiederholung des Motivs; in Buchstaben: A A A' A.

Die Überleitung zum Refrain beinhaltet eine sequenzartige Abfolge von arpeggierten Akkorden aufwärts in d-Moll – E-Dur – F-Dur – g-Moll, einer diatonischen Rückung, um schließlich über C-Dur mit Septim (= Dominantseptakkord) auf F-Dur, der Tonart des Refrains, zu enden.

Der Refrain ist aus zweimal vier Takten gebaut, die jeweils wiederholt werden, also B B und C C. Die Harmonien sind die folgenden: Teil B: F-Dur – C-Dur – g-Moll – B-Dur – F-Dur; das sind die Tonstufen Tonika – Dominante – Subdominantparallele – Subdominante – Tonika. Teil C: F-Dur – B-Dur – Des-Dur – Es-Dur – F-Dur. Bei dieser Tonabfolge in der zweiten Hälfte des Refrains handelt es sich vermutlich ebenfalls wie bei der Überleitung um eine diatonische Rückung aufwärts, hier auf den Tonstufen und [illegible]nien (B-Dur, Subdominante,) Des-Dur, Es-Dur und F-Dur, während in der Melodie das Motiv, bestehend aus den Tönen as, g und f abwärts, viermal erklingt.

Rückungen sind in der populären Musik keine Seltenheit, vielmehr ist es allgemein verbreitet, mit diatonischen Rückungen, also Rückungen um einen Ganzton, zu arbeiten.

Nach dem Refrain wiederholt sich die Strophenmelodie mit der zweiten Textstrophe, und nach dem sich dann anschließenden Refrain wird in einer Coda die zweite Hälfte des Refrains (Teil C) wiederholt.

Die Strophen sind in d-Moll mit den Tonstufen Molltonika und Dominante mit Septakkord komponiert, der Refrain steht in der Tonart F-Dur (Durtonikaparallele zu d-Moll) mit der Dominante C-Dur, der Subdominantparallele zu F-Dur bzw. Molldominante zu C-Dur g-Moll, dann wird zu d-Moll übergeleitet, der Molldominante zu g-Moll bzw. Molltonika der Strophen.

Die klagende Melodie ist aus eher kleinen Intervallen zusammengesetzt. In den Strophen überwiegen Sekunde, Terz, Quarte, nur einmal erscheint eine Quinte, im Refrain nur Sekunde und Terz. Als Tempo ist “Strong Rock Tempo” angegeben, also ein relativ schnelles Tempo.

Der Songtext ist überwiegend syllabisch vertont, das heißt, eine Textsilbe fällt auf eine Note. Nur gelegentlich finden sich zwei oder drei Noten auf einer Textsilbe, z. B. am Ende einer Phrase mit zwei Sechzehnteln und einem Viertel abwärts. Diese ausgeprägt syllabische Behandlung der Melodie stellt allgemein ein Charakteristikum des Musikstils von ABBA dar.

Der Songtext ist die Klage des lyrischen Ichs darüber, verlassen worden zu sein. Beide Strophen werden zu Beginn und am Ende eingerahmt von Andeutungen an die glückliche gemeinsame, nun vergangene Zeit. Der übrige Text bringt Verzweiflung und Ratlosigkeit zum Ausdruck, wie es zur Trennung kommen konnte, wo doch alles so gut war. Der Refrain ist einem Hilfe- bzw. Notruf nachempfunden, indem zu Beginn “S.O.S” als Aufforderung, gehört zu werden, ausgerufen wird, worauf sich die Frage anschließt, wie ein Weiterleben allein überhaupt möglich ist. Der Textinhalt ist sehr emotional, was durch den Gesang von Agnetha Fältskog entsprechend ausdrucksstark dargestellt wird. Dennoch ist der Refrain in F-Dur gehalten, was mit der im Text ausgedrückten Verzweiflung ein wenig kontrastiert. Die Strophen dagegen sind in d-Moll verfasst, was dem Textcharakter entspricht.

IV. Rezeption

S.O.S. gelangte 1975 in die Top Ten der englischen Charts (Platz 6) und hielt sich dort 10 Wochen. In Deutschland erreichte S.O.S. im gleichen Jahr Platz 1 der Charts, wo der Hit 30 Wochen blieb.

FRAUKE SCHMITZ-GROPENGIESSER

Credits

· Benny Andersson

· Stig Andersson, Björn Ulvaeus

Tontechnik: Michael Tretow
Gitarre: Björn Ulvaeus
Piano, Clavinet, Synthesizer: Benny Andersson
Gitarre: Janne Schaffer, Finn Sjöberg, Lasse Wellander
Bass: Rutger Gunnarsson, Mike Watson
Drums: Ola Brunkert, Roger Palm
Trompete: Bruno Glenmark
Tenorsaxofon, Altsaxofon: Ulf Andersson
Streicherarrangements: Sven-Olof Walldoff
Horn- und Saxonfonarrangements: Björn Johansson Lindh

Englische Veröffentlichung: 7. Juni 1975 (originale schwedische Ausgabe: 21. April 1975)
Länge: 3:21

Recordings

- ABBA. “S.O.S.”. On: *S.O.S.*, 1975, Polydor, 2001 585, Germany (Vinyl/7″-Single).
- ABBA. “S.O.S.”. On: *S.O.S.*, 1975, Polar, POS 1213, Denmark (Vinyl/7″-Single).
- ABBA. “S.O.S.”. On: *S.O.S.*, 2001, Polar, UICY-5001, Japan (CD/Single).

Covers

- Erasure. “S.O.S.”. On: *Abba-Esque*, 1992, Mute, CD Mute 144, UK (Vinyl/12″, 45 rpm, EP).
- Peter Cetera with Ronna Reeves. “S.O.S.”. On: *Various – Abba Forever*, 2004, Polystar, LC 04324, Germany (2 CD).

References

- Schmidt-Joos, Siegfried/Kampmann, Wolf: ABBA. In: *Pop-Lexikon*. Ed. by Siegfried Schmidt-Joos and Wolf Kampmann. Unter Mitarbeit von Barry Graves und Bernward Halbscheffel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, 16 f.
- Palm, Carl Magnus: *Abba. Story und Songs kompakt*. Berlin: Bosworth 2007.
- Palm, Carl Magnus: Licht und Schatten. *Abba – die wahre Geschichte*. Vollständig revidierte und aktualisierte Neuauflage. Berlin: Bosworth 2011.
- Scott, Robert: *ABBA. Thank You For The Music. Die Storys zu allen Songs.* Hamburg: Edel Germany 2011.

the Author

Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer is a musicologist and freelancer at the Center for Popular Culture and Music, Freiburg.
All contributions by Frauke Schmitz-Gropengiesser

Citation

Frauke Schmitz-Gropengießer: “S.O.S.”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/s-o-s, 06/2021.

Print

Scott McKenzie **1967**

San Francisco (Be Sure to Wear Some Flowers in Your Hair)

SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) war der einzige Hiterfolg Scott McKenzies und wurde zur Hymne der Hippiebewegung. Der Song setzte dem Summer of Love ein musikalisches Denkmal.

I. Entstehungsgeschichte

Geschrieben wurde der Song SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) 1967 von dem Musiker und Komponisten John Phillips (1935-2001), dem Gründer der Band The Mamas & The Papas; gesungen hat ihn Scott McKenzie (geboren als Philip Wallach Blondheim, 1939-2012), der eine enge Freundschaft zu John Phillips pflegte. Gemeinsam spielten sie in der Band The Smoothies, bevor sie Anfang der 1960er Jahre gemeinsam mit Dick Weissman das Trio The Journeymen gründeten und drei Alben aufnahmen.

Mit dem Titel SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) gelang Scott McKenzie als Solist ein Welthit. Obwohl er es mit seinem Song “Like an Old Time Movie” (1967) auch in die Charts schaffte, blieb SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) sein einziger großer Erfolg. Schon im Jahr 1970 beendete er seine Solokarriere und zog sich aus dem Musikgeschäft zurück. In den späten 1980er Jahren wurde er Mitglied bei einer neuen Formation der The Mamas & The Papas und war – wie John Phillips – im Jahr 1988 als Mitautor an der Entstehung des berühmten Songs “Kokomo” der Beach Boys beteiligt.

Die Aufnahme des Songs, den John Phillips nach eigenen Angaben in 20 Minuten schrieb (vgl. Phillips in Hartman 1997), fand in zwei Studios statt, im Studio 3 bei Western Records und bei Moonglow Records (ab etwa 1969 The Sound Factory). In Letztgenanntem wurde der Gesang aufgenommen und nachträglich über die Musikspur gelegt. Die Produzenten waren Lou Adler und John Phillips. John Phillips wirkte bei der Aufnahme selbst als Musiker mit (Gitarre). Die übrigen Instrumente übernahmen Studiomusiker der sogenannten The Wrecking Crew. Larry Knechtel spielte Keyboard, Joe Osborne Bassgitarre und Hal Blaine Schlagzeug.

Die Angaben über den genauen Entstehungszeitpunkt variieren. Einem Gespräch zwischen Scott McKenzie, Barry McGuire und Gabrael Franklin ist zu entnehmen, dass die Idee zu dem Song etwa im Februar 1967 entstand und der Song bereits kurz darauf aufgenommen wurde (vgl. McKenzie in All Planet TV 2012). Die Single SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) mit der B-Seite “What’s the Difference” erschien im Mai 1967 bei Ode Records. In der Ausgabe des Billboard-Musikmagazins vom 13. Mai 1967 ist zu lesen: “[…] this sensitive, emotional ballad based upon the West

Coast ‘love’ movement will fast put the Ode label at the top of the Hot 100” (Billboard 1967: 18). Und so kam es auch – das 1967 von Lou Adler gegründete Label Ode Records produzierte mit SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) seinen ersten Hit, der es in die Charts schaffte. Außerdem erschien der Song mit noch zehn weiteren Titeln im Jahr 1967 auf dem Album *The Voice of Scott McKenzie*.

Der Song diente dazu, Werbung für das *Monterey International Pop Music Festival* zu machen, das unter anderem von John Phillips und Lou Adler organisiert wurde und vom 16. bis 18. Juni 1967 in Monterey, Kalifornien, mit Künstlern wie The Who, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Otis Redding und The Mamas & The Papas stattfand. Dort erklang der Song am 18. Juni live.

II. Kontext

Der Song SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) entstand im Jahr 1967, dem Jahr des “Summer of Love”, in dem die Hippiebewegung, auch Flower-Power-Bewegung genannt, im Rahmen des Monterey International Pop Festivals in San Francisco auf ihren Höhepunkt zustrebte, und wurde zur Hymne dieser Zeit.

Die Hippiekultur hatte ihren Ursprung in Kalifornien. Dort schwand Ende der 1960er Jahre der politische Protest, der aus der Bürgerrechtsbewegung hervorgegangen war und musikalisch durch Protestsongs von Bob Dylan oder Joan Baez genährt wurde. Viele junge Menschen fühlten sich in der Wohlstandsgesellschaft eingeengt und sahen keinen Weg zur freien Entfaltung und Selbstverwirklichung. Ein Rückzug der rockmusikbegeisterten Jugend in die “inneren Welten”, verbunden mit der Verbreitung bewusstseinsverändernder Drogen (zum Beispiel Haschisch, Kokain, Peyote und LSD), war die Folge.

San Francisco war ein Ort, der sich aufgrund seines warmen Klimas und seiner gemischten Bevölkerung besonders dafür eignete, neue Formen des Zusammenlebens zu erproben. Der Drogenkonsum und das Drogenerlebnis wurden dabei zum “gemeinsamen Solidaritätssymbol der Gegenkultur” (Flender/Rauhe 1989: 114). Als Prophet der neuen Drogenkultur galt der Wissenschaftler Timothy Leary (1920-1969), der auch an der Erforschung von LSD beteiligt war. Leary war es auch, der den bekannten Slogan “Tune in, turn on, drop out” prägte.

Wichtige Werte und Ziele waren für die Akteure der Gegenkultur Gewaltfreiheit, Frieden, Gleichheit, Gemeinschaft, Solidarität und “freie Liebe”. Der Soziologe Walter Hollstein fasst ihr Anliegen treffend zusammen: “Die Blumenkinder lehnen eine sterile Wohlstandsgesellschaft ab, die nur nach der Menge verdienter Dollar fragt, nach dem Erwerb von Statussymbolen trachtet und Arbeit, Leistung, Besitz, sozialen Aufstieg, Erfolg und Macht über alle menschlichen Werte stellt. Die Hippies wollen als Menschen mit eigenen Ideen, Strebungen und Zielen anerkannt werden; sie wünschen, sich selbst zu verwirklichen, und verweigern sich deshalb einem System, das sie formiert, manipuliert und geistig kastriert. Sie wollen nicht wie ihre Eltern ihr Leben damit verbringen, nach Dollars zu jagen, und dabei nicht mehr die Zeit finden, zu leben, zu lieben und glücklich zu sein.” (Hollstein 1983: 24 f.).

Drogeneinfluss betraten Musiker musikalisches Neuland und experimentierten mit Klängen. Einige

Gruppen wie Jefferson Airplane, The Jimi Hendrix Experience oder The Doors wollten mit ihrer Musik die Botschaft der totalen Selbstbefreiung senden. Mit der Droge LSD schien es möglich, alles Irdische in den Schatten zu stellen, “Trips” wurden von Rockmusik begleitet. Oft sprengten die Songs den durch Single und Radio gesetzten Standard von zweieinhalb bis vier Minuten. Häufig war in den Stücken indischer Einfluss zu hören, so zum Beispiel der Sitarklang, der in der indischen Meditation ein Mittel zur Erlangung eines höheren Bewusstseins darstellt. Eine der ersten Bands, die den Klang der Sitar in ihre Musik aufnahmen, waren die Byrds im Jahr 1966.

Die Anhänger der neuen Kultur trafen sich 1967 auf *Human Be-Ins*. Weltweite Aufmerksamkeit erlangten sie durch eine Zusammenkunft am 14. Januar 1967, bei dem sich etwa 30 000 junge Menschen auf dem Polofeld im Golden Gate Park in San Francisco versammelten und das friedliche Zusammensein mit Drogen und Musik feierten. Es traten lokale Künstler und Bands wie Jefferson Airplane, The Hedds, Moby Grape und Grateful Dead auf.

III. Analyse

Der Text des Songs SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) beschreibt das Lebensgefühl, das im Sommer 1967 in San Francisco herrschte, und beinhaltet Schlüsselworte der Hippiebewegung wie “flowers”, “love-in” und “new explanation”. Der Text teilt sich in drei Abschnitte, wobei der erste Abschnitt aus zwei Vierzeilern besteht, in denen die junge Generation aufgefordert wird, nach San Francisco zu kommen, in die Stadt, in der sie liebevolle Menschen und ein Sommer voller Liebe erwarten. Die Menschen sollen sich Blumen in die Haare stecken – als Symbol für Frieden und Liebe.

Der Textaufbau des zweiten Abschnitts, der aus einem Vierzeiler besteht, unterscheidet sich vom vorangegangenen Abschnitt. Während im ersten Abschnitt jeweils der erste und dritte Vers mit dem Wort “San Francisco” enden (“If you’re going to San Francisco”, “For those who come to San Francisco”, “In the streets of San Francisco”) und die darauffolgende Zeile entweder die Botschaft enthält, sich Blumen ins Haar zu stecken oder beschreibt, was die Menschen dort erwarten wird, lautet der Text des zweiten Abschnitts: “All across the nation / Such a strange vibration / People in motion / There’s a whole generation / With a new explanation / People in motion”. Überall sind Menschen in Bewegung, sowohl in Bezug auf ihre Weltansicht und Lebensweisen als auch körperlich, wie beispielsweise beim Tanzen. Diese neue Generation mit ihren neuen Weltsichten hinterlässt Spuren in der ganzen Nation, die Veränderungen sind ‚überall’ spürbar. Der dritte Abschnitt ähnelt dem ersten und wiederholt dessen Inhalt. Er hat allerdings nur sechs Verse (zwei Verse weniger als der erste Abschnitt), wobei der fünfte und sechste Vers eine Wiederholung des dritten und vierten Verses darstellen.

Der Song dauert 2:58 Minuten und ist mit Schlagzeug, Bass, Keyboard, Rhythmus- und Leadgitarre, also den üblichen Instrumenten einer Rockband, instrumentiert. Charakteristisch und prägend für das Klangbild des Songs ist der Einsatz von zusätzlichen Perkussionsinstrumenten, einem Schellenkranz und einem Glockenspiel. Außerdem ergänzen gelegentliches Händeklatschen, das den Backbeat (Betonung auf 2 und 4) markiert, und der Einsatz einer Sitar das Instrumentarium.

Zwei Abschnitte des Textes lassen sich auch in der Musik finden. Der Aufbau des Songs lässt sich als

eine AABA'-Form verstehen, die von einem kurzen Intro und Outro umrahmt wird. Die Vierzeiler des ersten Textabschnitts sowie die ersten vier Zeilen des dritten Abschnitts liegen über der gleichen Harmoniefolge und weisen den gleichen Melodieverlauf auf. Es gibt nur kleine melodische und rhythmische Unterschiede, die größtenteils textbedingt sind. Grundbestandteile sind viertaktige Melodiephrasen der Gesangsstimme. Charakteristisch ist ein aufsteigender Sextsprung an den meisten Phrasenanfängen. Die Phrasen enden grundsätzlich mit einem Ganztonschritt abwärts. Ferner gibt es einen sich in kleinen Tonschritten auf und ab bewegenden Melodieverlauf, der auf der Pentatonik basiert. Die Grundtonart ist G-Dur und die Harmonik wird ausschließlich aus den drei Akkorden der Hauptfunktionen und ihren Mollparallelen gebildet (G-Dur, C-Dur, D-Dur, e-Moll, h-Moll). Die Begleitung ist schlicht, Text und Gesang stehen im Vordergrund. Die Melodie wird ab und zu von der Leadgitarre mit kleinen Melodiefloskeln umspielt.

Der zweite Textabschnitt, der sich von den anderen beiden Textabschnitten in Aufbau und Wortwahl unterscheidet, wird auch musikalisch markiert (B-Teil/Bridge ab Minute 1:18). Harmonisch dominieren F-Dur und d-Moll. Der Tonhöhenverlauf in der Gesangsmelodie wird angehoben, und der höchste Ton des Songs, das f", wird erreicht. Dieser erklingt an den Phrasenanfängen und wird drei Mal wiederholt, gefolgt von einer anschließenden Abwärtsbewegung der Töne. Auch die Begleitung ändert sich in der Bridge schlagartig. Die Gitarre spielt Dead-Notes und eine indische Sitar kommt zum Einsatz.

Am Ende des Songs erklingt die Melodie der letzten zwei Textzeilen des letzten Textabschnitts einen Ganztonschritt höher (Rückung) und ist im Tempo zurückgenommen. Den Abschluss bildet ein kurzes instrumentales Outro und ein Fade-out.

Wenn man bedenkt, dass der A-Teil des Stückes aus zwei Vierzeilern besteht, die nahezu identisch auskomponiert sind, und ein solcher Vierzeiler auch Bestandteil des A'-Teils ist, kommt man zu dem Ergebnis, dass es drei Strophen (zwei Strophen im A-Teil, eine Strophe im A'-Teil) gibt, wobei sich zwischen Strophe zwei und drei eine Bridge (Teil B) schiebt. Auffällig ist, dass es keinen Refrain gibt. Die Strophen haben einen refrainartigen Charakter, vor allem durch die leicht eingängige und einfach nachsingbare Melodie und die zahlreichen Wortwiederholungen.

Das Wort San Francisco kommt im Lied sieben Mal vor. Die Stadt wird als Ort dargestellt, an dem Liebe, Solidarität und Frieden herrschen. Der aufsteigende Sextsprung, mit dem der Gesang beginnt und der an den Phrasenanfängen immer wieder auftaucht, ist der größte Intervallsprung im Stück und wirkt auffordernd und gleichzeitig befreiend. Auffordernd, da an die junge Generation appelliert wird, nach San Francisco zu kommen und befreiend als Zeichen dafür, dass sie aus den gesellschaftlichen Zwängen austreten und sich einem Leben in Liebe, Solidarität und Frieden hingeben können. Die leicht eingängige Melodie, die Phrasenwiederholungen, der eingängige Rhythmus, das getragene Tempo und der leicht eingängige Text geben dem Stück einen hymnischen Charakter. Der Song lädt zum Mitsingen ein und lässt sich sowohl leicht nachsingen als auch leicht auf der Gitarre nachspielen. Die Bridge stellt den Höhepunkt des Songs dar. Die Stimmung ist "aufgewühlter"; denn die Begleitung ändert sich schlagartig und Tonrepetitionen, hohe Tonhöhen und der Sitarklang bestimmen das Klangbild. Dadurch wird die Aussage betont, dass die ganze Nation von dem Geist der Hippiebewegung erfasst ist und die Menschen

vegung sind.

Die ausdrucksstarke Stimme Scott McKenzies, die insgesamt den Song bestimmt, unterstreicht den friedlichen Charakter des Liedes. Der Einsatz der Glocken sowie des Schellenkranzes verleihen dem Song zusätzliche Leichtigkeit. Insgesamt unterstreicht die Musik das “Heile-Welt-Bild” (Benzinger 2002: 267) des Textes.

IV. Rezeption

Die Single SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) wurde weltweit etwa sieben Millionen Mal verkauft und erreichte in den USA bereits kurz nach ihrer Veröffentlichung Platz 4 der Billboard Hot 100. Auch in Europa erlangte der Song große Aufmerksamkeit und schaffte es in den meisten Ländern auf den ersten Platz der Charts, so unter anderem auch in Großbritannien, Deutschland und Österreich. In Deutschland hielt er sich seit Anfang September 1967 26 Wochen in den Charts, neun Wochen davon auf Platz 1. Der Song, der das Lebensgefühl der Hippiebewegung traf, wirkte somit weit über Kalifornien hinaus. SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) machte McKenzie innerhalb kürzester Zeit weltweit berühmt, blieb allerdings auch sein einziger Hit. Auf der Bühne sagte er einmal sinngemäß: Wenn schon ein One-Hit-Wonder, dann wenigstens mit einem Hit wie San Francisco (vgl. http://www.scottmckenzie.info/san-francisco-song-de.html).

SAN FRANCISCO (BE SURE TO WEAR FLOWERS IN YOUR HAIR) findet sich in McKenzies Fassung auf einigen Sixties-Samplern und es gibt einige Coverversionen, unter anderem von Petula Clark (1967), Ted Hawkins (1995) und den Global Deejays (2004). Außerdem wurde der Song in Filmproduktionen verwendet, wie beispielsweise in *Forrest Gump* (1994), *Frantic* (1988) und *The Rock* (1996).

NORA PAULUS

Credits

Musik/Text: John Phillips
Gesang: Scott McKenzie
Gitarre: John Phillips
Bass: Joe Osborne
Keybord: Larry Knechtel
Schlagzeug: Hal Blaine
Produzenten: Lou Adler, John Phillips
Label: ODE Records
Veröffentlichung: Mai 1967
Länge: 2:58

Recordings

- Scott McKenzie. “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. On: *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*, 1967, Ode Records, ZS7-103, USA (Vinyl/7”-Single).
- Scott McKenzie. “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. On: *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*, 1967, CBS, 2816, Europa (Vinyl/ 7”-Single).
- Scott McKenzie. “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. On: *The Voice of Scott McKenzie*, 1967, Ode Records, Z12 44002, USA (Vinyl/12”-Album).
- Scott McKenzie. “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. On: *Now That’s What I Call Music: The Summer Album*, 1986, EMI, 5099926106731, UK (Vinyl/Album/Compilation).

Covers

- Julie Felix. “San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)”. On: *Flowers*, 1967, Fontana, TL 5437, UK (Vinyl/LP/Album).
- Petula Clark. “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)”. On: *San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)*, 1967, Disques Vogue, V. 45-1439, Frankreich (Vinyl, 7”-Single).
- Johnny Hallyday. “San Francisco”. On: *Johnny Hallyday*, 1979, Impact, 6886 104, Frankreich (Vinyl/ LP/Compilation).
- Ted Hawkins. “San Francisco”. On: *Dock of the Bay (The Venice Beach Tapes II)*, 1987, American Activities, BRAVE 6, UK (Vinyl/LP/Album).
- Me First and the Gimme Gimmes. “San Francisco”. On: *Blow in the Wind*, 2001, Fat Wreck Chords, FAT 620-2, USA (CD/Album).
- Global Deejays. “The Sound of San Francisco”. On: *The Sound of San Francisco*, 2004, Superstar Recordings, 5050467-6462-2-3, Deutschland (CD/Maxi-Single).

References

- Bayer, Felix. “Zum Tode Scott McKenzies: Ein Leben lang ein Blumenkind”. In: Spiegel Online, 20 August 2012. URL: http://www.spiegel.de/kultur/musik/scott-mckenzie-gestorben-nachruf-auf-den-saenger-von-san-francisco-a-850947.html [31.03.2015].
- Benzinger, Olaf: *Rock-Hymnen. Das Lexikon*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002.
- Cottrell, Robert C.: *Sex, Drugs and Rock ‘n’ Roll. The Rise of America’s 1960s Counterculture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers 2015.
- Flender, Reinhard/Rauhe, Hermann: *Popmusik. Aspekte ihrer Geschichte, Funktionen, Wirkung und Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- Hollstein, Walter: *Die gespaltene Generation. Jugendliche zwischen Aufbruch und Anpassung*. Berlin/ Bonn: J.H.W. Dietz Nachf. 1983.
- “Like An Old Time Movie”. In: Scott McKenzie (artist homepage). URL: http://www.scottmckenzie.info/ə-an-old-time-movie.html [31.03.2015].
- ‘Lyrics”, In: Scott McKenzie (artist homepage). URL: http://www.scottmckenzie.info/san-francisco-

song-de.html [31.03.2015].
- Mayr, Franz Wilhelm: *Die Subkultur der Hippies. Eine Gegenbewegung zur Moderne*. Linz: edition por mente 2000.
- Miles, Barry: *Hippies*. Hong Kong: Collection Rolf Heyne 2003.
- “1995 Interview. ‘San Francisco’”. In: Scott McKenzie (artist homepage). URL: http://www.scottmckenzie.info/san-francisco-1.html [31.03.2015].
- “1995 Interview. Twenty Minutes”. In: Scott McKenzie (artist homepage). URL: http://www.scottmckenzie.info/in-zwanzig-minuten-17.html [31.03.2015].
- “Pop Spotlights”. In: Billboard, 13 May 1967. URL: https://books.google.de/books?id=_ScEAAAAMBAJ&pg=PA66&dq=billboard+1967&hl=de&sa=X&ei=7bsWVeeMGcPVas3VgZgG&ved=0CCYQ6AEwAQ#v=snippet&q=Scott%20McKenzie&f=false [31.03.2015].
- “San Francisco”. In: Scott McKenzie (artist homepage). URL: http://www.scottmckenzie.info/san-francisco-song-de.html [31.03.2015].
- Schmidt, Mathias R.: *Bob Dylan und die sechziger Jahre. Aufbruch und Abkehr*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1983.
- “Scott McKenzie, Barry McGuire and Gabrael discuss the song ‘San Francisco’. Outtakes from the Denny Doherty Filming”. In: All Planet TV. URL: https://www.youtube.com/watch?v=JSbyqziShxk [31.03.2015].
- Thompson, Dave: *A Music Lover’s Guide to Record Collecting*. San Francisco: Backbeat Books 2002.

About the Author

Nora Paulus is studying Transcultural Music Studies (M.A.) at the University of Music FRANZ LISZT Weimar. The analysis was written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer.
All contributions by Nora Paulus

Citation

Nora Paulus: “San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair) (Scott McKenzie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sanfrancisco, 06/2017.

Print

Jean-Louis Murat **2011**

Sans Pitié Pour Le Cheval

SANS PITIÉ POUR LE CHEVAL thematisiert in der Form eines Chanson de Geste die Erfahrung eines Poilu (Bezeichnung eines Frontsoldaten im Ersten Weltkrieg) und die Grausamkeiten der Soldaten im Krieg.

I. Entstehungsgeschichte

SANS PITIÉ POUR LE CHEVAL ist der zweite Titel von Jean-Louis Murats dreizehnten Album *Grand Lièvre* (2011), welches in nur wenigen Tagen in Südfrankreich aufgenommen und kaum überarbeitet wurde, so dass der Höreindruck dem einer Live-Aufnahme nahe kommt. In den Liedern stehen ernste Themen im Vordergrund, darunter das Alter und der Tod. Das Album *Grand Lièvre* wird einer verstorbenen Nancy gewidmet, ein weiteres Lied, “Alexandrie”, einer verstorbenen Alex. Auch im dritten Lied des Albums, Rémi Est Mort Ainsi, bleibt der Tod präsent. Der Tod als zentrales Thema mischt sich in dem Album mit weiteren Themen wie dem Alter, dem Gedächtnisverlust (“J’aurais d’ailleurs pu intituler cet album Alzheimer”, Vergeade 2011), dem materiellen Verlust, der Depression, der Erde und der Liebe.

SANS PITIÉ POUR LE CHEVAL wurde durch Murats bürgerlichen Namen inspiriert. Er trägt als Jean-Louis Bergheaud den Namen seines Urgroßonkels. 1918 stirbt dieser im Ersten Weltkrieg (frz. “Grande Guerre”) an der Front; Murat wird als Kind und erstgeborener Sohn der Familie daran erinnert, dass er den Namen dieses ‘Helden’ geerbt hat. In Interviews wiederholt er vor diesem Hintergrund immer wieder, er komme mit seiner eigenen Identität nicht zurecht und er finde seinen Platz in der Gesellschaft nicht (vgl. Vergeade 2011). Der Name als Schlüssel zu den Erlebnissen und Erfahrungen der Menschen und zu den Ereignissen während des Ersten Weltkrieges lässt ihn zu der Erkenntnis gelangen, schon einmal gestorben zu sein.

II. Kontext

In Frankreich ist das öffentliche Gedenken an Siege und Niederlagen im Krieg traditionell stark im Bewusstsein des Volkes verankert. Sowohl der 8. Mai (Tag des Sieges Frankreichs 1945) als auch der 11. November (Tag des Waffenstillstandes im Jahre 1918) sind gesetzliche Feiertage und werden von dem Präsidenten Frankreichs feierlich als Gedenktag begangen. Darüber hinaus haben um 2010 weitere Gedenkfeiern zum Ersten Weltkrieg stattgefunden. Der letzte Poilu Frankreichs, Lazare Ponticelli, ist im März 2008 gestorben und wurde feierlich in einem Staatsakt zu Grabe getragen. Am 5. Mai 2011 starb der Brite Claude Choules, letzter Soldat des 1. Weltkrieges. Kurz darauf, am 11. November 2011, wurde in Meaux das Musée de la Grande Guerre eingeweiht. Nicolas Sarkozy erwähnte dabei die Notwendigkeit Devoir de Mémoire (Veröffentlichung zur Erinnerung; Sarkozy 2011). Murat betont, dass die Frage, wie es zu den beiden Weltkriegen kam, immer noch aktuell sei (vgl. Dana 2011).

III. Analyse

Am Anfang des in ultimas res einsetzenden Liedes beschreibt eine Stimme, die sich identitätslos in ein gequältes Frontsoldaten-Kollektiv einfügt, das Leiden, das den Krieg begleitet und schon die letzten Momente des Lebens ankündigt: “Voilà les derniers moments / Au détail de nos souffrances”. Kaum hat sich die Stimme einem einzelnen Individuum – einem wahrscheinlich noch sehr jungen lyrischen Du – zugewendet, das in seiner Verzweiflung gerade “Maman” gemurmelt hat (“Tu as murmuré Maman”), als sie schon wieder in den überpersönlichen Imperativ der ersten Person Plural überschwenkt: Sie ruft dazu auf, für alle zu beten, die schon durch die Granaten gestorben, ja verschwunden sind (“Prions pour les disparus / Tous emportés par l’obus”). Die Formulierung wirft dabei die Frage auf, ob die Zufluchtnahme im Gebet nicht unreflektiert-mechanisch erfolgt: Da das Bild des Verschwindens nicht mit einer jenseitigen Heilserwartung harmoniert, scheint ein Gebet für die Granatenopfer wenig Sinn zu haben.

In der zweiten Strophe wird durch eine Analepse der Anfang des Krieges beschrieben, Murat singt über die Soldaten, die im Gefühl des sicheren Sieges euphorisch an die Front zoge: “Quand nous partîmes à la guerre / Sûrs de vaincre au premier jour”. Aber die Euphorie wird mit der Grausamkeit kontrastiert, einer völlig unerwarteten Grausamkeit dieser Soldaten, die erbarmungslos auf die Pferde schossen: “Comme à coups de revolver / Sans pitié pour le cheval”. Nach dieser zweiten Strophe hört man in der Melodie das Schreien eines Pferdes. Historische Studien über den Ersten Weltkrieg berichten über die Situation der Tiere bzw. der Pferde im Krieg und erwähnen das abscheuliche Schreien der Tiere an der Front, wenn diese ins Feuer gerieten (vgl. Baldin 2007). Diese Bedingungen sind für die Soldaten unerträglich. Murat spricht von der Einsamkeit der Soldaten, die nur noch ihre Erinnerungen in sich tragen (“Souvenirs et solitude”).

In der dritten Strophe wird der Besitzer der Singstimme zum ersten Mal als Individuum fassbar und zwar in dem Moment, als sein Leben zu Ende geht. Der bevorstehende Tod lässt den Soldaten in den Heeresmassen an der Front plötzlich völlig allein, “abandonné”, dastehen. Zum ersten Mal wird hier ein Pronomen der ersten Person Singular verwendet: “Mon sang coule dans la boue”. Wer in seinem Blut liegt, der fällt aus dem Heereskollektiv heraus, der individualisiert sich vorübergehend, allerdings nur, um sein Leben alsbald an den schlammigen Untergrund zu verlieren. Erst als es zu spät ist, wird nach den Möglichkeiten eines ganzen, vollständigen, erfüllten Lebens gefragt: “Qu’est-ce qu’une vie intégrale”.

Wenn es in der vierten Strophe heißt “Tous les hommes de la Marne / tombent”, dann wird die Individualität des Einzelschicksals wieder zurückgenommen: Was dem Ich passiert, passiert allen im selben Frontabschnitt, in derselben umkämpften Region. Wie im mittelalterlich-frühneuzeitlichen Totentanz gibt es keinen, den der Tod nicht letztendlich ergreift. Es gibt keinen Ausweg mehr.

Der näher rückende Tod, das allenthalben stattfindende Sterben von geradezu apokalyptischen Ausmaßen, wird durch die Melodie verstärkt. Zu Beginn des Liedes wird durch die Melodie Aufmerksamkeit erzeugt: erst ein Arpeggio, das auf der Oktave des Grundtones endet, dann Einsetzen der Rhythmusgruppe in schleppendem Tempo mit starken Akzenten. Dadurch entsteht der Eindruck einer weichlichen Härte. Durch kleine auf- und absteigende Intervalle in der ganzen Melodie verstärkt sich der Ausdruck von Trauer. Die Solostimme wirkt in dieselbe Richtung wie die Instrumentalbegleitung von

leeren Quinten, die Ausweglosigkeit vermitteln. Insgesamt enthält SANS PITIÉ POUR LE CHEVAL nur einen kleinen Tonumfang, was die bedrückende Enge in den Stellungen der Westfront des Ersten Weltkriegs widerspiegeln mag.

IV. Rezeption

SANS PITIÉ POUR LE CHEVAL ist das zweite Lied des von der Kritik gefeierten Albums *Grand Lièvre*. Es fügt sich harmonisch in den musikalischen Stil der anderen Lieder dieses Albums. *Grand Lièvre* bleibt in Frankreich sieben Wochen in der Hitparade und erreicht in der ersten Woche nach der Veröffentlichung im September 2011 den zwölften Platz.

MAXIME BLEUZE

Credits

Guitar/Vocals/Piano: JL Murat
Drums: Stéphane Reynaud
Bass: Fred Jimenez
Electric Piano/Organ: Slim Batteux
Choir: JL Murat, Christophe Pie, Fred Jimenez, Alain Bonnefont, Laure

Music/Writer/Songwriting: JLM Bergheaud
Producer: Aymeric Létoquart
Label: V2/Universal Music France
Recorded: 2011
Published: 2011
Length: 03:39

Recordings

- Jean-Louis Murat. “Sans Pitié pour Le Cheval”. On: *Grand Lièvre*, 2011, V2, 277 5290, France (CD/Album).

References

Raldin, Damien: De la Contiguïté Anthropologique entre Le Combattant et Le Cheval. In: *Revue storique des Armées*, 249 (2007), 75–87.

- Dana, Jean-Yves: “Jean-Louis Murat. ‘Notre Actualité, C’est Encore 14–18 et 39–45. Et Alzheimer…’”. In: La Croix, 04.11.2011. URL: http://www.la-croix.com/Culture/Musique/Jean-Louis-Murat-Notre-actualite-c-est-encore-14-18-et-39-45.-Et-Alzheimer-_NG_-2011-11-04-732297 [15.12.2014].
- Sarkozy, Nicolas: “Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République, sur le Musée de la Grande Guerre, la célébration du centenaire de la Première Guerre mondiale et sur un projet de loi faisant de la date anniversaire de l’Armistice de 1918 la date de commémoration de la Grande Guerre et de tous les morts pour la France, à Meaux (Seine-et-Marne) le 11 novembre 2011.” In: elysee.fr, 11.11.2011. URL: https://www.elysee.fr/nicolas-sarkozy/2011/11/11/declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-le-musee-de-la-grande-guerre-la-celebration-du-centenaire-de-la-premiere-guerre-mondiale-et-sur-un-projet-de-loi-faisant-de-la-date-anniversaire-de-larmistice-de-1918-la-date-de-commemo[29.04.2021].
- Vergeade, Franck: “Track by track – 14/10/11”. In: Surjeanlouismurat.com, 15.10.2011. URL: http://www.surjeanlouismurat.com/article-l-interview-de-magic-en-ligne-86582982.html [Stand: 29.04.2021].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Misia Doms at the University of Düsseldorf.
All contributions by Maxime Bleuze

Citation

Maxime Bleuze: “Sans Pitié Pour Le Cheval (Jean-Louis Murat)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/sans-pitie-pour-le-cheval/, 07/2021.

Print

sEODo band / 서도밴드 **2019**

Sarangga / 사랑가

“Created by sEODO, Joseon-Pop is a new music genre where the traditional vocal technique of pansori and modern lyrics and melodies meet, creating a modern genre suitable for both the older and the new generation” (Lagdani 2020). A song that showcases this connection between old and new is sEODo’s third single SARANGGA, which is the band’s own version of the song “Sarangga” from the pansori *Chunhyangga,* both in terms of the unique musical style fusion and their adaptation of the traditional lyrics making it easier to understand and relate to for modern audiences.

I. Origins

In 2019, the band has been working on the pansori of *Chunhyangga* before the release of SARANGGA already, having performed other songs of the same pansori on different occasions. They played several concerts in China and Japan telling their own version of the pansori with the four songs SARANGGA (love song), “The Farewell Song (이별가)”, “Until When (언제까지)”, and “I Came (내가 왔다)”. Furthermore, they won the grand prize at the 1st KBS Korean Traditional Music Rookie Awards 2019 with the song “I Came (내가왔다)” from the same pansori. One month after their win, they officially released SARANGGA on the 26th of December 2019 as their third single, along with a music video to the song. SARANGGA has been performed live in different locations, such as at the Acoustic Café Unplugged in Hongdae, Seoul and at a Sofar Sounds Concert in Shanghai. Furthermore, it has been broadcasted on several TV shows such as *Mnet*’s *I Can See Your Voice* season 7 and *CLUB.KOM*, the gugak show of the channel *Arirang*.

II. Context

sEODo band are recognised especially for the fusion of traditional Korean music (gugak) with modern genres, not only limited to Pop, but also including Jazz, R&B, and Rock. As the singer of the band stated, besides gugak and pop*,* “*other genres flow as music through sEODo band in the form of Joseon Pop” (Iyengar 2021).*

Jaehyun Seo, singer of the group, started learning traditional Korean singing from the early age of 4 and continued throughout his school career, majoring in vocal music at the Gugak National Middle School. On the side, he learned pop music composition and started combining both styles. To advance his knowledge in pop music, he graduated university in the department of practical music composition. Therefore, he has been exposed to both, traditional and contemporary genres, from an early age and was able to combine them in a new way, which made him pioneer of the new genre Joseon Pop. However, the band does not want to just be put in the box of gugak fusion, but they want to make the Korean sound accessible to the audience by integrating it into the Pop genre that is already listened to all around the world. In an

interview with *The Korea Times,* Seo explained:

“Our music is rooted in traditional music, specifically pansori. Also, there has been a long history of fusion gugak in Korea, but we don’t want to be called a fusion gugak band. We are already a pop music band. We try to defy the cliches of the fusion gugak category and try not to use the typical traditional rhythms of the genre. As Latin music first became Latin pop and then a mainstream pop genre in the international music scene, I hope our Joseon pop will become a pop genre in the music scene worldwide” (Park 2021).

The song SARANGGA, in particular, derives from pansori, a traditional Korean art of performance which can be described as a sung novel. It is performed by only one singer and one percussionist using a buk, a traditional Korean barrel drum. The singer tells the up to 8-hour long story, alternating sori, which is a song-like and more melodious part, and aniri, which is rather recitative. It is the task of the singer to project the plot into the listener’s head only with his voice and gestures, requiring him to have a vivid and expressive voice and way of talking.

The pansori repertoire that is known today comes from the time where the art form has already been established and accepted in the upper class in the mid-19th century (Park 2000: 247). However, originally, pansori was an art form of the lower class. The expression of emotions, vulgar word choice, and unstructured plot development prove this origin in the lower class, since the court music up to that point had to strictly follow the aesthetics of Confucianism, focusing on the music through self-control and without getting disturbed by human sentiments (Lee 1991: 103-104).

Chunhyangga is one of the five remaining pansoris of the present. There are multiple different versions of it since pansori has always been an oral tradition and the songs and texts have been passed down from teacher to student. Added to that, the performance relies on the interaction between the singer and the audience and gives the singer freedom to improvise to a certain degree according to the reactions of the listeners. *Chunhyangga* tells the story of the lower-class girl Chunhyang, daughter of a female entertainer of the governor (kisaeng), who falls in love with the son of the governor Mongryeong. The couple secretly marries but then, Mongryeong and his family are ordered to serve in the capital so the newly weds are separated, promising each other to wait for Mongryeong’s return. During Mongryeong’s absence the new governor requires Chunhyang’s service as a kisaeng, which she refuses. Therefore, she gets imprisoned, tortured, and sentenced to death. At the last moment, Mongryeong returns and saves his wife, who, through all this time and pain, has always been loyal to him.

The song SARANGGA, which means love song, accompanies the scene of the two falling in love. The original lyrics are rather hard to understand for the contemporary listener, since it uses old Korean language. Also, the musical aesthetics of pansori are not easily relatable for people growing up with contemporary popular music or western classical music. Since there is only a singer, there is only a melody and no harmonies, and certain rhythmical patterns in units of twelve played by the drummer. Certain vocal techniques also make the specific pansori sound, like very clear theatrical pronunciation, strong vibrato, which sometimes makes the original note not recognisable anymore, and swerving by using the larynx.

ɔ tried now to make this traditional pansori more relatable for the contemporary audiences.

III. Analysis

Compared to the original pansori song, the band created a new version that can be seen as an adaptation that is based on the pansori, since it creates a “situational equivalent” making the original in a new social, cultural, and temporal environment more “relevant” or “easily comprehensible” (Vandal-Sirois, Bastin 2012: 22). Furthermore, one could argue that within the band’s vision of making Joseon Pop a worldwide acknowledged and used genre, the song has been internationalized, which means certain content has been generalized, so that it can fit all markets and geographical areas without the need to modify it to fit a certain geographical area or market (Vandal-Sirois, Bastin 2012: 28).

The group rewrote the lyrics in modern language, which carries a similar meaning to the original but is still phrased very differently. They start off with the same line, “come here, let me give you a piggyback ride” (Appendix), a playful way to show love for the other person. The original lyrics then continue about offering food to the loved one, which shows deep caring for the other person, while sEODo’s version uses a more direct speech to the loved person using metaphors from nature to express the beauty and infinity of their love, such as “Even if we separate again after this night / You’ll be a flower and I’ll be a butterfly and fly away (이 밤이 지나 우리 다시 헤어져도 /너는 꽃이 되고 나는 나비 되어 훨훨 날아가리)” (Appendix). This line also draws a connection to the plot, where the couple must separate. Furthermore, it adapts the feature of onomatopoetic and ideophonic (mimetic) elements from the original, a special feature of the Korean language. Thus, a strong bridge to the original has been built with the first line, making the connection to the original very clear, which is confirmed along the way through a similar sentiment and loving and caring address towards the loved one, even though a different context and topic have been chosen as content of the lyrics.

The musical structure of the song is divided in different parts that return; it is a basic structure of a pop song:

	Measure	Chords	Melody	Instrumentation
Intro	1–5	Fmaj7, em7, dm7, em7, Fmaj7, em7, F/G, Cmaj7	General downwards direction, goes through different instruments	Wind chime, bass, guitar, organ/bell-like synthesizer (synthesizer 1), electronic sounding muffled synthesizer (synthesizer 2)
Verse 1	6–13	||:Fmaj7, Cmaj7, Fmaj7, Cmaj7:||	Downwards direction, long stretched notes that are artistically embellished through vibrato, swerving,	Synthesizer 1, vocals, cymbals

			ornamentation, stress	
Pre-Chorus 1	14–19	‖:dm7, em7, Fmaj7:‖ F/G	More text, therefore faster moving, sung a bit breathless (-> excitement?), upwards direction, dynamics <, leading towards chorus	Wind chimes, vocals, synthesizer 1, tambourine, guitar
Chorus 1	20–28	Cmaj7, Fmaj7, em7, A7+, dm7, em7, Fmaj7, C4-3	A B A C form, A: call-like (lyrics= “love, my love” (Appendix)), B: recitative-like line, C: rejoicing ornament on “You” (Appendix)	Drums, bass, vocals, backing vocals, synthesizer 1, synthesizer 2
Post-Chorus 1	29–34	see Intro	Rising and falling, the second time with a wider range	Vocals, backing vocals, drums, bass, synthesizer 1, synthesizer 2, piano, wind chimes
Verse 2	35–42	see Verse 1	Melody oriented at lyrics (pansori-like), “under the sky” (Appendix) followed by a swerving downwards, calling out “there is nothing more precious than you” (Appendix)	Vocals, drums, bass, piano, synthesizer 1, backing vocals, synthesizer 2,
Pre-Chorus 2	43–48	see Pre-Chorus 1	see Pre-Chorus1, a bit more ornamented in the end	Vocals, tambourine, piano, guitar, synthesizer 1, synthesizer 2, wind chimes
Chorus 2	49–57	see Chorus 1, G*b*/A*b*	see Chorus 1, modulation one semitone upwards, repeating the dropping movement a semitone higher	Vocals, backing vocals, drums, bass, Piano, synthesizer 1,

Chorus (modulated)	58–66	D*b*maj7, G*b*maj7, fm7, B*b*7+, G*b*maj7, fm7, e*b*m7, A*b*, D*b*4-3	see Chorus 1, B part rising in the end -> tension, C part adds one more downwards falling element	A B: only vocals and piano (last measure: drums, bass, guitar A C: backing vocals
Post-Chorus (modulated)	67–71	||: G*b*maj7, fm7, e*b*m7:||	see Post-Chorus 1, last swerving upwards slightly delayed, leading towards the end	Vocals, synthesizer 1, drums, bass, backing vocals, synthesizer 2
Outro	free	A*b,* D*b*maj7	Big ornamentation of the word “love” (Appendix)	Vocals, piano, guitar

From the beginning until the modulated Chorus, they make the sound grow bigger by adding more instruments. As for drums and bass, they build a continuous underlying base, or, as for piano, guitar, and other instruments, they throw in some counter-melody excerpts. With the modulation, the listener expects the climax. However, the climax is relayed, and a very reduced part (A B of the modulated Chorus) is interjected, which only features the piano and the singer. This creates a very intimate atmosphere, an extreme and surprising contrast right before the actual climax (A C of the modulated Chorus), from where the tension is released and the mood calms down until the end.

As already mentioned, certain instruments have certain roles in the arrangement. Bass and drum create a foundation which serves as a base to build up an arrangement on top of it with more instruments, therefore, these two instruments are missing in the beginning, the calmer part before the climax, and in the end. The wind chimes often mark the transition to a new section. The backing vocals are responsible for harmonies, at times unexpected ones, as for example in Chorus 1, they sing the third of the augmented A-chord. Especially the piano takes on the role to play a counter melody to the singing voice, starting from Verse 2, which contributes to the growing arrangement. The calm part is only a duo between the singer and the piano, where, in the beginning, the piano adds a triplet-based melody line accompanying the singer, pausing the pulsing beat of drum and bass before and creating a more flowing, irregular feeling.

One of the most striking features of this recording, however, is the vocal performance of the singer. His voice-handling is probably the feature closest to pansori, as he uses some distinctive techniques that derive from this vocal genre. Already the composition of the melody for the voice shows some of those features, as for example in Verse 2, the melody line follows what is being said in the lyrics, for example it says, “under the sky” (Appendix), after which he sings a falling line as an audible depiction. After that he calls out in a rising line “in my heart there is nothing but you”, where his voice gets almost like a scream, louder and with a bit more pressure, which shows the emotional intensity of his message. Opposed to that first verse, he uses swerving to create a smooth flow. Also, he sometimes adds a change in the

pressure behind the airflow on long notes, which leads to a swelling sound, as well as a developing vibrato at the end of those long notes (measures 6–9). He switches this up with adding small ornamentation or a short and rather shaky vibrato of the long notes instead of swelling and a developing vibrato (measure 10–14). In Pre-Chorus 1, he uses a very breathy voice, like on the sounds “dal-la, dal-la” (Appendix), which he then turns into an alternation between a clear voice and voiceless whispering. This is the most clearly recognisable in the word “ba-bba-do” (Appendix), where the first syllable is a voiceless hissing, whereas the second and third syllable are voiced and artistically ornamented. This all contributes to a very vivid and expressive vocal performance, as it is required from a pansori singer.

Keeping this in mind, it is audible that the band wanted to keep the song in pansori tradition, even though the musical structure and arrangement are very different from pansori, using a bigger instrumentation and the structure of a pop song. The context of the performance, therefore, plays a big role of how the audience perceives the song. In the music video, only the singer is shown, performing the song in a seated position, using only his hand gestures, upper body movement, and facial expression, just as a pansori singer. Added to that, in most live performances, the group presents a spoken part of the tale of Chunhyang before the song, which also relates closely to the pansori tradition with its alternation of recitatives (aniri) and songs (sori). However, without the context, the song can still be perceived as a soft R&B/Pop original, due to its modern structure, sound, and arrangement.

IV. Reception

The singer of sEODo band appeared on the 12th episode of the 7th season of the Korean TV show *I can see your voice* (aired 3rd April 2020). This was their first introduction to a bigger audience outside of the field of Korean traditional gugak music. Even though he got eliminated after the third round (Singer’s lip synch), the judges, after hearing him perform a cover of Jaurim member Yoona Kim’s song “Nocturne (야상국)” asked him for an encore of his own music. To present his own invented genre *Joseon Pop,* he then performed the chorus of SARANGGA. The judges reacted positively to the performance and comments such as “The more you listen to it, the more you fall in love with Seo Jaehyun and Joseon Pop’s charm (들을수록 빠져들게 되는 서재현과 조선팝의 매력)” or “We are all Joseon Pop-aholics (너도 나도 조선팝 홀릭)” were edited onto the aired performance video.

On YouTube, the music video is with about 117k views (as of September 2021) the most viewed music video of the group that is not a cover. On Spotify, it is their fourth most listened to song with about 19.7k (as of September 2021).

Even though the band is, as of today, still comparably unknown to a broader audience, they were discovered by Universal Music and signed a global distribution and promotion contract in 2021, which is rather rare for musicians whose music roots in traditional Korean gugak music. A representative of the label stated that the group is “ready both musically and physically to absorb everything to become successful” (Park 2021).

EMILY CRAWFORD

Appendix: Lyrics with transcription and English translation (by Emily Crawford)

Verse 1

이리오너라 업고도 놀자
I-ri o-neo-ra eob-go-do nol-ja
Come here. Let me give you a piggyback ride.

우리 오늘밤 업고도 놀자
U-ri o-neul bam eob-go-do nol-ja
Let's do a piggyback ride tonight.

Pre-Chorus 1

달라 달라 지지 마라
니 아무리 바빠도
Dal-la dal-la ji-ji ma-ra
Ni a-mu-ri ba-bba-do
Don't change,
no matter how busy you are.

저 하늘에 멈춰있어
Jeo ha-neul-e meom-chweo-iss-eo
Stay in the sky

내일은 오지 말고 매일이 이 밤 같게
Nae-il-eun o-ji mal-go
mae-il-i I bam gat-ge
Don't come tomorrow,
every day is like this night.

Chorus

사랑 사랑 내 사랑아
사랑 사랑 내 사랑아
Sa-rang sa-rang nae sa-rang-a
Sa-rang sa-rang nae sa-rang-a
Love, love, my love,
love, love, my love.

이리 보아도 저리 보아도
내사랑
I-ri bo-a-do jeo-ri bo-a-do
[illegible]-rang
I[illegible]ee you in this way, if I

see you in that way (=every
aspect of you) it's my love.

사랑 사랑 내 사랑아 사랑
사랑 내 사랑아
You 내사랑
Sa-rang sa-rang nae sa-rang-a
Sa-rang sa-rang nae sa-rang-a
You nae sa-rang
Love, love, my love,
love, love, my love.
You my love

Verse 2

이 밤이 지나 우리 다시
헤어져도
I bam-i ji-na u-ri da-shi
he-eo-jyeo-do
Even if we separate again
after this night,

너는 꽃이 되고 나는 나비
되어 훨훨 날아가리
Neo-neun ggoch-i dwae-go
na-neun na-bi dwae-eo
hweol-hweol nal-a ga-ri
You'll be a flower and I'll be
a butterfly and fly away.

네 곁에서 춤을 추리
Ne gyeot-e-seo chum-eul chu-ri
I'll dance next to you

하늘아래 너보다 귀한 것은
없어
Ha-neul-a-rae neo-bo-da
gwi-han geos-eun eobs-eo
Under the sky, there's
nothing more precious than you.

내 맘 안에
너 말곤 아무것도 없어
' nam an-e
.ıal-gon a-mu-geot-do

eobs-eo
In my heart,
There's nothing but you.

어화둥둥 내사랑
어화둥둥 내사랑
Eo-hwa-dung-dung nae sa-rang
Eo-hwa-dung-dung nae sa-rang
My love, my love, my love.

Pre-Chorus 2

닭아 닭아 우지 마라
니 아무리 바빠도
Dalg-a dalg-a u-ji ma-ra
Ni a-mu-ri ba-bba-do
Rooster, don't cry.
No matter how busy you are.

우지 말고 멈춰있어
U-ji mal-go meom-chweo-iss-eo
Don't cry, stop there,

내일이 오지 않게
Nae-il-i o-ji anh-ge
tomorrow won't come,

평생이 이 밤 같게
Pyeong-saeng-i I bam gat-ge
our lifetime is like this night.

Chorus (2x)

Credits

Vocal: sEODo (서도)
Keyboards: Sooin Choi (최수인)
Bass: Sooin Choi (최수인)
Drums: Sooin Choi (최수인)
Chorus: Susan
Electric guitar: Youngjoon Koo (구영준)
Music: sEODo (서도)
sEODo (서도)
Arranged: Sooin Choi (최수인), sEODo (서도)

Producer: sEODo (서도), Sooin Choi (최수인)
Label: Honey Music (허니뮤직)
Executive producer: Honey Music (허니뮤직) (Jiseon Yoo (유지선))
Recording engineer: Chanyoung Kim (김찬영) @702studio
Mixing & mastering engineer: Chanyoung Kim (김찬영) @702studio
A&R management: Honey Music (허니뮤직) (Jiseon Yoo (유지선))
Published: 26 December 2019
Length: 3:58

Recordings

- 서도. “사랑가“. On: *사랑가*, 2019, 허니뮤직, 대한민국 (Streaming&Download / MusicVideo). [sEODo. “Sarangga”. On: *Sarangga,* 2019, Honey Music, South Korea (Streaming&Download / MusicVideo)].

References

- The Apro: Program: Korean traditional story ‘Chunhyangga’. In: The Apro. URL: https://www.theapro.kr:441/eng/choice/program_view.asp?idx=6361 [12.09.2021].
- Iyengar, Nandini: Joseon Pop Band ‘sEODo’ Speaks About Their Latest EP ‘Moon: Disentangle’. In: KpopHigh India, 29.06.2021. URL: https://kpophighindia.com/joseon-pop-band-seodo-speaks-about-their-latest-ep-moon-disentangle/ [12.09.2021].
- Lagdani, Safae: Interview with sEODo the creator of Joseon-Pop, where traditional and modern music meets. In: TalkTalkKorea, 23.11.2020. URL: https://www.korea.net/TalkTalkKorea/Vietnamese/community/community/CMN0000005484?mode= [12.09.2021].
- Lee, Ji-hyeon: ‘너목보7′ 자우림, 실력자 찾기 성공…임상병리사 팬과 ‘환상의 듀엣’(종합). In: news1, 03.04.2020. URL: https://www.news1.kr/articles/?3896231 [12.09.2021].
- Lee, Wha-Byong: *Studien zur Pansori-Musik in Korea* (= Europäische Hochschulschriften Bd. 61 Reihe XXXVI Musikwissenschaft). Frankfurt am Main: Lang 1991.
- Mirrorball Music: Albums: sEODo. 사랑가. In: Mirrorball Music, 26.12.2019 URL: http://mirrorballmusic.co.kr/albums/58203/ [12.09.2021].
- Online JoongAng Daily Report: 서도밴드 2019년 KBS 국악신예대상 대상 수상. In: joongang, 17.12.2019. URL: https://www.joongang.co.kr/article/23659200#home [12.09.2021].
- Park, Chan: “Authentic Audience” in P’ansori: a Korean Storytelling Tradition. In: *The Journal of American Folklore* 113/449 (2000), 270–286.
- Park, Ji-won: [INTERVIEW] sEODo Band, pioneers of ‘Joseon pop’. In: *The Korea Times*, 02.07.2021. URL: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2021/07/732_311483.html [12.09.2021].
- Pihl, Marshall R.: P’ansori: The Korean Oral Narrative. In: *Korean Studies* 5 (1981), 43–62.
- Vandal-Sirois, Hugo and Georges L.Bastin: Adaptation and Appropriation: Is there a Limit?. In: *Translation, Adaptation and Transformation.* Ed. by Laurence Raw. London and New York: Continuum 2012, 21–41.

- von Appen, Ralf and André Doehring: Analyse populärer Musik. Madonnas *Hung up*. In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*. Ed. by Ralf von Appen, Nils Grosch and Martin Pfleiderer. Laaber: Laaber 2014, 219–240.

Links

- Club.KOM: Archive: #6 The Pioneer of Joseon-style Pop – sEODo BAND. In: Arirang, 21.10.2020. URL: http://www.arirang.com/Tv2/TVCommon_NoStaff_Archive.asp?PROG_CODE=TVCR0888&MENU_CODE=102829&view_seq=39471&Page=1&sys_lang=Eng [12.09.2021].
- Lee, Ju-eun and Hyeong-su Kang: 코로나 19 극복을 위한 국악 영상 콘서트 '일일국악': 춘향가 [2020.03.19] – 01. 판소리 춘향가 중 '사랑가' 대목. In: Gugak Archive 국악 아카이브. URL: http://archive.gugak.go.kr/portal/detail/searchVideoDetail?clipid=36681&system_id=AV&recording_type_code=V [12.09.2019].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Emily Crawford

Citation

Emily Crawford: „SARANGGA / 사랑가 (sEODo Band / 서도밴드)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/sarangga, 03/2025.

Print

Lena Meyer-Landrut **2010**

Satellite

Mit dem Song SATELLITE gewann die damals 19-jährige Lena Meyer-Landrut den 55. Eurovision Song Contest (kurz: ESC) in Oslo und bescherte Deutschland nach 28 Jahren Erfolgspause wieder einen Sieg im größten Musikwettbewerb der Welt. Nach dem internationalen Siegeszug in Norwegen war ihre mediale Präsenz enorm. SATELLITE stürmte in gleich mehreren Ländern die Spitze der Charts. Noch heute ist die ESC-Gewinnerin Lena Meyer-Landrut erfolgreich in der deutschen Musikszene vertreten.

I. Entstehungsgeschichte

SATELLITE wurde im Jahr 2008 von der US-amerikanischen Komponistin Julie Frost und dem aus Dänemark stammenden Produzenten John Gordon geschrieben. Bekannt wurde der Titel erstmalig durch das Finale der Castingshow Unser Star für Oslo, in dem SATELLITE in zweifacher Ausführung einem großen Publikum vorgestellt wurde. Im Vorentscheid wurde der Titel sowohl als Ballade von Jennifer Braun als auch als Up-Tempo-Version von Lena Meyer-Landrut vorgetragen.

Die Songwriterin Julie Frost schrieb den Großteil des Songtextes, der Harmonien und der Melodien mit Hilfe einer Gitarre. Die Mitarbeiterin des amerikanischen Musiklabels RedZone Entertainment entschied sich aus unbekannten Gründen gegen eine Veröffentlichung ihrer Songidee bei RedZone und sandte stattdessen eine Demoversion ihrer Gitarren-Vocal-Aufnahme per E-Mail-Anhang an John Gordon nach Dänemark. Zu diesem Zeitpunkt verband die beiden eine zweijährige Songwriting-Partnerschaft. Das bis dahin aus zwei Strophen und einem Refrain bestehende Liedgerüst wurde durch Gordon kompositorisch und studioproduktionstechnisch erweitert. Er fügte dem Lied eine Bridge mit eigenem Text und neuer Melodie und Akkordfolge hinzu. Außerdem verfeinerte er die Rohfassung von Frost mit einigen Gitarren- und Keyboardspuren und programmierte diverse Drum-Patterns. Im Rahmen der Arbeit als Songwriter bei der dänischen Firma Iceberg Music Group, die außerhalb Skandinaviens eng mit EMI Publishing zusammenarbeitet, ließ Gordon dort sein Demo von SATELLITE verlegen und schließlich von EMI vertreiben (vgl. von Appen 2010: S. 42).

Anfang 2010 suchte Universal Music per Ausschreibung nach einem bislang unveröffentlichten Song für die Finalsendung der Castingshow Unser Star für Oslo. Die Ausschreibung traf daraufhin auf ein großes Netzwerk von Verlagen und Songwritern. Über Umwege stieß der deutsche Produzent André “Brix” Buchmann in seinem Archiv aus über 10.000 unterschiedlichen Demos auf die SATELLITE-Komposition von Frost und Gordon. Trotz enormer Konkurrenz wurde der Song dann einem Auswahlgremium, bestehend aus Vertretern der ARD, Pro7 und Universal Music, vorgestellt und schließlich aus über 300 Vorschlägen als Finalsong für die von Stefan Raab initiierte Show auserkoren (vgl. ebd.).

Nachdem Lena Meyer-Landrut den ESC gewonnen hatte, bekundeten beide Liedautoren in einem Interview aus dem Jahr 2010, dass es purer Zufall war, dass SATELLITE für den ESC ausgewählt wurde.

to hatte die Komponistin Julie Frost noch nie etwas von diesem Musikwettbewerb gehört.

II. Kontext

Im Laufe der Jahrzehnte entwickelte sich der Eurovision Song Contest zu einem der größten Medienereignisse Europas, das jedes Jahr Millionen von Zuschauern vor ihren Fernsehern versammelt. Allein im Jahr 2016 erreichten die drei Shows des ESC ca. 204 Millionen Fernsehzuschauer weltweit. Damit wurde der Zuschauerrekord des vorherigen Jahres (ca. 197 Mio. Zuschauer) gebrochen.

Ins Leben gerufen wurde der ESC im Jahr 1956 von der European Broadcasting Union (kurz: EBU) und begründete von da an eine alljährliche, ungebrochene Tradition im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Die Hauptaufgabe der EBU besteht darin, mithilfe des Wettbewerbs einen jährlich wiederkehrenden Anlass für eine Zusammenarbeit der europäischen Fernsehanstalten zu schaffen. Ziel ist dabei nach wie vor, die “Identität der Völker der Staaten, aus denen die aktiven Mitglieder der EBU stammen, durch die internationale Rundfunkkooperation zu stärken” (Wolther 2006: 28). In diesem Zusammenhang dürfen bei dem internationalen Programmaustausch der EBU alle Länder teilnehmen, die ein aktives Mitglied der Europäischen Rundfunkunion sind. Für diese Mitgliedschaft muss man einen nationalen Rundfunkdienst innerhalb der sogenannten Europäischen Rundfunkzone betreiben oder in einem Land niedergelassen sein, das Mitglied im Europarat ist. Dabei schließt die Mitgliedschaft nicht nur europäische Länder ein, sondern auch sämtliche Anrainerstaaten des Mittelmeers, sodass ebenfalls Rundfunkveranstalter aus Nordafrika und dem Nahen Osten Mitglieder sein können. Wer letztlich zur Europäischen Rundfunkzone gehört, wird von der Internationalen Fernmeldeunion (kurz: IFU) bestimmt.

Die Gründe, einen solchen Musikwettbewerb ins Leben zu rufen, bestanden vor allem darin, die Produktion von Original-Schlagern zu fördern. Außerdem sollte durch die internationale Konfrontation der Wetteifer der Autoren und Komponisten angespornt werden (vgl. ebd.: 25). Auf diese Weise übernimmt der Wettbewerbsteilnehmer mit seinem Song eine repräsentative Stellung für das eigene Land. Welcher Interpret letztendlich am Wettbewerb teilnehmen darf, entscheidet jedes Land für sich. Die EBU überlässt jedem seiner Mitglieder die Organisation des Vorentscheides zum ESC selbst und garantiert den teilnehmenden Fernsehanstalten die völlige Entscheidungsfreiheit ihrer Konzeptideen. Damit verbunden muss jede Fernsehanstalt eine individuelle Strategie entwickeln, um die nationale Vorentscheidung für ihr Publikum attraktiv zu gestalten.

In Deutschland ist der öffentlich-rechtliche Norddeutsche Rundfunk (kurz: NDR) als Mitglied der ARD für den Eurovision Song Contest zuständig. Nachdem die deutschen Beiträge zum ESC zunehmend schlechte Platzierungen erzielten, entschloss sich die ARD im Jahr 2009 dazu, eine Kooperation mit dem beliebten TV-Entertainer Stefan Raab und dem Privatsender ProSieben einzugehen. Raab, der zuvor selbst an drei deutschen ESC-Beiträgen sehr erfolgreich beteiligt gewesen war (1998 als Komponist für Guildo Horn: Platz 7; 2000 als Künstler auf Platz 5 und im Jahr 2004 als Entdecker und Komponist von Max Mutzke: Platz 8), konzipierte daraufhin ein völlig neues Casting-Format unter dem Titel Unser Star für Oslo. Die deutsche Vorentscheidung zum Eurovision Song Contest in Oslo wurde somit als Casting-Show in insgesamt acht Fernsehsendungen veranstaltet, die im März 2010 von den beiden Fernsehsendern ProSieben und Das Erste ausgestrahlt wurden. Vorab bewarben sich mehr als 4.500 Sängerinnen und Sänger in einem bundesweiten Casting mithilfe einer “Castingbox” bei ProSieben und Veranstaltungen [illegible]iedener Radiosender.

Anders als in den Vorjahren entschieden beim Casting diesmal die Fernsehzuschauer per Televoting darüber, welcher Kandidat mit welchem Song Deutschland im ESC-Finale vertreten sollte. Somit wählten die Zuschauer in der Finalsendung zuerst den Siegersong und dann aus den beiden verbliebenen KandidatInnen den Sieger. Die Jury unter der Leitung von Stefan Raab bewertete lediglich die Auftritte der KandidatInnen zusammen mit jeweils zwei wechselnden Mitjuroren aus der deutschen Musik- und TV-Branche: mit dabei waren u. a. Marius Müller-Westernhagen, Stefanie Kloß, Xavier Naidoo, Nena, Anke Engelke und Peter Maffay.

Lena Meyer-Landrut ging schlussendlich mit dem Song SATELLITE als Siegerin der Casting-Show Unser Star für Oslo hervor und gewann schließlich auch am 29. Mai 2010 mit insgesamt 246 Punkten den 55. Eurovision Song Contest in Norwegen.

III. Analyse

Der Song SATELLITE behandelt in textlicher Hinsicht unverkennbar das Thema Liebe. Produzent John Gordon bezeichnete den Song in einem Interview als “übersprudelnden, süßen und einfachen Song mit lustigem Text, der aus drei Akkorden besteht.” (“Det er en lille bubbly sang, som er temmelig enkel og sød og med en sjov tekst”, Wikipedia-Eintrag zu SATELLITE). Texterin Julie Frost erklärte in einem Interview, “dass es um all die verrückten und geheimen Dinge geht, die ein Mädchen tut und fühlt, wenn es verliebt ist. Ein Mann kann ihr das Gefühl geben, zur gleichen Zeit glücklich, verstört und hilflos zu sein.” (RP Online 2010)

In diesem Liebeslied spricht das lyrische Ich ein fiktives Gegenüber an und äußert seine Gefühle in verschiedenen Situationen und auf unterschiedliche Weise. In der ersten Strophe gibt sich das lyrische Ich voller Enthusiasmus seinen Gefühlen hin und erklärt, dass es bereit sei, den Anderen zu lieben, egal wie er es behandeln würde (“Whether you are sweet or cruel / I’m gonna love you either way”) und versucht ihn mit verschiedenen Aktivitäten auf sich aufmerksam zu machen (“I even did my hair for you / I bought new underwear, they’re blue”). Im Refrain wird dann erstmals auf den “Satellite” hingewiesen (“Like a satellite / I’m in an orbit all the way around you”) und auch hier hat der Text wieder eine unmissverständliche Botschaft einer verträumten und naiven Vorstellung von Liebe inne (“And I would fall out into the night / Can’t go a minute without your love”). Auffallend sind vor allem die wiederkehrenden Zeilen und Wörter “for you”, die insgesamt zehnmal in den Strophen vorkommen, und das Wort “Love”, das in SATELLITE ganze 25-mal besungen wird. Auch beginnt jeder Strophen- und Refrainteil, mit Ausnahme der ersten Strophe und der Bridge, mit dem Wort “Love”. Im zweiten Strophenteil überkommt das lyrische Ich ein Anflug von Selbstmitleid (“Love, I got it bad for you / I saved the best I have for you”), es fühlt sich oft schlecht behandelt (“You sometimes make me sad and blue”), beteuert aber dennoch seine klaren Absichten (“Love, my aim is straight and true”), in der Hoffnung auf eine Erwiderung seiner Liebe (“Cupid’s arrow is just for you”). Allgemein arbeitet der Songtext mit wenigen sprachlichen Stilmitteln. In diesem Zusammenhang kann man nur von ein paar Anaphern (“Love, you know I’ll fight for you”, “Love, I got it bad for you”, “Love, my aim is straight and true”) und Epiphern (“for you”) sprechen.

In der Bridge findet die Auseinandersetzung mit der Liebesthematik ihren Höhepunkt. Das lyrische Ich r ht noch einmal deutlich, wie ernst es ihm ist (“Where you go / I’ll follow”) und wie sehr es die Liebe , Gegenübers braucht, egal wie viel Zeit dies noch in Anspruch nehmen könnte (“You set the pace /

We'll take it fast and slow"). Dabei argumentiert es mit einem bildhaften Vergleich ("A force more powerful than gravity") und duldet in diesem Zusammenhang keinen Widerspruch ("It's physics / There's no escape"). Das teilweise devote Verhalten des lyrischen Ichs bekommt durch Lena Meyer-Landruts eigenwillige gesangliche Interpretation einen emanzipatorischen Charakter. Die Sängerin strahlt damit das genaue Gegenteil der Textbotschaft aus. Insgesamt wirkt sie selbstbewusst und frech. Ihre einerseits schlichte und andererseits unkonventionelle Performance sowohl in der Castingshow als auch auf der ESC-Bühne trägt erheblich zu diesem Eindruck bei.

SATELLITE wurde in h-Moll und einem 4/4 Takt (95 bpm) komponiert. Der Song beginnt mit einem achttaktigen Intro in der Tonika sowie einer eingängigen Melodie, die in den ersten Takten vom Keyboard gespielt wird und im weiteren Verlauf des Songs, vor allem im Refrain, immer wieder aufgegriffen wird.

Im Hinblick auf den Formverlauf fällt bei SATELLITE auf, dass der Ablauf des Songs fast klassisch für einen Popsong ist, er jedoch nach der Bridge noch einmal auf den ersten Teil der zweiten Strophe zurückgreift. Somit wird eine kleine Abwechslung in den regulären Popsong-Aufbau gewährt. Konkret gliedert sich der Song wie folgt: Intro – Verse 1 – Chorus – Interlude – Verse 2 – Chorus – Bridge – Verse 2 – Chorus – Outro (siehe Abbildung). Die grundlegende Abfolge von den jeweils 8- und 16-taktigen Formteilen (Intro, Verse, Chorus und Bridge) gibt dem Song eine gewisse Ebenmäßigkeit. SATELLITE hat sowohl in der Album- als auch in der Singleversion eine Dauer von 2:55 Minuten. In ihm kommen Hauptgesang, Backing Vocals, Keyboard, Akustikgitarre, E-Bass und E-Gitarre sowie dominierende Drums (mitunter auch Glockenspiel und Clap-Effekte) zum Einsatz. Die besondere Kraft, die der Song ausstrahlt, kommt dabei hauptsächlich durch die prägnanten, antreibenden Drum-Patterns zustande. SATELLITE zeichnet sich durch eine energetische Rhythmik aus, die sich besonders durch den Einsatz von Synkopen entfaltet. Lenas Stimme wirkt in den Strophen dadurch gehetzter als im Refrain.

Abbildung: Formverlauf, Akkordfolge und besondere Merkmale (eigene Darstellung).

Zeit	**Takte**	**Formteil**	**Harmonik**	**Anmerkung/Text**
0:09	8	Intro	Hm	Erste Takte: Keyboard und Drums (Clap-Effekte), Akustikgitarre kommt hinzu
0:10	8	Verse 1	Hm/A	Einsatz Gesang "I went everywhere for you …"
0:20	8		Hm/Ais/A/ Hm	"Love, you know I'll fight for you …"; Akustikgitarre setzt wieder ein (chromatische Abwärtsbewegung)
0:30	16	Chorus	Hm/Em/A/ Hm	"Love, oh, love, I gotta tell you how I feel about you …."; Einsatz von Backing-Vocals, prägnantes Glockenspiel Anfangsmelodie kehrt wieder
0:50	4	Interlude	Hm	Wdh. des Intros

0:55	8	Verse 2	Hm/A	“Love, I got it bad for you …” “Love, my aim is straight and true …” Melodisch und harmonisch genauso gestaltet wie in Verse 1
1:05	8		Hm/Ais/A/ Hm	
1:15	16	Chorus	Hm/Em/A/ Hm-Loop	Vollständiger Durchlauf
1:35	8			Wiederholung des 1. Chorus-Teils “Love, oh, love, I gotta …”
1:45	16	Bridge	G/Fis/Hm/A-Loop	“Where you go, I’ll follow …”; “Uhhh”-Einsatz von den Backing-Vocals (harmonische Stütze)
2:05	8	Wdh. Verse 2	Hm/Ais/A/ Hm	Wiederholung vom ersten Teils des Verse 2: “Love, my aim is straight and true …”; Keine Drums, nur Akustikgitarre und Gesang
2:15		Break		Drum Break
2:17	16	Chorus	Hm/Em/A/ Hm-Loop	Vollständiger Durchlauf Alle Instrumente setzen wieder ein: “Love, oh, love, I gotta …”
2:36	8			Wiederholung des 1. Chorus-Teils “Love, oh, love, I gotta …”
2:46	8	Outro	Hm	Singt noch 6x “Love”, endet mit Drums und Glockenspiel

Interessant ist die Line-Progression, die zum ersten Mal in der zweiten Hälfte der ersten Strophe in der Akustikgitarre hörbar ist. Die kurze chromatische Linie h-Ais-A-h gibt dem Song eine markante Harmonik. In diesem Zusammenhang entsteht aus der Tonika h-Moll ein Molltonika-Septakkord mit großer Septime (Ais), auf die die Dominantparallele A-Dur folgt, die sodann zurück in die Tonika springt.

Die Melodie in SATELLITE bewegt sich ohne große Entwicklungen in einem relativ kleinen Ambitus und wird im Refrain von den Zwischenharmonien e-Moll (Subdominante) und A-Dur (Dominantparallele) unterlegt. Im Refrain befindet sich der höchste Ton des Stücks (das a’: Höhepunkt auf “Like” [a satellite]). Besonders auffällig ist, dass bei der Kadenz von h-Moll (h – e – Fis) die Dominante Fis-Dur überwiegend A-Dur ersetzt wurde. Die Dominante taucht zum ersten und letzten Mal in der Bridge auf; dort tritt dem noch der Akkord G-Dur (Durparallele der Subdominante) hinzu. In diesem Formteil weicht die

Melodie und Rhythmik besonders stark von der Strophe ab. Die Bridge beginnt und endet mit einer bremsenden Rhythmik mit langen, halben und punktierten Viertelnoten. Hier kehrt auch die chromatische Abwärtsbewegung aus Strophe und Refrain in den Backing Vocals wieder. Anders als zuvor geht die Melodie nicht wie in der ersten Zeile der Strophe und im vorletzten Takt des Refrains von d hinunter aufs h, sondern sie steigt in diesem Teil von h auf das d hoch.

Das Klangbild von SATELLITE wird durch mehrere tontechnische Maßnahmen unterstützt. Die Backing Vocals und die kurzen E-Gitarren-Einwürfe sind im Mix kaum wahrnehmbar, während die Bass- und Rhythmusgruppen den gesamten Song dominieren. Abgesehen von Meyer-Landruts Gesangspart gibt es in SATELLITE kaum Hallräume. Besonders im Outro erinnern ihre “Love”-Rufe an eine Stimme, die durch ein Megaphon gesprochen wird. In diesem Part wurde viel mit Delay gearbeitet.

Die helle, wenig kraftvolle Stimme von Lena Meyer-Landrut wirkt in SATELLITE oft gedrückt und bekommt dadurch besonders in den Strophen und der Bridge einen heiseren Unterton. Ihre eigentümlich britische Aussprache macht den Song jedoch zu etwas Besonderem. Lena Meyer-Landrut wirkt mit ihrer Art auf ihr Publikum authentisch und ungeschliffen. Den Song SATELLITE interpretierte sie beim ESC als ausdrucksstarke, energiegeladene und ungekünstelte Sängerin und eroberte so – wie sich in der Punktevergabe zeigen sollten – die Herzen vieler Menschen.

IV. Rezeption

Kurz nach der Finalsendung bei Unser Star für Oslo belegte SATELLITE den ersten Platz der iTunes-Charts. Dank einer gewaltigen PR-Maschinerie, die danach folgte, verkaufte sich der Song innerhalb einer Woche mit über 100.000 Musikdownloads und stellte damit einen neuen Rekord auf. Durch weitere Marketingkooperationen, die vor allem mit zahllosen Auftritten in den TV-Shows von Stefan Raab verbunden waren (TV Total, Schlag den Raab, Wok-WM, Autoball-WM), gelang es SATELLITE, lange vor dem Eurovision Song Contest die Aufmerksamkeit im europäischen Ausland auf sich zu ziehen. In Schweden und Tschechien erhielt der Song schon vor dem großen Medienspektakel in Oslo eine Chartplatzierung. Nach Lenas Sieg beim ESC am 29. Mai 2010 erreichte SATELLITE dann nicht nur in Deutschland, sondern auch in Skandinavien und der Schweiz Platz 1 der nationalen Verkaufscharts und erhielt für über 600.000 verkaufte Singles in Deutschland Doppel-Platin (von Appen 2010: 44). Des Weiteren wurde das Musikvideo öffentlichkeitswirksam vermarktet: Nach dem Finale des deutschen Vorentscheids wurde der Videoclip zu SATELLITE noch in derselben Nacht aufgenommen. Der Fokus des Videos liegt dabei hauptsächlich auf Lena und ihrem Tanzstil. Es hatte am 16. März 2010 als erstes Musikvideo überhaupt direkt vor der ARD-Tagesschau Premiere und wurde vor der Primetime auf ProSieben, Sat.1, Kabel Eins und N24 gezeigt. Auf dem weltweit bekannten Videoportal Youtube erzielten die beiden offiziellen Videos von eurovision.tv und tvtotal.de zusammen über 90 Millionen Aufrufe (Stand 2016). Trotz hoher Erfolgszahlen wurden Lena Meyer-Landrut und der Song SATELLITE von den Kritikern gemischt aufgenommen. Vor allem ihre Aussprache des englischen Textes sowie ihre gesanglichen Qualitäten gaben oft Anlass zur Kritik. Nichtsdestotrotz wurde der schwungvolle Song mit Ohrwurm-Potential in Kombination mit dem fröhlichen und authentischen Auftreten der Sängerin Lena besonders von Seiten der Fans in den höchsten Tönen gelobt.

VALERIA PENSE

Credits

Gesang: Lena Meyer-Landrut
Programming (Keyboards und Beats): John Gordon
Autoren: Julie Frost und John Gordon
Produziert von: Bernd Wendlandt, André “Brix” Buchmann, Ingo Politz und John Gordon
Mastering: Sascha “Busy” Bühren
Aufnahme und Mixing: André “Brix” Buchmann und Mathias Ramson
Vocal Recording: Phil Schardt
Label: Universal Music Group International
Veröffentlichung: 16. März 2010
Album: My Cassette Player
Spieldauer: 2:55

Recordings

- Lena Meyer-Landrut. “Satellite”. On: *Unser Star für Oslo 2010*, 2010, We Love Music, 2736058, Germany (CD/Maxi-Single).
- Lena Meyer-Landrut. “Satellite / Love Me”, 2010, Lionheart International, LHICDS0163, Scandinavia (CD/Single).
- Lena Meyer-Landrut. “Satellite”, 2010, Island Records Group, UK (CD/Single, Promo).
- Lena Meyer-Landrut. “Satellite”. On: *Unser Star für Oslo 2010*, 2010, Universal Music, Germany (File, MP3).
- Lena Meyer-Landrut. “Satellite”. On: My Cassette Player, 2010, We Love Music, 2739843, Germany (CD/Album).

Covers

- Uwu Lena. “Schland O Schland”. On: *Schland O Schland*, 2010, We Love Music, 2745767-3, Germany (CD/Single).
- Stefan Raab feat. Lena. “Satellite”. On: *Satellite* (Rockabilly Version), 2011, Universal Music Domestic Pop, Germany (File, MP3, Single).
- Sugarfree. “Fantasie”. On: *Fantasie (2013)*, 2015, Damaro, DAM 2013005, Belgium (Album, CD).

ɘnces

- Appen, Ralf von: …Und welche Rolle spielt die Musik? Ralf von Appen beleuchtet Hintergründe des Erfolgs von Lena Meyer-Landrut. In: *Musikforum* 8/3 (2010), 41-44.
- "Julie Frost und John Gordon. Komponisten stolz auf Lenas 'Satellite'". In: RP Online, 31.05.2010. URL: http://www.rp-online.de/kultur/musik/komponisten-stolz-auf-lenas-satellite-aid-1.2008041 [05.10.2016].
- Wolther, Irving: *"Kampf der Kulturen". Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Links

- http://hitparade.ch/song/Lena-Meyer-Landrut/Satellite-683457 [26.09.2016].
- http://www.brainpool.de/de/Programme/Shows/Unser-Star-fuer-Oslo [21.09.2016].
- http://www.eurovision.de/index.html [21.09.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Valeria Pense

Citation

Valeria Pense: "Satellite (Lena Meyer-Landrut)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/satellite, 10/2017.

Print

Die Ärzte **1993**

Schrei nach Liebe

Der Song SCHREI NACH LIEBE stammt von der deutschsprachigen Punkrock-Band Die Ärzte und erschien 1993 auf dem Album *Die Bestie in Menschengestalt*.

I. Entstehungsgeschichte

SCHREI NACH LIEBE war der erste Song, den Die Ärzte nach ihrer Wiedervereinigung und ihrer fast fünf Jahre währenden musikalischen Abstinenz publizierten. Passend dazu war es auch der erste Song, der eine politische Botschaft transportierte. Die Ärzte galten zwar auch vorher schon als links orientierte Gruppe, dies wurde aber im ersten Abschnitt ihrer musikalischen Karriere, vor der Trennung der Band, in keinem ihrer Songs kommuniziert. Der Verzicht auf politische Inhalte war kein Zufall – die Abgrenzung zum Politpunk war eine bewusste. Der Spaßfaktor sollte den Mittelpunkt ihrer Musik bilden. Resultat dieser Nicht-Positionierung (und der Tatsache, dass Die Ärzte auf Deutsch singen) war allerdings, dass vereinzelt auch Rechtsradikale mit der Band sympathisierten, obwohl Die Ärzte in ihrem Song “Eva Braun” diese Ideologie äußerst ironisch betrachtet hatten. Auch um klarzustellen, dass rechte Sympathien das Letzte waren, mit dem Die Ärzte in Verbindung gebracht werden wollten, schrieben und veröffentlichten sie den Song SCHREI NACH LIEBE.

Der Hauptbeweggrund, der zum Sinnes- und Imagewandel der Band führte, war allerdings, dass eine kritische Auseinandersetzung mit Rechtsradikalismus nach den Vorfällen in Rostock, Solingen und Mölln aktueller denn je geworden war. Um sich von politisch engagierten Rockmusikern wie Herbert Grönemeyer oder Wolfgang Niedecken abzusetzen, erhielt der Song neben dem ernsten Hintergrund auch einen ironischen Anstrich.

II. Kontext

Hätte sich die Plattenfirma der Ärzte, Metronome, gegen den Willen der Band durchgesetzt, wäre nicht SCHREI NACH LIEBE, sondern “Mach die Augen zu” die erste Singleauskopplung geworden. Dieser Song wurde als massentauglicher angesehen. Die Bandmitglieder waren aber davon überzeugt, dass die politische Aussage von SCHREI NACH LIEBE wichtiger sei als die potenziell höhere kommerzielle Verwertbarkeit von “Mach die Augen zu” (als Kompromiss wurde dieser Song dann die zweite Veröffentlichung).

Entgegen den Erwartungen sowohl der Band als auch der Plattenfirma wurde das Lied äußerst häufig im Radio gespielt und zur bis dato erfolgreichsten Single der Formation. Ihr vormals erfolgreichster Song [illegible]erland”, den Die Ärzte 1988 veröffentlicht hatten, wurde 40.000 Mal als Single verkauft. Diesen Wert pulverisierte SCHREI NACH LIEBE: Mit 450.000 Verkäufen innerhalb kürzester Zeit kletterte der Song auf

Platz 9 der deutschen Singlecharts.

III. Analyse

Das Kernthema des Songs ist das Verhalten eines nicht näher beschriebenen bzw. namentlich benannten Faschisten und dessen mögliche Ursachen. Der Text ironisiert die fadenscheinigen Gründe für das faschistoide Verhalten des Rechtsradikalen, zeigt aber gleichzeitig auf, wozu Vernachlässigung durch Erziehungsberechtigte, Lebenskrisen und eine gewisse Portion an Dummheit und Aggressivität führen können, wenn das entsprechend verlockende und vermeintlich Sicherheit spendende rechtsradikale Umfeld dazukommt. Dummheit und Brutalität sind aber nicht nur Ursachen, sondern auch Wirkungen der anderen Aspekte. Diese beiden Themen ziehen sich durch die ersten beiden Strophen, wohingegen die dritte reich an Ironie, trotzdem aber nah an der Lebensrealität ist. Berührungsängste werden dargestellt als Grund für Rassismus: “Weil du Probleme hast, die keinen interessieren. / Weil du Schiss vorm Schmusen hast, bist du ein Faschist. / Du musst deinen Selbsthass nicht auf andere projizieren. / Damit keiner merkt, was für ein lieber Kerl du bist.”

Der Refrain bündelt die Motive der Strophen und wirft sie dem (fiktiven) Faschisten buchstäblich ins Gesicht: “Deine Gewalt ist nur ein stummer Schrei nach Liebe. / Deine Springerstiefel sehnen sich nach Zärtlichkeit. / Du hast nie gelernt, dich zu artikulieren. / Und deine Freundin, die hat niemals für dich Zeit / Oh oh oh, Arschloch”. Als zusätzliche Reizung desselben lässt sich die auffällige Kombination von beleidigender Umgangssprache und “Fremdwörtern” (Attitüde, artikulieren) verstehen.

Die Fokussierung auf einen Einzelnen, der für eine größere Gruppe steht, fungiert nicht nur als wirkungsvolles Stilmittel, sondern kann auch als umgedrehte Kritik am oberflächlichen und vorurteilsbehafteten Menschenbild von Rassisten verstanden werden. Genauso verhält es sich mit der eingesetzten Ironie, die sowohl die Abwegigkeit darstellt, Faschismus zu rechtfertigen, als auch dem Faschisten vor Augen führt, dass seine ausgeübte Gewalt eben keine Begründung in etwaigen Motiven des Faschismus findet, sondern einzig und allein aus seiner Einsamkeit und seinem nicht vorhandenen Selbstwertgefühl resultiert. Der Teufelskreis beginnt mit der Gewalt. Die Sehnsucht nach Zuneigung ist zwar ein Grund für diese, aber mit dem Einsetzen gewalttätigen Verhaltens rückt sie in noch viel weitere Ferne. Der Frust wird größer, die Gewalt ufert aus und erscheint in einem übertragenen Sinn als Lamento über fehlende Anerkennung und wahre Liebe, die der Faschismus nicht zu bieten hat.

Im Arrangement von SCHREI NACH LIEBE werden E-Gitarre, Schlagzeug, akustische Gitarre, Geigen und E-Bass verwendet. Die Single-Version beginnt mit einem Ein-Ton-Achtelriff der E-Gitarre (im Oktavintervall gespielt), das zusammen mit einem langgezogenen “Aah” in ein kraftvolles Intro mit Power-Chords der E-Gitarren, Schlagzeug und E-Bass übergeht. Dabei erklingt auch das viertaktige melodische E-Gitarren-Riff von Farin Urlaub, welches Ohrwurmqualitäten besitzt und dementsprechend in allen instrumentalen Zwischenspielen zum Einsatz kommt. Die nachfolgende 1. Strophe und das 2. Intro sind ähnlich arrangiert und basieren auf derselben Akkordfolge: Dm – Bb – C. Der Strophentext wird sehr laut gesungen, fast geschrien, wobei zum Strophenende hin die Aggressivität, die Intensität der Artikulation sowie die Lautstärke nochmals zunehmen und die Worte “saudumm” und “Attitüde” besonders hervorgehoben werden. Deutlich ruhiger, jedoch mit großer Eindringlichkeit von Bela B.

gesungen, beginnt der Refrain, untermalt von Streichern (Akkordfolge: Bb – C – Dm – C – Bb – G – A). Nach der anfänglichen Reduktion von Dynamik und Expressivität folgt indes eine sukzessive Steigerung – forciert von einer anschwellenden Snare-Drum – innerhalb des 16-taktigen Chorus, nahezu explosionsartig mündend in dem lauthals geschrienen Wort “Arschloch”.

Die harmonisch-melodische Gestaltung der zweiten Strophe ist ähnlich derjenigen in der ersten, nach nochmaligem Refrain sowie einem weiteren Zwischenspiel mit E-Gitarren-Solo folgt die dritte Strophe mit Refrain, wo das vorherige Verhältnis der blockartigen Laut-Leise-Abstufung zwischen Strophe und Refrain umgekehrt ist.

Identisch mit dem Song-Intro endet SCHREI NACH LIEBE mit zwei Outros: Im ersten verstummen die Instrumente in einem Fade-Out, im zweiten Outro pfeift Farin Urlaub die Melodie des Refrains – lässig und zugleich mit bissig-ironischer Attitüde.

Insgesamt scheint die Musik den Songtext zu unterstützen und nicht umgekehrt. Es fallen die gleichen Gegensätze auf wie im Text: laut und leise – Aggressivität wechselt sich ab mit ruhigem Sound. Trotz dieser außergewöhnlich scharfkantigen Kontrastierung innerhalb eines Songs ist dieser äußerst eingängig, seiner merkwürdig euphorisierenden Wirkung kann man nur schwer widerstehen.

IV. Rezeption

Weil in dem Song mehrfach und lautstark “Arschloch” gerufen wird, boykottierten 1993 fast alle deutschen Radiosender den Titel vorerst. Die damalige Plattenfirma der Band drängte darauf, möglichst schnell die nächste Single “Mach die Augen zu” auf den Markt zu bringen, da sie in SCHREI NACH LIEBE einen Misserfolg vermuteten. Allerdings stellte sich der Erfolg schließlich doch noch ein. Einer Radiomoderatorin des Hessischen Rundfunks gefiel das Lied derart, dass sie sich schriftlich an eine große Zahl anderer Radioredakteure wandte und sie dazu aufforderte, die “Arschloch”-Rufe zu ignorieren und ein politisches Statement zu setzen.

Im Sommer 2015 initiierte Gerhard Torges die *Aktion Arschloch*, die SCHREI NACH LIEBE zu weiteren Höhenflügen verhalf und ein Statement gegen aufkeimende Fremdenfeindlichkeit und Ausschreitungen gegen Flüchtlinge darstellen sollte und eine Aufforderung für mehr Toleranz war. Abgeleitet aus dem damaligen Ziel der Band, sollte SCHREI NACH LIEBE wieder in die Charts gepusht werden. Die *Aktion Arschloch* forderte auf, den Song als Single auf CD zu erwerben, ihn downzuloaden oder online anzuhören, also für eine hohe Klickrate zu sorgen, ihn positiv zu bewerten und über alle zur Verfügung stehenden Social-Media-Kanäle zu verbreiten, um eindeutig Stellung gegen Rassismus zu beziehen. Im Zuge dieser Aktion kletterte der Song in Deutschland bis auf Platz 1 der Singlecharts, was ihm nicht einmal im Jahr seiner Erstveröffentlichung gelungen war. Am vierten Tag nach dem Start von *Aktion Arschloch* wurde SCHREI NACH LIEBE zum meistgeladenen Song des Tages und häufiger heruntergeladen als alle anderen Songs auf den Plätzen 2 bis 7 zusammen. Auch in Österreich und der Schweiz erreichte der Song erneute bzw. erstmalige Chartplatzierungen, und zwar die Plätze 1 und 2. Die selbst unterstützten die Aktion, indem sie bekanntgaben, jegliche Einnahmen, die durch *Aktion Arschloch* generiert wurden, *Pro Asyl* zu überlassen.

SEBASTIAN BREDTHAUER

Credits

Gitarre, Leadgesang: Farin Urlaub
Schlagzeug, Leadgesang: Bela B.
Bass, Gesang: Rodrigo González
Lyrics: Bela B., Farin Urlaub
Produzenten: Die Ärzte, Uwe Hoffmann
Veröffentlichung: 10. September 1993
Label: Metronome
Spieldauer: 4:13

Recordings

- Die Ärzte. “Schrei nach Liebe”. On: *Schrei nach Liebe*, 1993, Metronome, 859 619-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- Die Ärzte. “Schrei nach Liebe”. On: *Die Bestie in Menschengestalt*, 1993, Metronome, 521 017-2, Germany (CD/Album).

References

- Frommeyer, Denise: “‘Aktion Arschloch’ Musik gegen Fremdenfeindlichkeit”. URL: http://www.fr.de/kultur/netz-tv-kritik-medien/netz/aktion-arschloch-musik-gegen-fremdenfeindlichkeit-a-415672 [14.05.2018].
- Karg, Markus: *Die Ärzte – Ein überdimensionales Meerschwein frisst die Erde auf*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.
- Anonymous: “Ärzte spenden Einnahmen von ‘Schrei nach Liebe’”. In: welt.de. URL: http://www.welt.de/kultur/article146032370/Aerzte-spenden-Einnahmen-von-Schrei-nach-Liebe.html [18.06.2017].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Sebastian Bredthauer

Citation

Sebastian Bredthauer: “Schrei nach Liebe (Die Ärzte)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/schreinachliebe, 03/2018.

Print

Manuela **1963**

Schuld war nur der Bossa Nova

Mit SCHULD WAR NUR DER BOSSA NOVA legte Manuela den Grundstein für ihre musikalische Karriere als Schlagerstar und setzte erste Akzente für ihr popkulturelles Image als Teenageridol.

I. Entstehungsgeschichte

SCHULD WAR NUR DER BOSSA NOVA kam im April 1963 als 7″-Vinylsingle auf den deutschen Markt. Das Lied basiert auf dem vom amerikanischen Ehepaar und Songwriterduo Cynthia Weil und Barry Mann komponierten und geschriebenen Lied “Blame It on The Bossa Nova”. Die von Eydie Gormé gesungene englische Fassung erreichte in den Vereinigten Staaten sogar eine Platzierung in den Top 10 und wurde für den Grammy nominiert. Auch abseits dessen verzeichneten Cynthia Weil und Barry Mann Erfolge – wenige Jahre später schrieben sie für Interpreten wie Paul Revere & The Raiders oder The Animals Publikumserfolge wie “Kicks” oder “We’ve Gotta Get Out Of This Place”. Aufgrund dessen veröffentlichte Georg Buschor eine deutsche Version von “Blame It on The Bossa Nova”. Buschor war, ähnlich den beiden Amerikanern Weil und Mann, eine bedeutende Größe in der Musikindustrie. Er war an vielen Nummern in der deutschen Hitparade beteiligt, so auch an Conny Froboess’ und Siw Malmkvists Nummer 1-Hits “Zwei kleine Italiener” und “Liebeskummer lohnt sich nicht”. Die zur Vinylsingle zugehörige B-Seite “Kleines Herz hat großes Heimweh” wurde von Kurt Hertha, Karl Götz und Camille Felgen geschrieben und komponiert. Eine Performance von SCHULD WAR NUR DER BOSSA NOVA war zudem in der Filmkomödie *Im singenden Rößl am Königssee* (Regie: Franz Antel) zu sehen.

Der Song stellte Manuelas erste Chartplatzierung und zugleich ihren Durchbruch und Karrierestart dar. Manuela, bürgerlich Doris Inge Wegener, stammte aus einer einfachen Arbeiterfamilie und erhielt, anders als andere Schlagerinterpreten, kaum musische Impulse aus dem familiären Umfeld. Der Spiegel skizzierte ihren musikalischen Werdegang bis SCHULD WAR NUR DER BOSSA NOVA: “Tagsüber lötete sie im Akkord Radiokondensatoren, und abends sang sie in Berliner Eckkneipen kleine, selbst komponierte Liedchen, bis sie entdeckt wurde” (Anonym 2001: 230). Will man der Geschichte Glauben schenken, die auf der Hülle der Schallplatte abgedruckt ist, so spielte sie bereits als Schulkind in einer Skiffle-Gruppe, die in Weddinger Hinterhöfen probte, und wurde von ihrer Mutter zum Arbeiten in die Fabrik abkommandiert, um ihr die “Flausen grundsätzlich auszutreiben”.

II. Kontext

Das Erscheinen des Songs im Jahr 1963 ist eingebettet in die Übergangsphase der 1950er in die 1960er Jahre, in der klare zeitgeschichtliche Grenzen nur schwer zu ziehen sind. So blieben teils [illegible]teristische Elemente der fünfziger Jahre bis in die sechziger Jahre hinein weiterbestehen, während andere Aspekte langsam begannen, diese zu abzulösen (vgl. Schildt 1995: 32f). Maßgeblich prägte

spätere Einstellungen in der Gesellschaft die Währungs- und Wirtschaftsreform 1948. Letztere und das hohe Arbeitsvermögen großer Teile der Gesellschaft verhalfen der jungen Bundesrepublik zu einem rasanten Aufschwung. Dass die Bevölkerung auch von der positiven Konjunktur profitierte, spiegelte sich auch in gesteigerten Konsumausgaben der Deutschen wieder (vgl. König 2013: 34). Der Konsum blieb jedoch nicht nur auf die Warenwelt beschränkt: Im Kontext der zunehmenden Bedeutung der Freizeit gewannen auch außerhäusliche Hobbies wie der Besuch von Tanzlokalen, und somit auch das Tanzen, deutlich an Relevanz und avancierten zu beliebten Freizeitbeschäftigungen (vgl. Siegfried 2008: 54, 76). Medienmacher*innen ließen diese Entwicklungen in die Programmgestaltung einfließen: So stillte beispielsweise der Westdeutsche Rundfunk das Interesse der Bevölkerung durch das Format *Gestatten Sie? Tanzunterricht mit dem Ehepaar Fern.* Den Fernsehenden wurde so eine Möglichkeit zum heimischen Erlernen und Proben von Mode- und Standardtänzen gegeben, um auf diese Weise dem neuen Zeitvertreib nachkommen zu können. Von 1960 bis 1965 hatte sich Umfragen von Emnid zufolge die Präferenz Jugendlicher von Tänzen wie Walzer und Foxtrott hin zu moderneren Erscheinungsformen wie Twist, Bossa Nova und andere verschoben, wobei “klassische” Tanzstile ebenso präsent blieben (vgl. Zinnecker 1987: 212–215).

Trotz des Bedeutungszuwachses solcher außerhäuslichen Zeitvertreibe wurde häuslichen Freizeitaktivitäten ein gleichermaßen großer, möglicherweise sogar größerer Stellenwert zugewiesen. Dabei ist jedoch hervorzuheben, dass “Häuslichkeit und innerfamiliäre Entbindung sehr wohl koexistieren” (Siegfried 2008: 83) konnten. Auch wenn die Jugendlichen und Twens viel Zeit zuhause verbrachten, wurde diese weniger mit der Familie verbracht, sondern vielmehr genutzt, um individuellen Interessen nachzugehen. Die Darstellung des Teenager-Idols Manuela, die für viele dieser Jugendlichen sicherlich ein Vorbild bedeutete, macht dies im Volksblatt deutlich: “‘Möchten Sie Kaffee?’ Wie eine versierte Interviewgeberin bittet uns Manuela […] ins Wohnzimmer. Vater und Mutter genießen derweil den Balkon; sie kümmern sich schon nicht mehr um Journalisten und Fotografen” (Kraushaar 1983: 139). Wenngleich Eltern und Kind sich noch dieselbe Wohnung teilen, so leben sie in zwar noch miteinander verknüpften, aber zunehmend autonomen Sphären.

III. Analyse

Das im 4/4-Takt gehaltene Lied steht in D-Dur und besitzt ein Tempo von etwa 100 bpm. Musikalisch und textlich entspricht die von Manuela gesungene deutsche Version dem amerikanischen Original. So ist die Instrumentierung mit Gitarre, Bass, elektronischer Orgel, Schlagzeug und Perkussionsinstrumenten der von “Blame It on The Bossa Nova” dieselbe. Die Harmonik des Liedes ist im Wesentlichen ein Aufbauen und Auflösen der Dominantspannung durch das wechselseitige Spielen von Tonika D und Dominantakkord A. Von diesem Schema wird einmal abgewichen durch Hinzunahme des Septakkords der Tonika und an zwei Stellen außerdem geringfügig, indem der Subdominantakkord G hinzugenommen wurde.

Die Protagonistin in SCHULD WAR NUR DER BOSSA NOVA ist eine 18-Jährige (“die kleine Jane”), die von einem Jungen (“Jim”) in ein Tanzlokal (“Dancing Bar”) ausgeführt wird. Als sie erst am folgenden Tag frühmorgens nach Hause kommt, möchte ihre Mutter wissen, wieso sie erst so spät

nach Hause kommt. Daraus lässt sich schließen, dass ein solches Szenario vermutlich kein alltägliches für die frühen 1960ern war. Auch wenn der Besuch von Tanzlokalen Teil des neuen Freizeitverhaltens war, wurde es von Seiten der Eltern nicht gebilligt. Die damit einhergehende Amerikanisierung des Lebensstils der jüngeren Generationen wird durch die englischen Namen “Jane” und “Jim” angedeutet, welche den Hauptfiguren sofort einen gewissen Chic verleihen. Ähnlich wie bei den erfolgreichen Liedern von Bill Ramsey und Gus Backus ist der Gesang in einem gebrochenen Deutsch gehalten. Das Einsetzen eines solch gekünstelt-gebrochenen Gesangs von einer gebürtigen Berlinerin unterstreicht den oben genannten Effekt zusätzlich.

Den Grund für ihre späte Ankunft zu Hause nennt Jane im Refrain, in dem auch vermehrt das Spiel der Orgel in den Gesangspausen in Erscheinung tritt: Sie habe keine Schuld an ihrem Zuspätkommen, denn “Schuld war nur der Bossa Nova”. Damit meint sie nicht das aus Brasilien stammende Musikgenre, sondern den Tanzstil. Wenn Männer diesen tanzen, löse dies bei ihr tiefe Gefühle aus und beraube sie ihrer Möglichkeiten (“Denn wenn einer Bossa Nova tanzen kann, dann fängt für mich die große Liebe an”). Mit einem Augenzwinkern gibt der Schlager hier Aufschluss darüber, dass die Beherrschung von Tänzen, wie hier im Speziellen des Bossa Nova, für Frauen als Attraktivitätsmerkmal galt. Dass das Tanzen dabei dennoch nicht unbedingt im Zentrum stand, sondern es vielmehr um den Besuch von Tanzlokalen zum Treffen und Kennenlernen anderer Menschen ging, verneint der Text explizit. Da diese Aussage jedoch von einer Tochter stammt, die sich vor ihrer Mutter rechtfertigen muss, kann vom Gegenteil ausgegangen werden. Die Tatsache, dass sie die ganze Nacht in Begleitung eines jungen Mannes verbracht hat, dürfte der eigentliche Grund für die Aufgebrachtheit der Mutter sein. Dies unterstreicht die Interessenkonflikte, die im Zuge der neuen populären Jugendkultur zwischen Eltern und ihren Kindern entstanden.

In der Bridge wird dann eine dialogische Szene zwischen dem Chor und der Interpretin aufgebaut. Die Nachfrage des Chores, ob möglicherweise vielmehr der “Mondschein” oder der “Wein” der Grund für ihre Verspätung seien, verneint Manuela trotzig mit “na na, der Bossa Nova”. Auf die erneute skeptische Nachfrage des Chors “Kann das möglich sein?” antwortet Manuela in der Bridge abschließend mit “yeah yeah, der Bossa Nova war schuld daran”. Ein minimalistisches Orgelsolo leitet nach dem Verklingen der Worte zur nächsten Strophe über.

Die zweite Strophe spielt in der Liedhandlung einige Zeit nach der ersten Strophe, ein genauer Zeitraum wird jedoch nicht explizit genannt. Die anfangs “kleine Jane” ist mittlerweile erwachsen geworden und es hat sich einiges an ihrer Lebenssituation verändert: “Erst bekam sie Jim, dann ein Töchterlein”. Die Tochter fragt die Mutter interessiert, seit wann sie und ihr Vater einander schon lieben. Jane beantwortet die Frage mit dem Refrain, auf den noch zweimal die Bridge folgt, bevor das Lied ausklingt. Ihre Ausflucht wirkt in der deutschen Version im Kontext der Interpretation der ersten Strophe unpassend. Das späte Nach-Hause-Kommen als Thema der ersten Strophe entspricht nicht dem amerikanischen Original, in welchem stattdessen über beide Strophen hinweg der Bossa Nova als “dance of love” abgewertet wird, durch den die Protagonistin zu ihrem zukünftigen Ehemann findet. In der zweiten Strophe greift der deutsche Schlager das Motiv der Originalversion auf und löst die Anspannung der ersten Strophe auf.

***z*eption**

Der Schlager stieg am 27. April 1963 in die deutsche Hitparade ein. Insgesamt 27 Wochen gehörte er zu den 50 populärsten Liedern, davon 21 Wochen zu den Top Ten-Hits. Insgesamt fünf Wochen belegte er sogar Platz 1 (vgl. Ehnert 1990: 133, 334). In den BRAVO Jahrescharts des Jahres 1963 konnte sich Manuela mit dem Titel zudem den zweiten Platz zwischen Freddie Quinns “Junge, komm bald wieder” und Gittes “Ich will ‘nen Cowboy als Mann” sichern (vgl. Anonym 2010). Vermutlich wurde der Schlager auch nur wegen seines anhaltenden Erfolgs in die Komödie *Im singenden Rößl am Königssee* integriert, um auf diese Weise auch in der Filmbranche Einnahmen zu generieren. Weniger positiv fiel die Reaktion auf den Schlager beim Bayerischen Rundfunk aus. Dass eine gerade einmal 18-Jährige die ganze Nacht mit einem jungen Mann verbrachte, stand wohl noch zu sehr in Kontrast zu traditionellen Wertvorstellungen. Aufgrund dessen wurde der Schlager auf den Index gesetzt (vgl. Finger 2013).

Auch Jahrzehnte nach seinem Erscheinen scheint das Lied noch nicht vergessen zu sein und wird regelmäßig als Teil von Schlager-Samplern weiterverbreitet. 1992 wurde es als Songtitel für eine Fernsehfilmproduktion (Regie: Bernd Schadewald) verwendet, deren Handlung sich in dessen Erscheinungsjahr im Ruhrgebiet abspielt.

PATRICK POLLMER

Credits

Gesang: Manuela (Doris Wegener)
Songwriting: Barry Weil, Cynthia Mann
Text: Georg Buschor
Produzent: Christian Bruhn
Aufnahmejahr: 1963
Länge: 02:25 Minuten

Recordings

- Conny. “Zwei kleine Italiener”. On: *Zwei kleine Italiener/Hallo, Hallo, Hallo*, 1962, Columbia, C 22 008, Germany (Vinyl 7″/Single).
- Eydie Gormé. “Blame It on The Bossa Nova”. On: *Blame It on The Bossa Nova/Guess I Should Have Loved Him More*, 1963, Columbia, 4-42661, US (Vinyl 7″/Single).
- Manuela. “Schuld war nur der Bossa Nova”. On: *Schuld war nur der Bossa Nova/Kleines Herz hat großes Heimweh*, 1963, Telefunken, U 55 498, Germany (Vinyl 7″/Single).
- Paul Revere And The Raiders. “Kicks”. On: *Kicks/Shake It Up*, 1966, Columbia, 4-43556, US (Vinyl 7″/Single).

  ʾw Malmkvist. “Liebeskummer lohnt sich nicht”. On: *Liebeskummer lohnt sich nicht/Ein Herz ist kein ˌpielzeug*, 1964, Metronome, M 404, Germany (Vinyl 7″/Single).

- The Animals. “We’ve Gotta Get out Of This Place”. On*: We’ve Gotta Get out Of This Place/I Can’t Believe It*, 1965, Columbia, DB 7639, UK (Vinyl 7″/Single).

References

- Anonym: Manuela. In: *Der Spiegel* 8 (2001), 230.
- Anonym: “BRAVO Jahrescharts – 1963.” In: BRAVO, o.J. URL: https://bravo-archiv.de/auswahl.php?link=jahrescharts1963.php [29.04.2021].
- Ehnert, Günter: *Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956–1980.* Norderstedt: Taurus Press 1990.
- Finger, Hans-Jürgen: “Manuela und die Schuld des Bossa Nova”. In: SWR, 20.5.2020: http://www.swr.de/swr4/bw/musik-events/manuela-geburtstag/-/id=258148/nid=258148/did=11883296/1qlrbbx/index.html [29.04.2021].
- *Gestatten Sie? Tanzunterricht mit dem Ehepaar Fern*. 1964–1965 (Fernsehserie).
- *Im singenden Rößl am Königssee*. Regie: Franz Antel. Wiener Stadthalle 1963/Alive 2014 (=Juwelen der Filmgeschichte). (DVD).
- König, Wolfgang: *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne.* Stuttgart: Steiner 2013.
- Kraushaar, Elmar: *Rote Lippen. Die ganze Welt des deutschen Schlagers*. Reinbek: Rowohlt 1983.
- Schildt, Axel: *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und “Zeitgeist” in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg: Christians 1995.
- *Schuld war nur der Bossa Nova*. Regie: Bernd Schadewald. Filmpool 1992 (FreeTV: ZDF).
- Siegfried, Detlef: *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen: Wallenstein 2008.
- Zinnecker, Jürgen: *Jugendkultur. 1940–1985*. Opladen: Leske + Budrich 1987.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Citation

Patrick Pollmer: “Schuld war nur der Bossa Nova (Manuela)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/schuld-war-nur-der-bossa-nova/, 07/2021.

Print

Die Ärzte **1995**

Schunder-Song

Die Ärzte veröffentlichten SCHUNDER-SONG 1995 auf dem Album *Planet Punk*, dem zweiten nach der 1993 erfolgten Wiedervereinigung der Formation, und wählten den Song als erste Single-Auskopplung aus.

I. Entstehungsgeschichte

SCHUNDER-SONG wurde von Die Ärzte-Gitarrist Farin Urlaub komponiert und getextet. Das Lied ist zudem unter dem Titel “Ein Song namens Schunder” bekannt, da sich diese Schreibweise auf dem Cover der Single-Auskopplung findet – sowohl die Titelliste der Single als auch die des Albums *Planet Punk* weisen das Stück hingegen als SCHUNDER-SONG aus. Namenspatron ist Erik Schunder, der Mitte der 1990er-Jahre Crewmitglied der Band wurde. Nach Biograf Markus Karg soll Farin Urlaub den Song vor den Aufnahmen von *Planet Punk* beinahe als nicht verwendbar abgetan und aussortiert haben, woraufhin das Arrangement gemeinschaftlich neu erarbeitet wurde und SCHUNDER-SONG schließlich neben dem Lied “Mein Freund Michael” als erste Single-Auskopplung zur Debatte stand. Zusätzlich zur deutschen Single- und Album-Version existiert eine englischsprachige Fassung, die zunächst als “Love Hurts” fertiggestellt und schließlich unter dem Titel “Chanson d’Albert” als B-Seite der 1996 erschienenen Single *3-Tage-Bart* veröffentlicht wurde. “Love Hurts” sollte ursprünglich auf dem Soundtrack der US-amerikanischen Filmproduktion *Barb Wire* erscheinen, eine Streitigkeit zwischen Albert Slendebroek – zu diesem Zeitpunkt Leiter von Metronome Deutschland, der damaligen Plattenfirma der Ärzte – und dem für den Soundtrack verantwortlichen Label London Records habe diesen Plan jedoch verhindert und zur Umbenennung in “Chanson d’Albert” geführt (vgl. Karg 2001: 244–247).

II. Kontext

Die Ursprünge der Band Die Ärzte liegen in der Punk-Szene West-Berlins der 1980er-Jahre, Gitarrist Farin Urlaub und Schlagzeuger Bela B. musizierten bereits vor der Gründung der Band im Jahr 1982 in der Formation Soilent Grün. Nach Aussagen der Musiker habe vor allem das inhaltlich und ideologisch enge Korsett des Punks schließlich zur Gründung von Die Ärzte geführt. Infolgedessen finden sich auf den ersten Veröffentlichungen keine systemkritischen und radikalen Botschaften transportierenden Songtexte, sondern solche über Teddybären oder Eiscreme. Die Besetzung als Drei-Mann-Combo, das optische Erscheinungsbild der Musiker und die schlichten kompositorischen Strukturen der Songs sowie Beiträge auf Punk-Sampler-Veröffentlichungen zeugten jedoch gerade in den Anfangstagen der Band von deren ursprünglicher Zugehörigkeit zur Szene. Insbesondere die mediale Präsentation der drei Musiker beispielsweise im Jugendmagazin *Bravo* und in verschiedenen Playback-TV-Sendungen trug im Laufe der 1980er-Jahre maßgeblich zur Etablierung der Band im deutschen Pop-Mainstream bei. Der kommerzielle Erfolg fand 1988 endgültig Ausdruck in der Nr.-1-Platzierung des Live-Albums *Nach uns die Sintflut*. Ab d 1990er-Jahren, in deren Verlauf der Erfolg der Band weiterhin stetig zunahm, finden sich in den , der Ärzte zunehmend Elemente aus anderen popmusikalischen Stilbereichen. Einerseits

entwickelte sich auf diesem Wege eines der Charakteristika der Band, andererseits resultierte aus dieser kompositorischen Offenheit eine sukzessive Abwendung von stilistischen Konventionen des Punk-Kontextes, die zumindest in der frühen Phase des Genres nach formal simpel strukturierten und ohne hohen technischen Anspruch spielbaren Songs verlangten. Der kommerzielle Erfolg und die Breite der musikalischen Einflüsse bildeten den Nährboden für Debatten hinsichtlich der Glaubwürdigkeit, die von der Band bisweilen in Songs wie “Bravopunks” aufgegriffen und ironisch kommentiert werden. Dennoch sehen sich Die Ärzte bis heute mit Fragen zu den Einflüssen des Punks auf ihr Schaffen konfrontiert. Das Genre-Konstrukt dient der Öffentlichkeit nach wie vor zur Klassifizierung der Band, wenngleich die zugehörigen Konventionen von Die Ärzte in unterschiedlicher Hinsicht gebrochen werden. SCHUNDER-SONG veranschaulicht Möglichkeiten zur Umsetzung solcher Grenzüberschreitungen, die sich vor allem in formal-kompositorischer und visueller Hinsicht analytisch aufgreifen lassen.

III. Analyse

Auffällig ist die Formgestalt des Songs, die sich aus drei übergeordneten Abschnitten konstituiert: einer Strophe, einem überwiegend instrumentalen Refrain und einem vergleichsweise langen Outro. Jedoch ist bereits die Strophe in vier Abschnitte gegliedert, die vor allem durch die jeweiligen rhythmischen Gestaltungsweisen klare Zäsuren erkennen lassen. Nach einem achttaktigen Schlagzeug-Intro setzt die erste Strophe ein, unterlegt von einem in Half-time gespielten Backbeat-Pattern des Schlagzeugs. Das Tempo des Songs liegt bei ca. 170 bpm, weshalb in diesem ersten Abschnitt etwa 85 bpm wahrgenommen werden. Gitarre und Bass beschränken sich zunächst auf Einwürfe, die nach acht Takten in den nächsten Teil der Strophe überleiten. Die rhythmische Basis für den folgenden Abschnitt liefert ein für Punkrock typisches Backbeat-Schlagzeug-Pattern, zu dem Gitarre – zumeist mit gedämpftem Anschlag – und Bass überwiegend Achtel akzentuieren. Die Akkordfolge ist Am, F, C, G. Am wird dementsprechend als tonales Zentrum etabliert. Im Anschluss an diesen wiederum acht Takte dauernden Abschnitt ändert sich das rhythmische Fundament abermals, das Schlagzeug spielt ein schnelleres Punk-Pattern, dessen Snaredrum-Akzente nun jeweils auf den Achtel-Offbeats und nicht mehr auf den Zählzeiten 2 und 4 platziert sind. Die Akkordfolge ist C, G, F, G, in harmonischer Hinsicht ist somit ebenfalls eine Zäsur vernehmbar, die Verwendung der Tonikaparallele zu Beginn des Akkordmusters suggeriert aber keinen deutlichen Bruch. Nach weiteren acht Takten erfolgt eine Rückkehr zum typischen Punkrock-Pattern des Schlagzeugs, es findet nur noch ein ganztaktiger Wechsel zwischen den Harmonien F und G statt, bevor ein eintaktiges Riff – bestehend aus G-Dur-Akkordtönen – und der Satz “Immer mitten in die Fresse rein” in den Refrain überleiten. Die beschriebene Struktur lässt sich einerseits als Strophe mit vierteiliger, jeweils achttaktiger Binnengliederung auffassen. Ferner besteht die Möglichkeit, den vierten Abschnitt als Bridge zu verstehen – sofern Bridge als ein von Strophe zu Refrain überleitendes Element aufgefasst wird und nicht als Formteil, der nach der Wiederholung von Strophe und Refrain neu eingeführt wird (vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2012: 61). Hierbei ergäbe sich die Einteilung in 24 Takte Strophe und acht Takte Bridge. Im Folgenden ist jedoch von der vierteilig gegliederten Strophe die Rede, da auch die drei vorherigen Strophenabschnitte deutlich voneinander getrennt erscheinen. Es folgt der Refrain mit der Akkordfolge C, G, Dm, F, dessen markante Merkmale ein viertaktiges, einmal wiederholtes Bläserriff und die Ska-Rhythmik sind. Der Rhythmus wird durch die Achtel-Offbeats von Hi-
nd Gitarre sowie durch den Walking Bass konstituiert. Die bislang genannten Formteile werden in
olge jeweils einmal wiederholt, wobei nun ein zweites Charakteristikum von SCHUNDER-SONG

hervortritt: Die wiederholten Abschnitte werden gleich gespielt wie im ersten Durchlauf, häufig treten jedoch in unterschiedlicher Weise Nuancen hinzu. So verstärken die Bläser den Übergang in den ersten Abschnitt der Strophe, dem ein kurzes Hammer-on- und Pull-off-Lick der Gitarre hinzugefügt wird. Der folgende Abschnitt wird durch ein vollständig aus Achtel-Noten bestehendes Gitarrenriff angereichert und der mehrstimmige Einwurf “Irgendwo in eine andere Stadt” fungiert als Überleitung zum unveränderten dritten Abschnitt. Der vierte Strophenabschnitt verändert sich durch den Gesang Farin Urlaubs, der nun die Zeilen “Jetzt stehst du vor mir, und wir sind ganz allein / Und ich spucke weiter auf dich ein” doppelt, um dann zur vorherigen mehrstimmigen Version zurückzukehren. Im sich anschließenden Refrain sind die Bläser nicht mehr zu hören, das Riff wird nun von einer E-Gitarre gespielt. Unterlegt mit der Akkordfolge des Refrains folgt nun ein weiterer eigenständiger Formteil, der wesentlich vom mehrstimmig gesungenen “Mitten in die Fresse” geprägt ist. Auch in diesem Abschnitt findet ein Hantieren mit nuancierten Veränderungen des musikalischen Gerüsts statt, die einen Spannungsbogen erzeugen. Grundlage ist abermals das schnelle Punkrock-Pattern des Schlagzeugs, nach vier Takten tritt ein auf Sechzehntel-Anschlägen basierendes Muster der E-Gitarre hinzu. Es folgen acht Takte, in denen lediglich der mehrstimmige Gesang und die Grundschläge der Bassdrum zu hören sind, bis weitere acht Takte mit der vorherigen Instrumentierung erklingen, als zusätzliche Nuance nun aber eine Falsettstimme hinzutritt. Dieses Gerüst wird in den letzten acht Takten abermals erweitert, indem der Bläsersatz das aus dem Refrain bekannte Riff spielt, bevor der Song endet. Dieser 40 Takte andauernde letzte große Abschnitt ist mit traditionellen Formbezeichnungen schwer zu beschreiben. In harmonischer und textlicher Hinsicht ist eine starke Anlehnung an den Refrain festzustellen, weshalb eine Interpretation als Erweiterung bzw. Ausdehnung des Refrains oder die Auffassung eines in die Länge gedehnten Outros denkbar sind. Wenngleich sich die populäre Musik der vergangenen Jahrzehnte mehr und mehr von den Konventionen traditioneller Formmodelle distanziert hat, so war es gerade in frühen Punk-Songs der 1970er Jahre gang und gäbe, auf simple AABA-Strukturen zurückzugreifen (vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2012: 117). Von diesem Modell hebt sich SCHUNDER-SONG deutlich ab, auch fällt die ungewöhnlich hohe Dichte der kompositorischen Nuancen ins Auge, die in ihrer Summe über den kompletten Song hinweg für Abwechslung sorgen und eine stetige Intensitätssteigerung bewirken. Das Resultat ist eine Komplexität, die von einer aus drei Instrumentalisten bestehenden Band in der Live-Darbietung nicht reproduziert werden kann – das Stück wird von Die Ärzte dennoch live gespielt und in seiner klanglichen Gestalt entsprechend verändert. Insbesondere hinsichtlich der verwendeten Rhythmen, der Instrumentierung und der schlicht gehaltenen Harmonik folgt SCHUNDER-SONG ohne Zweifel Gestaltungsprinzipien, die sich dem Punk-Kontext zuordnen lassen. Das Spiel mit diesen Konventionen äußert sich im Umgang mit formalen Gestaltungsweisen, im aufwendigen Arrangement des Stücks und in den Einflüssen aus anderen Stilbereichen, in diesem Falle Ska.

Das Ausweiten stilistischer Konventionen schlägt sich auch im Videoclip nieder, der unter der Regie von Kai Sehr entstand. Die Band soll den Wunsch geäußert haben, die im Text thematisierte und durch Rachegelüste motivierte Gewalt nicht zusätzlich visuell verhandeln zu wollen, woraufhin ein Videoclip in Anlehnung an die Tanz-Revuen Erich von Stroheims umgesetzt wurde (vgl. Karg 2001: 252). Tatsächlich sind gerade die Produktionen des in der Stummfilmzeit erfolgreich gewordenen Regisseurs Stroheim für die Darstellung von Gewalt bekannt. Als Vorbild für das Video zu SCHUNDER-SONG diente der 1925 als im Kino gezeigte Film *The Merry Widow*, der auf Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* basiert. Klar ersichtlich wird dies insbesondere durch die Kostüme der Tänzerinnen und die weißen

Anzüge der Bandmitglieder – die Kleidungsstücke weisen eine starke Ähnlichkeit zu denen im filmischen Vorbild auf (vgl. Grob 2015: 72). So sind Die Ärzte im Videoclip häufig umringt von diversen Tänzerinnen zu sehen, zudem zeigen zahlreiche Einstellungen die Band bei der Aufführung des Songs. Gerade in rockmusikalischen Genres sind derlei Performance-Clips, die eine Band bei der inszenierten Aufführung des zu visualisierenden Songs zeigen, keine Seltenheit. Werden Musiker an ihren Instrumenten gezeigt, so bietet sich dem Konsumenten für gewöhnlich die Möglichkeit zur Imagination einer realen Aufführungssituation der zu hörenden Musik (vgl. Jost 2014: 147). Soll ein solcher Eindruck entstehen, müssen die Musiker darauf achten, ihre Videoclip-Performance realistisch wirken zu lassen. Die Ärzte hingegen inszenieren das Gegenteil – die zu sehende Performance steht weitgehend nicht in einem schlüssigen Verhältnis zur hörbaren Musik. Gitarrist Farin Urlaub ist häufig ohne Instrument zu sehen, das Schlagzeug von Bela B. ist mit zwei Tomtoms, jedoch nicht mit der stets zu hörenden Snaredrum ausgestattet. Der Schlagzeuger verwendet im Video zudem keine Sticks, sondern Besen, führt der Spieltechnik abträgliche Bewegungen aus und setzt bisweilen deutlich erkennbar nicht die tatsächlich zu hörenden Schlagzeug-Beats um. Überdies besteht der zu hörende Bläsersatz im Video lediglich aus Posaunisten. Bereits in den 1980er Jahren bestritt die Band zahlreiche TV-Auftritte in ähnlicher Weise und führte zum Playback der Musik unpassende Bewegungen aus, teils ohne oder mit nicht in den Songs zu hörenden Instrumenten. Auch in neueren Videoclip-Performances ist Bela B. bei nicht realistisch gestalteten Aufführungen zu sehen, so im Clip zu “M+F”. Im Video zu SCHUNDER-SONG entzieht sich die Band optisch den Genre-Konventionen und präsentiert sich in Anzüge gekleidet vor der Kulisse einer Tanz-Revue bei einer gezielt nicht glaubhaft wirkenden Performance. Bleiben in kompositorischer und klanglicher Hinsicht noch genügend Anknüpfungspunkte, so baut der Videoclip eine deutlichere Distanz auf. Letztlich demonstriert SCHUNDER-SONG durch das Spiel mit Konventionen und durch die Fülle musikalischer wie visueller Einflüsse eine der möglichen Strategien zur Erzeugung eines erweiterten Punk-Images.

IV. Rezeption

SCHUNDER-SONG wurde zur kommerziell erfolgreichen Single und erreichte Platz 5 der deutschen Charts. Der Song gilt als einer der größten Hits der Band und gehört bis heute zum Live-Repertoire. So wurde SCHUNDER-SONG auch auf den Live-Alben *Wir wollen nur deine Seele* und *Die Nacht der Dämonen*, zudem auf dem Best-of-Album *Bäst of*veröffentlicht. Für das Tribute-Album *GötterDÄmmerung* nahm die Formation Die Kleine Tierschau eine Cover-Version des Songs auf.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Guitar: Farin Urlaub
Vocals: Farin Urlaub, Bela B., Rodrigo González
Rodrigo González

Drums: Bela B.
Music/writer/songwriting: Farin Urlaub
Producer: Uwe Hoffmann
Label: Metronome Musik GmbH
Recorded: 1995
Published: 1995
Length: 3:12

Recordings

- Die Ärzte. “Bravopunks”. On: *5, 6, 7, 8 – Bullenstaat!*, 2001, Hot Action Records, Germany (CD/Album).
- Die Ärzte. “Chanson d’Albert”. On: *3-Tage-Bart*, 1996, Metronome, 576 897-2, Germany (CD/Maxi).
- Die Ärzte. “M+F”. On: *Auch*, 2012, Hot Action Records, 930 0657 9, Germany (CD/Album).
- Die Ärzte. “M+F”. On: *M+F*, 2012, Hot Action Records, 9300669, Germany (CD/Maxi-Single).
- Die Ärzte. “Schunder-Song”, 1995, Metronome, 577 001-2, Germany (CD/Single).
- Die Ärzte. “Schunder-Song”. On: *Planet Punk*, 1995, Metronome, 357533, Germany (CD/Album).
- Die Ärzte. “Schunder-Song”. On: *Wir wollen nur deine Seele*, 1999, Hot Action Records, 547 974 – 2, Germany (2xCD/Album).
- Die Ärzte. “Schunder-Song”. On: *Bäst of*, 2006, Hot Action Records, 930 003-2, Germany (2xCD/Album).
- Die Ärzte. “Schunder-Song”. On: *Die Nacht der Dämonen*, 2013, Hot Action Records, 9300714, Germany (CD/Album).

Covers

Die Kleine Tierschau. “Schunder-Song”. On: *GötterDÄmmerung* (Various Artists), 1997, Gringo Records, GRINGO 979, Germany (2xCD/Album).

References

- Appen, Ralf von/Frei-Hauenschild, Markus: AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 38). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2012, 57-124.
- Grob, Norbert: *Drei Meister in Hollywood. Erich von Stroheim – William Wyler – Otto Preminger* (= Deep Focus 21). Berlin: Bertz + Fischer 2015.

  ost, Christofer: Videoclip und Musik im Fernsehen. In: *Populäre Musik* (= Kompendium der Musik). Ed. by Ralf von Appen, Nils Grosch and Martin Pfleiderer. Laaber: Laaber 2014, 141-153.

- Karg, Markus: *Die Ärzte. Ein überdimensionales Meerschwein frisst die Erde auf.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.

Films

- *Barb Wire*. Director: David Hogan. PolyGram, 1996.
- *The Merry Widow*. Director: Erich von Stroheim. Warner Brothers, 1925.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.

All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Schunder-Song (Die Ärzte)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/schundersong, 10/2018.

Print

Oleg Gazmanov **2005**

Sdelan v SSSR

The Soviet born singer Oleg Gazmanov (born 1951) presents a poly-ethnic approach to Russia in his song SDELAN V SSSR (Born in the USSR) from 2005. Drawing on nostalgia for the Soviet past he includes states of the former Soviet Union – provoking some of the neighboring countries that have a different view of that past.

I. Origin

Having had some major hits in the late 1980s and 1990s Oleg Gazmanov emerged as an artist with close ties to Moscow's former mayor Iurii Luzhkov and the Kremlin (amongst others having received the Soviet-era title "People's Artist" by Vladimir Putin in 2002) and playing repeatedly for army veterans as well as giving concerts commemorating the Soviet Union and Russia's (military) might (cf. Arvedlund 2005).

His 12th album *Sdelan v SSSR* and the eponymous song can be considered part of the latter part of his career. Finding information on the exact release date is difficult. While a Gazmanov fan website states December 8th, 2005 (Webmaster 2005) other release dates mentioned are December 18th, 2005 (cf. Fandeev 2005 – the site is a compilation of Russian show business news) and June 20th, 2005 (N.N. 2014b – iTunes' page for the album).
The song itself, which was copyrighted in 2004, was, however, released before the album – and heard on radio rotation in the spring of 2005 (the radio tracker Tophit has March 22rd, 2005 as the date when the song entered radio rotation in their database – Contemporary Media Technologies 2014 with a search for "Gazmanov" and "Sdelan v SSSR"). Included on the album was also a video clip of the song directed by Oleg Gusev, which according to the Gazmanov Youtube-Channel was filmed in 2004 (cf. Gazmanov 2013).

II. Context

Although seemingly putting Russia on a path towards a booming economic recovery based on a surge in oil and gas prices during his first tenures, President Vladimir Putin at the same time stoked national sentiments by reminding the citizens of the Russian Federation (and the world) that Russia remains a superpower. The result was not only a positive patriotism, but also a (borderline) chauvinistic nationalism. Besides relations to the Baltic states, which have been problematic since the 1990s, two new thorns appeared with the 2003 Rose Revolution in Georgia headed by Mikhail Saakashvili and the 2004 Orange Revolution in Ukraine headed by Viktor Lushchenko and Iuliia Tymoshenko – with popular music playing a s orting role in both revolutions. This – especially in the relationship to Georgia – has been combined xenophobic stance towards migrant workers from primarily the Caucasus region. A first culmination

occurred in 2006, a year, which was witness to two large-scale anti-migrant events: The arrest of four alleged Russian spies in Georgia resulted in an en-masse deportation of Georgian migrant workers on charges of not having valid papers. The second event was an anti-migrant pogrom following the death of two Russians in an interethnic pub brawl in Kondopoga (Karelia, North-East of St. Petersburg). Furthermore, the eastward expansion of NATO – with former members of the Warsaw Pact joining the alliance – has also created much concern and anger – especially towards the United States – on the governmental level, which has trickled down to the people, too.

While it is easy to describe these developments in Russia as examples of new forms of chauvinist nationalism based on Russia's post-colonial situation (with the Soviet republics as former colonies), the issues are more complex and nurtured by multiple factors besides a recurring national pride. Such issues include the need for a continuous experience of common history, the dominating role of Russia within the Soviet Union, a reaction to the chaotic post-Soviet realities of the 1990s, and the new economic achievements – all factors which have contributed to a new wave of nostalgia for the Soviet Union and imperial Russia (cf. Wickström/Steinholt 2009; Wickström 2011).

Two songs on the album *Sdelan v SSSR* actively draw on this. While the opening track "Novaia Zaria" (New Daybreak / Start) deals with the economic and social problems of Russia (e.g. corruption) and calls for a new start the final track SDELAN V SSSR addresses the country's experience of common history with the former Soviet republics from a Russian (i.e. nostalgic) perspective.

III. Analysis

SDELAN V SSSR can easily be read (if not misread) as blunt Great-Russian nationalism. The song begins with the following words (my translation and transcription): "Ukraine and the Crimea, Belarus and Moldova / That is my country / Sakhalin and Kamchatka, the Ural mountains / That is my country / The Krasnoiarsk Territory, Siberia, and the Volga Region / Kazakhstan and the Caucasus, and the Baltic States as well." Obviously, the country that spans from Ukraine and the Baltic states to Kamchatka and Sakhalin disintegrated in 1991, and many of the area's inhabitants will violently oppose being called citizens of Gazmanov's country. The lyrics, accompanied by a sing-along melody, a medium tempo, and a rhythmic structure with clear accents, continue to describe the protagonist's pride in his home country. They are organized around the listing of names. First come geographical names, then famous people, organizations, institutions, industry products, and events (e.g. Lenin, Stalin, Gagarin, Pushkin, torpedoes, KGB). These chains each contribute to defining the endeared nation, as summarized in each final verse line: "That/This is my country". The refrain proceeds to make the already obvious explicit: "I was born in the Soviet Union, I was made in the USSR".

Melodically the guitar introduction alludes to a (national) anthem and is backed by keyboard, bass, and a drum groove, which accents the cymbals and high-hat – in a manner alluding to official pomp. The first part of the song evokes the feeling of a live stadium concert, the middle part moves towards a rap recitative, and the refrain has vocal overlays of a mass audience singing along with Gazmanov. This n feeling is enhanced by adding reverb to signify a vast space, by keeping the accompaniment slightly uncoordinated to imitate a live performance, and a cheering crowd joining in the refrain and the

verse response lines. The participation is encouraged both by the beat of the rhythm section, where the snare clearly accents the two and four for clapping hands, as well as structurally (after the introduction and the first refrain, where only the drum's basic groove is played). Simultaneously, in the video the band members encouragingly clap their hands.

While the musical features stress the participatory aspect of the song (creating a communal experience), the images stress the central message of the lyrics: being a proud Soviet-Russian citizen. This is reflected in the band's outfits, which includes printed shirts and scarves advertising "Rossiia" (Russia) and "SSSR", Soviet army symbols, hammer and sickle, as well as the Russian Federation's coat of arms – the double-headed eagle. The theme colors are the national red, white, and blue and audience members are shown waving Russian flags. Gazmanov's outfit also embodies a post-Soviet reality and, arguably, a pre-Revolutionary Russia. He wears a barely noticeable Russian-Orthodox cross next to a dog tag, thus uniting the Pre-Soviet, Soviet, and post-Soviet in one continuous entity.

Body movements in the video support the lyrics: "It is my country", which is repeated in all the verses, is accompanied by hand movements or clapping. In the first chorus, during Gazmanov's repetition of the line "I was made in the USSR", the keyboard-player points to the letters "SSSR" on his shirt in sync with the lyrics. Finally, the highly energetic performance of the song is reflected in the video's accelerating clip-rate, showing the enthusing audience being brought to a boil.

While on the surface the performance is close to Bruce Springsteen's "Born in the U.S.A." (similar music style, almost same refrain), Springsteen's song is clearly critical – especially of the Vietnam war and how Vietnam veterans were treated. This is also underlined in the video clip of the song – cf. also Born in the U.S.A..

Nostalgia for the Soviet era appears to be strongest in the Russian Federation and ethnic Russians within the post-Soviet space. Seen in the light of the historical Russian hegemony of the USSR, and of recent, more vulgar forms of great-Russian national chauvinism, the song's merging of the USSR and the Russian Federation may easily be taken as an example of the latter. Still, positive national pride and patriotism, a celebration of common history and achievements, and love for the motherland is not necessarily incompatible with a longing for peaceful poly-ethnic unity. The desire for a peaceful community is expressed in the recitative's two final lines, where Gazmanov questions how the other former Soviet republics can get along without Russia: "The borders are choking us, can't go without a visa / How do you get along without us, please let us know, friends!", which is followed by a bar of musical silence while the crowd keeps cheering and the echo of the phrase fades out.

This jibe at the visa regimes between former Soviet republics points back to a perceived golden era of harmonic Soviet co-existence under Russian supervision, where cultural contacts were close and popular singers of various republics made up the Soviet "estrada" (official pop) – to which Gazmanov also belongs. The timing of the song's release in 2005 is important since it follows the color revolutions in Georgia and Ukraine as well as the implementation of a visa regime to the Baltic States and Georgia – in other words, an intensification of the post-Soviet (post-colonial) division between Russia and some former Soviet republics.

These events also reflect that on the other side of the borders former Soviet republics, especially the

Baltic States, Ukraine, and Georgia, do not necessarily subscribe to such a rosy view of what they perceive as the colonial past. Seeing a possibility to distance themselves from Russian and Soviet hegemony, many have been de-russifying national history and limiting the role of Russian as an official language since the collapse of the Soviet Union. This in turn has angered the Russian government, thus intensifying the rift. In Russia forms of national identity can range on a continuum between ethnic and supra-national. While Alisa's approach (cf. Nebo Slavian) mostly evokes a national identity, which tends towards an ethno-religious concept (Slavs and Russian-Orthodox faith), Gazmanov's SDELAN V SSSR tends more towards a regional supra-national identity based on the Soviet Union.

Gazmanov's song is also fully compatible with the government-induced positive patriotism and Putin's reclaiming of an indiscriminate historical pride, while making sure to include references to Russian-Orthodox Christianity and to portray himself as a Russian-Orthodox believer (cf. Alisa's Nebo Slavian).
Thus, Gazmanov reflects the desire of a common heritage based on a shared imperial past, mainly the Soviet past, but pre-revolutionary national figures are included and serve to underline Russia's leading role.

IV. Reception

Besides being included in his concert sets to this day the song went into radio rotation in the spring of 2005. After the album release Gazmanov was accused by the Soviet/Russian group DDT's singer and songwriter Iurii Shevchuk of plagiarizing DDT's song "Rozhdennyi v SSSR" (Born in the USSR). Gazmanov responded to this that Shevchuk plagiarized Springsteen's "Born in the USA" (cf. Lapteva 2006; Andreev 2007; Webmaster 2006).

The main impact, however, was that the song caused strong reactions in the neighboring Baltic States. The resentment towards the Soviet Union's occupation and incorporation of the states during World War II was (and still is) felt there as well as in Ukraine (cf. Arvedlund 2005; Rykovtseva 2005).

This resentment continues until this day – periodically flaring up as during the official celebration of the Russian constitution's 20th anniversary on December 12th, 2013. Here Gazmanov performed the song at the Kremlin party after the official ceremony which included a speech by Putin – causing an outrage by the visiting Lithuanian and Latvian guests (cf. Pomerantsev 2013; Managing Editor 2013). Two weeks later Gazmanov performed the song in Vilnius causing another minor scandal (cf. Samoshkaite 2013). The most recent development is that due to his stance against Ukraine Gazmanov – along with other Russian artists – was banned from entering Latvia in July 2014 (N.N. 2014a).

DAVID-EMIL WICKSTRÖM

Credits

♪: Oleg Gazmanov
Guıtar: N.N.

Bass: N.N.
Keyboard: N.N.
Drums: N.N.
Music/ Writer/ Songwriting: Oleg Gazmanov
Producer: N.N.
Label: Grand Records
Recorded: 2004-2005
Published: 2005
Length: 4:09

Recordings

- DDT. *Rozhdennyi v SSSR*, 1997, DDT Records, BD 594, Russia (CD/Album).
- Oleg Gazmanov. “Sdelan v SSSR”, *Sdelan v SSSR*, 2005, Grand Records, GR CD-439, Russia (CD/Album).
- Springsteen, Bruce. “Born in the U.S.A.”, *Born in the U.S.A*, 1984, Columbia, QC 38653, USA (Vinyl/LP/Album).

References

- Wickström, David-Emil: *Okna otkroi! – Open the windows! Scenes, transcultural flows, and identity politics in popular music from Post-Soviet St. Petersburg. Soviet and Post-Soviet Politics and Society*. Stuttgart: ibidem-Verlag 2011.
- Wickström, David-Emil, and Yngvar Bordewich Steinholt. 2009. Visions of the (holy) Motherland in contemporary Russian popular music: Nostalgia, patriotism, religion and russkii rok. In: *Popular Music and Society* 32/3 (2009), *Popular Music in the Post-Soviet Space*, 313-330.

Links

- Andreev, Sergei 2007. Iurii Shevchuk: Gazmanovu ia predlozhil vstretit’sia v temnom pereulke. Komsomol’skaia Pravda, 25.09. URL: http://www.kp.ru/daily/23973/7373 [04.08.2014].
- Arvedlund, Erin E. 2005. Celebrating the U.S.S.R. in Song, Uncle Joe and All. *New York Times*, 07.05. URL: http://www.nytimes.com/2005/05/07/international/europe/07gazmanov.html [04.08.2014].
- Contemporary Media Technologies. 2014. Search. tophit.ru. URL: http://www.tophitru.com/search.shtml [04.08.2014].
- Fandeev, Nikolai. 2005. Novosti Shou-Biznesa – dekabr’ 2005. URL: http://www.fandeeff.narod.ru/news/news1205.htm [04.08.2014].
- Gazmanov, Oleg. 2013. Oleg Gazmanov – Sdelan v SSSR. Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=coeH02wg4lE (added by Oleg Gazmanov, 01.11.2013) [04.08.2014].

- Lapteva, Elena. 2006. Oleg Gazmanov: Shevchuk razmenivaet svoi talant na deshevyi piar! Komsomol'skaia Pravda, 15.03. URL: http://www.kp.ru/daily/23673/50865/ [04.08.2014].
- Managing Editor. 2013. Lithuanians stunned by pro-USSR song on Russian Constitution 20th song-on-russian-constitution-20th-anniversary-201359434/ [04.08.2014].
- N.N. 2014a. Russian Pop Stars Banned From Entering Latvia Over Ukraine Crisis. *The Moscow Times*, 21.07. URL: http://www.themoscowtimes.com/news/article/russian-pop-stars-banned-from-entering-latvia-over-ukraine-crisis/503849.html [04.08.2014].
- N.N. 2014b. Sdelan v SSSR (Oleg Gazmanov). *iTunes*. URL: https://itunes.apple.com/ru/album/sdelan-v-sssr/id671444901 [04.08.2014].
- Pomerantsev, Peter. 2013. Born in the USSR. *London Review of Books*, 19.12. URL: http://www.lrb.co.uk/blog/2013/12/19/peter-pomerantsev/born-in-the-ussr/ [04.08.2014].
- Rykovtseva, Elena. 2005. 'Sdelan v SSSR' kak gimn nostal'gii? Oleg Gazmanov v diskussii s zhurnalistami i slushateliami Radio Svoboda. *Radio Svoboda*. URL: http://archive.svoboda.org/programs/pr/2005/pr.041505.asp [04.08.2014].
- Samoshkaite, Elge. 2013. V polnom zale Vil'niusa Gazmanov ispolnil 'Sdelan v SSSR'. *Delfi*, 29.12. URL: http://ru.delfi.lt/archive/article.php?id=63630610 [04.08.2014].
- Springsteen, Bruce. 2011. Bruce Springsteen – Born In The U.S.A. Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EPhWR4d3FJQ (added by BruceSpringsteenVEVO, 10.03.2011) [05.08.2014].
- Webmaster. 2005. 8 dekabria 2005 goda – den' rozhdeniia novogo al'boma 'Sdelan v SSSR'. Gazmanov Oleg – Oleg Gazmanov Homepage. URL: http://www.gazmanov.nm.ru/news86.htm [04.08.2014].
- Webmaster. 2006. Istoriia o tom, kak possorili's Iurii Iulianovich i Oleg Mikhailovich. Gazmanov Oleg – Oleg Gazmanov Homepage. URL: http://www.gazmanov.nm.ru/news86.htm [04.08.2014].

About the Author

Prof. Dr. David-Emil Wickström teaches Popular Music Studies and Ethnomusicology at the Popakademie Baden-Württemberg – University of Popular Music and Music Business.
All contributions by David-Emil Wickström

Citation

David-Emil Wickström: "Sdelan v SSSR (Oleg Gazmanov)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sdelanvsssr, 04/2015 [revised 11/2015].

Print

The Offspring **1994**

Self Esteem

1994 veröffentlichten The Offspring ihr drittes Studioalbum *Smash*. Der Song SELF ESTEEM, der als zweite Single ausgekoppelt wurde, trug wesentlich zum Erfolg von *Smash* bei, das bald zum meistverkauften Album wurde, das ein Independent-Label bis dato veröffentlicht hatte.

I. Entstehungsgeschichte

The Offspring gründeten sich bereits 1984, also zehn Jahre, bevor sich der internationale Erfolg einstellte. 1994 stand die Band bei Epitaph Records unter Vertrag. Dieses Label, das bereits das Vorgängeralbum *Ignition* (1992) veröffentlicht hatte, wurde von Brett Gurewitz gegründet, der als Gitarrist der Band Bad Religion selbst aktiver Punkmusiker war resp. ist. Epitaph repräsentierte in den 1990er-Jahren eine neue Generation kalifornischer Punkbands und hatte neben The Offspring unter anderem auch Pennywise, Rancid und NOFX unter Vertrag. SELF ESTEEM entstand während der Vorbereitungen für die Aufnahme des Albums *Smash*. Laut Songschreiber Bryan “Dexter” Holland, der zudem Sänger und Gitarrist der Band ist, hätten für die Aufnahmen lediglich 20.000 US-Dollar und ein sehr begrenztes zeitliches Budget zur Verfügung gestanden, sodass mehrere Songs erst in den letzten Tagen der Studiozeit fertiggestellt werden konnten (vgl. rolling-stone.com).

II. Kontext

Neben der Band Green Day, die 1994 das überaus erfolgreiche Album *Dookie* veröffentlichte, trugen The Offspring maßgeblich zur internationalen Verbreitung des Punkrock in den 1990er-Jahren bei (vgl. Schomers 2006: 129). Infolge des enormen Erfolgs der Alben *Smash* und *Dookie* stieg diese Musik endgültig aus der musikalischen Nische in den internationalen Mainstream auf. Da Punk zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits seit knapp 20 Jahren existierte und bereits mehrere stilistische Phasen durchlaufen hatte, wird dieser Erfolg bisweilen als “das bis dahin größte musikalische Punk-Revival” (Meinert/Seeliger 2013: 38 f.) bezeichnet. Als zentrale Weichenstellung für die plötzliche Popularität verschiedener Punkbands gilt nicht zuletzt der weltweite Erfolg der Grunge-Band Nirvana. Diese stürmte 1991 mit dem Album *Nevermind* und vor allem mit dem Song “Smells Like Teen Spirit” die internationalen Verkaufscharts und zeigte, dass vermeintlich ‘dilettantische’ und ‘ungeschliffene’ Rockmusik jenseits des handwerklich ambitionierten Heavy Metal und Hardock der 1980er-Jahre große Hörerschichten begeistern konnte. Dexter Holland betont in einem Interview mit der Musikzeitschrift *Rolling Stone* die Relevanz Nirvanas und deren Nähe zum Punk: “Nirvana definitely blew the doors open. All of a sudden you were seeing ‘Smells Like Teen Spirit’ on MTV, and that video looked like a punk rock show. It looked like when ' 'ayed Gilman Street in Berkeley. It made everything kind of seem possible. Because from that video it ust one little step to Henry Rollins or to the Smashing Pumpkins. It just got closer and closer and by

’94 people were ready for it” (zit. n. rolling-stone-com).

III. Analyse

“Noodles” (Kevin John Wasserman), Gitarrist der Band, gesteht im selben Interview, er habe mit dem Song zunächst wenig anzufangen gewusst: “When we were first writing ‘Self Esteem’ I didn’t get it all. The song structure just seemed weird to me. We were used to playing everything really fast – as fast as we could. And here was a song that was a little slower”. Mit 105 bpm ist das Tempo, im Vergleich mit vielen anderen Songs der Band, tatsächlich verhältnismäßig langsam. Zudem ließe sich die Dauer von 4:18 min im Punk-Kontext als eher lang bezeichnen. Die Instrumentierung hingegen passt zu den Genrekonventionen: Zu hören sind Schlagzeug, Bass, mehrere verzerrte Gitarren sowie der Gesang Dexter Hollands, der an vielen Stellen gedoppelt bzw. durch mehrere Overdubs ergänzt wird.

Der Song beginnt mit einem kurzen A-Cappella-Part, der die zentrale Akkordfolge des Songs (Am, F, C, G) andeutet. Sodann folgt der nächste Part des Intros, in dem die genannte Harmoniefolge von den Gitarren gespielt wird, Bass und Schlagzeug begleiten. Im folgenden Verse werden die Akkorde zunächst nur vom Bass angedeutet, bevor die Gitarre wieder einsetzt und den Bass doppelt. Im Chorus erklingen die Instrumente zusammen, Verse und Chorus werden anschließend wiederholt. Nun folgt der Postchorus, der auf den Akkorden Dm, Bb, F und C basiert und infolgedessen die Hauptakkordfolge aufgreift, diese wird aber um eine Quarte aufwärts transponiert. Chorus und Postchorus erklingen anschließend abermals je einmal.

Der Songtext handelt von einem nicht näher spezifizierten jungen Mann, der von seiner Partnerin unterjocht und betrogen wird und sich eingesteht, kein Selbstwertgefühl (self esteem) zu haben. Dexter Holland betont, der Songtext sei nicht autobiografisch und stellt fest: “Basically, it’s the story of a guy whose girlfriend sleeps with his pals and pushes him around” (zit. n. Eddy 1995: 48).

Beim zugehörigen Videoclip dürfte es sich, den Konventionen der Independent-Labels entsprechend, um eine Low-Budget-Produktion handeln. Gitarrist Noodles berichtet, man habe für das Vorgängervideo zum Song “Come Out and Play” lediglich 5.000 US-Dollar zur Verfügung gehabt und diese mehrheitlich nicht für die Produktion, sondern für Bier und Grillfleisch ausgegeben (vgl. rolling-stone.com). Der Clip zu SELF ESTEEM zeigt die Band im Wesentlichen während der Performance, zudem werden in unregelmäßigen Abständen verschiedene Stunt-Szenen eingeblendet, die vermutlich mehrheitlich nicht eigens für das Musikvideo produziert wurden. Frontmann Dexter Holland trägt verschiedene Band-Shirts, die sich alle als Verweise auf bekannte Punkbands verstehen lassen: Sex Pistols, Fugitive, Germs und Vandals.

IV. Rezeption

Der Song verhalf The Offspring zu einem enormen Popularitätsschub, wurde aber bisweilen auch kritisch rezipiert. Vor allem wurde der Band der Vorwurf gemacht, sie hätten sich musikalisch deutlich an Nirvana ‘ert bzw. abgekupfert (vgl. Eddy 1995: 48). Tatsächlich lässt der konstitutive Wechsel der vier , .de in Kombination mit dem rhythmischen Muster aus Viertel- und Achtelakzenten Assoziationen zum

Intro bzw. zum Chorus von “Smells Like Teen Spirit” zu. Dieser Nirvana-Song basiert ebenfalls auf dem ganztaktigen Wechsel von vier Akkorden, verwendet ähnliche rhythmische Patterns und wird in den Verses vom Basslauf dominiert. Der ausschließlich auf der Silbe “yeah” gesungene Chorus weißt indes Ähnlichkeiten zum Nirvana-Song “Lithium” auf, der ebenfalls auf *Nevermind* veröffentlicht wurde. Zudem zeichnet sich auch dieser Song, genau wie SELF ESTEEM, durch einen auffällig langen und wiederholten Postchorus aus.

Aller Kritik zum Trotz avancierte *Smash*, auch dank des Erfolgs von SELF ESTEEM, zum bis dato meistverkauften Independent-Album und leitete den internationalen Durchbruch der Band ein. Der Song gehört nach wie vor zum Liverepertoire von The Offspring und zählt vermutlich zu den ikonischsten Rocksongs der 1990er-Jahre.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Dexter Holland
Gitarre: Dexter Holland, Noodles
Bass: Greg K.
Schlagzeug: Ron Welty
Songwriting: The Offspring
Produzent: Thom Wilson
Label: Epitaph
Aufgenommen: 1994
Veröffentlicht: 1994
Dauer: 4:18

Recordings

- Nirvana. “Lithium”, *Nevermind*, 1991, DGC, 78 213 6, Deutschland (CD/Album).
- Nirvana. “Smells Like Teen Spirit”, *Nevermind*, 1991, DGC, 78 213 6, Deutschland (CD/Album).
- The Offspring. “Come Out And Play”, *Smash*, 1994, Epitaph, 86432-2, USA (CD/Album).
- The Offspring. “Self Esteem”, *Self Esteem*, 1994, Epitaph, 50507-408, Deutschland (CD/Single).
- The Offspring. “Self Esteem”, *Smash*, 1994, Epitaph, 86432-2, USA (CD/Album).

References

.ddy, Chuck: The Revenge of the Nerds. In: *SPIN* 10/12 (1995), S. 44–48.

- Meinert, Philipp/Seeliger, Martin: Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Eine Einleitung. In: *Punk in Deutschland. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. v. Philipp Meinert und Martin Seeliger. Bielefeld: transcript 2013, S. 9–56.
- Schomers, Bärbel. Forever Punk! Totgesagte leben länger. In: *Jugend in Szenen. Lebenszeichen aus flüchtigen Welten*. Hg. v. Doris Lucke. Münster: Westfälisches Dampfboot 2006, S. 117–139.
- The Offspring's 'Smash': The Little Punk LP That Defeated the Majors. In: *Rolling Stone*. URL: https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-offsprings-smash-the-little-punk-lp-that-defeated-the-majors-189742/ [04.07.2018].

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.

All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: "Self Esteem (The Offspring)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/self-esteem, 12/2022.

Print

The Chords **1954**

Sh-Boom

SH-BOOM ist ein Song der afroamerikanischen Doo-Wop-Gruppe The Chords, der als wichtiges Bindeglied zwischen Rhythm & Blues und Rock'n'Roll gilt, vielfach – wenn auch fälschlich – als "erster Rock'n'Roll-Song" bezeichnet wird.

I. Entstehungsgeschichte

SH-BOOM, auch unter dem Titel SH-BOOM (LIVE COULD BE A DREAM) verbreitet, ist eine gemeinsame Komposition von Jimmy Keyes (1930-1995), Floyd "Buddy" McRae (1927-2013), Carl Feaster (1932-1981), seinem Bruder Claude Feaster (1933-1975) und Ricky Edwards (1925-1964). Es war ihr erster und einziger Hit. Alle fünf hatten in verschiedenen Doo-Wop-Gruppen im New Yorker Stadtteil Bronx, in dem sie geboren und aufgewachsen waren, vergeblich versucht, Fuß zu fassen, bevor sie sich 1951 als The Chords zusammenfanden. Den Namen hatte der Bassist der Gruppe, Ricky Edwards, mitgebracht. Ein weiteres festes Mitglied war bis 1956 Rupert Branker (1933-1961) als Pianist, der die Chords bei ihren Live-Auftritten begleitete, an der Entstehung von SH-BOOM aber nicht beteiligt war.

SH-BOOM ist im Sommer 1953 entstanden und noch im gleichen Jahr Bobby Robinson (1911-2011), Eigentümer von Red Robin Records, angeboten worden. Der hörte sich die Gruppe zwar an, fand den Song aber nicht kommerziell genug und lehnte dankend ab. Im Frühjahr 1954 brachte sie der Zufall in Kontakt mit Oscar Cohen (*1935), Präsident der Associated Booking Corporation, einer 1940 von Louis Armstrong (1901-1971) und seinem Manager Joe Glaser (1896-1969) gegründeten Künstler-Agentur. Cohen hatte die Chords buchstäblich auf der Straße entdeckt, während sie in einer New Yorker U-Bahn-Station auftraten. Er machte sie mit Ahmet Ertegun (1923-2006), Vizepräsident der 1947 gegründeten Atlantic Records, und Jerry Wexler (1917-2008), A&R-Manager des Labels, bekannt. Da Atlantic gerade auf der Suche nach einem geeigneten Interpreten für eine Cover-Version des Patti-Page-Hits "Cross Over the Bridge" (1954) war, kamen die Chords gerade recht, denn sie hatten diesen Song im Repertoire. Am 15. März 1954 nahmen sie unter Leitung von Jerry Wexler mit dem später legendär gewordenen Toningenieur Tom Dowd (1925-2002) am Mischpult vier Titel im Atlantic Studio auf. Neben "Cross Over the Bridge" entstanden während der Session auch drei eigene Titel: "Hold Me Baby", "Little Maiden" und SH-BOOM. Das Arrangement hatte Atlantic Haus-Arrangeur und Komponist Jesse Stone (1901-1999) geschrieben. Begleitet wurde das Quintett von Musikern aus dem Jesse Jones Orchestra, die damals nach Bedarf als Sessionmusiker für Atlantic Records herangeholt wurden.

Für die B-Seite der Single "Cross Over the Bridge" wählte Produzent Jerry Wexler SH-BOOM aus. Veröffentlicht wurde die Platte Ende März 1954 sowohl als 78er Shellack als auch als 45er Single auf einem kurz zuvor neu gegründeten Tochterlabel von Atlantic, Cat Records. Das Quintett ist auf der Single, [illegible] damals vielfach üblich, unabhängig von der tatsächlichen Zahl der Mitwirkenden als "Vocal Quartet" ausgewiesen. Das Schicksal des Songs entschied sich dann an der amerikanischen Westküste,

als der kalifornische Radio-DJ Dick “Huggy Boy” Hugg (1928-2006) in Los Angeles statt der A-Seite mit dem Patti-Page-Cover probeweise die B-Seite der Platte auflegte und daraufhin eine überwältigende Hörerresonanz erhielt. Vorangegangen war dem die ungewöhnlich häufige Auswahl der B-Seite der Singles in den Jukeboxes, was dem Radiomacher nicht verborgen geblieben war. Die Kunde von dem übersehenen Hit machte schnell die Runde.

Angesichts des Erfolgs der B-Seite entschloss sich Atlantic im Juni 1954, alle weiteren Pressungen unter der gleichen Katalog-Nummer mit SH-BOOM auf der A-Seite und einem anderen Chord-Song aus der Aufnahmesession vom März 1954 als neuer B-Seite, “Little Maiden”, herauszugeben. Die Single verkaufte sich inzwischen derart gut, dass Atlantic die Veröffentlichungsrechte beider Seiten im Haus haben wollte und auf die Zugkraft des Patti-Page-Hits verzichten konnte. Im September 1954 musste Atlantic dann den Verkauf des Songs unter dem Namen der Chords einstellen, da sich herausgestellt hatte, dass eine Gruppe gleichen Namens bei Gem Records in Chicago bereits registriert war. Auf allen folgenden Pressungen der Single, immer noch unter der gleichen Katalog-Nummer, firmierten die Chords nun als The Chordcats. Für die Gruppe erwies sich das als ein Desaster. SH-BOOM war inzwischen auch in einer Cover-Version mit den kanadischen Crew Cuts bei Mercury Records, einem Major-Label, auf dem Markt. Diese an den Mainstream-Geschmack angepasste Version mit dem Orchester David Caroll verdrängte das Original um so leichter, als der Name der Gruppe, mit der sich die Erstveröffentlichung verband, inzwischen vom Markt verschwunden war.

II. Kontext

Die auch als Street Corner Singers bekannt gewordenen Vocal Groups entwickelten sich nach dem Zweiten Weltkrieg in den schwarzen Vierteln der Großstädte in den USA zu einem Massenphänomen, das, nachdem es die Aufnahmestudios der Plattenfirmen erreicht hatte, auch als Doo-Wop bezeichnet wurde (nach einer häufig gebrauchten Begleitphrase). Farbige Jugendliche entdeckten die möglichst virtuose Übertragung von Pop-Hits auf eine rein vokale männliche oder weibliche, sehr selten gemischte Quartett- oder Quintettbesetzung als einen Freizeitspaß, bei dem die Amateurgruppen – ähnlich den späteren HipHop-Battles – in wechselnder Abfolge um die Gunst des Publikums wetteiferten. Häufig waren sie tatsächlich am Straßenrand zu finden. Es brauchte nicht lange, bis die Musikindustrie sich dieses Trends annahm und den stetig wachsenden Rhythm & Blues-Markt mit solchen Vokal Groups belieferte, die bei den Aufnahmen dann mit einer sparsamen Instrumentalbegleitung unterlegt wurden. Zu den ersten dieser Vocal Groups auf dem Musikmarkt gehörten 1948 die Orioles mit “It’s Too Soon to Know”. Bis Anfang der 1960er Jahre folgten Hunderte solcher meist kurzlebigen Gesangsgruppen, die selten mehr als einen Hit aufzuweisen hatten und deshalb auch als “One Hit Wonder” bezeichnet wurden. Dabei zeichnete sich rasch ab, dass solche Produktionen ein enormes Crossover-Potenzial besaßen und den strikt entlang der Hautfarbe segregierten US-Musikmarkt gründlich durcheinander wirbelten. Zwar hatte es auch schon in den 1940er Jahren, etwa mit Louis Jordan (1908-1975) und seinen Tympany Five, farbige Musiker gegeben, die sich erfolgreich in den (weißen) Pop-Charts platzierten. Doch das blieben Einzelerscheinungen, die nichts an dem Grundprinzip änderten, das für “Schwarz” und “Weiß” getrennt ert, produziert, gesendet und veranstaltet wurde. Im Sommer 1954 war dann vor allem an der Songauswahl in den Jukeboxes ablesbar, dass sich eine Trendwende abzeichnete. In den Billboard

Jukebox-Charts erzielten die Doo-Wop-Gruppen nun auch im (weißen) Pop-Sektor regelmäßig Spitzenplatzierungen. Und sie gehörten zu den ersten Vertretern der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit in den USA, die mit ihrem auf die Harmonik orientierten Satzgesang trotz ihrer Hautfarbe auch auf dem Bildschirm erschienen.

Die Aufmerksamkeit, die SH-BOOM zuteil wurde, und die rasant wachsende Popularität des Songs ist schon damals damit in Zusammenhang gebracht worden, dass sich die Titelphrase – eigentlich dem Teenager-Slang der Bronx entnommen – auch als ein lautmalerisches Äquivalent für das mediale Abbild einer Atombombenexplosion deuten lässt. Die Angst vor der Megabombe war damals in den USA eine alle Bereiche des öffentlichen Lebens durchdringende Grundstimmung. Im November 1952 hatten die USA mit der ersten thermonuklearen Explosion der Welt das Eniwetok Atoll in den Marshall Islands pulverisiert. 1954 folgte auf dem Bikini Atoll der Test der ersten Wasserstoffbombe, deren Explosionspilz auch die Fernsehschirme erreichte. Als 1953 die Nachricht um die Welt ging, dass auch der Sowjetunion die Zündung einer Atombombe gelungen war, wurde aus der Angst in der amerikanischen Öffentlichkeit eine regelrechte Hysterie, angeheizt durch Schutzübungen in den Schulen und Universitäten, die Ausgabe von Erkennungsmarken an die Bevölkerung und eine Propaganda, die unter dem Slogan “duck and cover” zweifelhafte Schutzmaßnahmen zur unentrinnbaren Botschaft auf allen Medienkanälen machte. Der vereinbarte Unernst eines Popsongs mit dem an einen Comic Strip erinnernden Lautbild der Titelphrase schien demgegenüber offenbar so etwas wie Entlastung zu versprechen, denn ansonsten qualifiziert den Song eigentlich nichts für den herausragenden Stellenwert, den er im Sommer 1954 erhielt.

III. Analyse

SH-BOOM ist ein auf achttaktigen Phrasen basierender AABA-Song, der auch innerhalb seiner Formteile dem AABA-Schema folgt, so dass sich der folgende Gesamtaufbau ergibt: Intro – A (a-a-b-a’) – A (a-a-b-a’) – B (a’-a’) – A (a-a-b-a’) – Outro. Das viertaktige Intro beginnt a capella, nach zwei Takten setzt mit dem Schlagzeug die Instrumentalbegleitung ein. Die Strophe lässt den kurzen melodischen Phrasen im Tenor, die sich über chorischen Vokalisen (“doo, doo, doo”) entfalten, jeweils auf dem vierten Viertel des Taktes und dem ersten Viertel des Folgetaktes ein chorisches “Sh-Boom” folgen, so dass eine Art Wechselgesang entsteht (call and response). Die Melodik bewegt sich im Shuffle-Rhythmus (gleichlang notierte Zweiertongruppen werden durch minimale Verzögerung als “lang-kurz” intoniert), so dass ein bewegter Gesamtcharakter entsteht. Der Vokalsatz folgt einem Prinzip, das als “closed harmony” bezeichnet wird: Die Stimmen sind so geführt, dass sie Akkorde stets in enger Lage bilden, was dem Satz einen sehr kompakten Charakter gibt. Die dritte Achttaktgruppe (b) erhält ihren kontrastierenden Charakter durch Wechsel der Leadstimme vom Tenor in den Bass. Die sich anschließende Wiederholung der achttaktigen Hauptphrase (a’) modifiziert das Arrangement, indem hier die Leadstimme im Tenor durch chorischen Satzgesang ersetzt ist, was einen Kulminationspunkt in dem Standardablauf setzt. Diese zweiunddreißig Takte des Teils A werden mit verändertem Text wiederholt. Lediglich die zweite achttaktige Phase (a) greift fast wortgleich die hier im Text gesetzten Vokalisen (“Day dong da ding-dong, ng-da-lang-da-lang …”) auf, so dass eine Art Refrain entsteht. Teil B besteht aus einem sechzehntaktigen Saxofonsolo, das das melodische Material der achttaktigen Hauptphrase (a) variiert. Es

schließt sich noch einmal eine Wiederholung des Teils A an bevor der Song mit den refrainartigen Vokalisen ausklingt.

Song-Architekturen mit einem AABA-Aufbau auf mehreren Ebenen sind seit dem frühen 20. Jahrhundert ein Standard in der populären Musik der USA. Auch die Auffüllung des banalen Textes mit Nonsense-Phrasen (“Life could be a dream (Sh-boom) / If only all my precious plans would come true (Sh-boom) / If you would let me spend my whole life lovin’ you / Life could be a dream, sweetheart [Do do do do, sh-boom] …”) war ein zeittypisches Phänomen. Dahinter verbarg sich nicht nur ein am Klangbild orientierter Umgang mit Sprache (Vokalisen). Solche Nonsense-Phrasen waren auch Ausdruck einer distanziert unernsten “Coolness”, die als ästhetische Haltung für die afroamerikanische Kultur jener Jahre insgesamt charakteristisch ist. Auch wenn der Song als “erster” Rock’n’Roll-Song in den Annalen der Popgeschichte herumgeistert (Dawson 1992: 122), hat er musikalisch mit Rock’n’Roll wenig zu tun. Zugesprochen erhielt er diesen Status wohl aufgrund der seinerzeit auffälligen Parallel-Platzierung auf den ethnisch noch immer segregierten Musikmärkten. Erst später wurde bemerkt, dass er damit weder der erste noch der einzige Song war. Die Kombination einer Standard-Form des US-Popsongs mit Rhythmusgefühl und Gesangsstil der afroamerikanischen Musik hat dem amerikanischen Rock’n’Roll allerdings tatsächlich den Weg bereitet.

IV. Rezeption

SH-BOOM zog am 3. Juli 1954 sowohl in die amerikanischen Rhythm & Blues- als auch in die Pop-Charts ein und erreichte hier in den folgenden Wochen Platz 2 respektive Platz 9. Die im Sommer 1954 erschienene Cover-Version der Crew Cuts hielt sich ab Ende Juli ingesamt 20 Wochen, davon im August und September 1954 neun Wochen auf Platz 1. Die Popularität, mit der der Song 1954 für Schlagzeilen sorgte, flaute genauso schnell wieder ab, wie sie aufgekommen war. Die Originalversion wurde von Atlantic 1961 im Zuge der von Motown ausgelösten Renaissance des Doo-Wop-Sounds noch einmal veröffentlicht, allerdings ohne jede Resonanz. Die Gruppe hatte sich inzwischen in The Sh-Booms umbenannt, um der Obskurität durch Referenz auf ihren einstigen Monster-Erfolg zu entgehen, allerdings ohne den Prozess des Vergessens damit aufhalten zu können. Die späteren Cover-Versionen, wie die der britischen Mackpies (1955) oder der ebenfalls in Großbritannien beheimateten Darts (1980), basieren alle auf dem Arrangement der Crew Cuts. Erst als der Song in den 1970er Jahren unter die Vorläufer des Rock’n’Roll eingereiht wurde, tauchten auch die Chords aus der Vergessenheit wieder auf. Das Magazin Rolling Stone listet SH-BOOM unter seinen 500 Greatest Songs of All Time auf Platz 215.

PETER WICKE

Credits

osition & Text: The Chords

Arrangement: Jesse Jones
Gesang: The Chords (erster Tenor: Jimmy Keyes; zweiter Tenor: Floyd McRae; Bariton: Carl Feaster, Claude Feaster; Bass: Ricky Edwards)
Tenorsaxofon: Sam Taylor
Gitarre: Mickey Baker
Kontrabass: Lloyd Trotman
Schlagzeug: Joe Marshall
Produzent: Jerry Wexler
Toningenieur: Tom Dowd

Recordings

- The Chords. “Cross Over the Bridge / Sh-Boom”, 1954, Cat Records, 104, USA (Shelllac/Single).
- The Chords. “Cross Over The Bridge / Sh-Boom”, 1954, Cat Records, 45-104, USA (Vinyl/Single).
- The Chords. “Sh-Boom / Little Maiden”, 1954, Cat Records, 104, USA, Reissue (Shellac/Single).
- The Chords. “Sh-Boom / Little Maiden”, 1954, Cat Records, 45-104, USA (Vinyl/Single).
- The Sh-Booms. “Sh-Boom / Little Maiden”, 1961, Atlantic Records, Atco 45-6213, USA, Reissue (Vinyl/Single).
- The Crew Cuts. “Sh-Boom / I Spoke Too Soon”, 1954, Mercury Records, 70404, USA (Shellac/Single).
- The Crew Cuts. “Sh-Boom / I Spoke Too Soon”, 1954, Mercury Records, 70404X45, USA (Vinyl/Single).

Covers

- The Mackpies. “Sh-Boom (Life Could Be a Dream) / Plink, Plank, Plonk”, 1955, EMI, B 10698, UK (Vinyl/Single).
- The Darts. “White Chrismas / Sh-Boom (Life Could Be a Dream) / Don’t Say Yes”, 1980, Magnet Records, MAG 184, UK (Vinyl/Single).

References

- Dawson, Jim: *What Was the First Rock ‘n’ Roll Record?* London: Faber & Faber 1992.
- Goldberg, Marv/Redmond, Mike: The Chords. In: *Yesterday’s Memories* 2/3 (September 1976), 4-6.
- Groia, Philip: *They All Sang on the Corner: A Second Look at New York City’s Rhythm and Blues Vocal Groups.* New York: Phillie Dee Enterprises 2001.
- Miller, James: *Flowers in the Dustbin. The Rise of Rock and Roll 1947–1977.* New York: Fireside 1999.
- Salem, James M.: “Sh-Boom” and the Bomb: A Postwar Call and Response. In: *Columbia Journal of American Studies* 7 (2006), 2-28.

- Warner, Jay: *The Billboard Book of American Singing Groups: A History, 1940-1990.* New York: Billboard Books 1992.

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Sh-Boom (The Chords)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/shboom, 04/2017.

Print

The Soul Stirrers **1950**

Shine On Me

Die Soul Stirrers gehörten zu den führenden Gospel-Quartetten ihrer Zeit, sangen für Franklin D. Roosevelt und Winston Churchill im Weißen Haus und traten ab 1940 als eine der ersten afroamerikanischen Gospel-Formationen mit einer eigenen Radioshow auf. SHINE ON ME (1950) steht exemplarisch für den Übergang vom Jubilee Gospel der 1930er und 1940er Jahre hin zu dem auf einen charismatischen Star-Leadsänger hin orientierten Hard Gospel, der – u.a. weil Gospelstars wie Sam Cooke, Wilson Pickett oder Lou Rawls Ende der 1950er Jahre ins Pop-Business wechselten – die Entstehung der Soul Music wesentlich mit vorbereitete.

I. Entstehungsgeschichte

Die Soul Stirrers, 1926 gegründet, gehörten Anfang der 1950er Jahre zu den drei populärsten afroamerikanischen Gospelgruppen der USA. Nach drei Jahren Plattenaufnahmen bei Aladdin Records nahm sie in am 02. Februar 1950 Art Rupe, Inhaber von Specialty, neu unter Vertrag. Die Gruppe bestand damals aus Rebert H. Harris, P. Foster, S. R. Crain (alle Tenor), Thomas L. Bruster, James Medlock, R.B. Robinson (Bariton) und J.J. Farley (Bass). Noch im selben Jahr stieg allerdings der erste Leadsänger Rebert H. Harris aus und wurde, nach einigen Versuchen mit dem 1949 zur Gruppe gestoßenen zweiten Lead-Tenor, Paul Foster, im November 1950 durch den 20jährigen Sam Cooke (damals noch Cook) ersetzt. Bei den nur zwei Specialty-Sessions mit R. H. Harris entstanden knapp zwei Dutzend Aufnahmen, darunter die beiden Songs “By And By” und “In That Awful Hour”, die heute zu den populärsten Aufnahmen der Soul Stirrers mit Rebert H. Harris zählen. SHINE ON ME wurde in der Session am 28. Juli 1950 aufgenommen. Die Angaben darüber, welche Gruppenmitglieder an der Aufnahme beteiligt waren, gehen auseinander, laut Auskunft von Specialty waren es alle sieben (Funk 1992). SHINE ON ME wurde erstmals durch den evangelikalen Prediger, Gospel-Komponisten, Chorleiter und Musikverleger Homer Rodeheaver (1880–1955) publiziert, wobei es textlich zu großen Teilen auf dem traditionellen Kirchenlied “Amazing Grace” basiert. Rodeheaver veröffentlichte in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zahlreiche Notensammlungen mit Gospel-Songs, bei denen er allerdings nicht zwischen selbst komponierten oder aus anderen, oft auch mündlichen Quellen übernommenen unterschied.

II. Kontext

In den Jahren nach Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich der Hard Gospel zum führenden Stil afroamerikanischer Gospelgruppen in den USA. Im Vergleich mit den Jubilee-Quartetten der 1920er und 1930er Jahre mit ihrem eleganten A-cappella-Gesang setzten die – meistens aus mehr als vier Sängern bestehenden, aber vierstimmig singenden – Hard Gospel-Formationen auf einen volleren Sound. Instrumente wurden in die Aufführungen einbezogen und die Bühnen-Performance mit choreografischen

Elementen angereichert. Die Soul Stirrers nahmen hier eine Zwischenposition ein. Rebert 'Old Man' Harris war bekannt dafür, seine Songs mit ekstatischer Energie und wütendem Ernst, aber dennoch mit Würde und gesammelter körperlicher Ruhe vorzutragen. Obwohl er die Soul Stirrers mit seinem emotionalen Vokalstil in den Hard Gospel führte, entsprach er als Leadsänger damit noch dem Leitbild des "erect, responsible God-fearing churchman" (Wolf 2011: 38). Jüngere Hard Gospel-Leadsänger wie Archie Brownlee oder Alex Bradford begannen dagegen, ihre Rolle neu zu interpretieren. Sie verließen etwa während der Konzerte die Bühne, fielen auf die Knie und sangen inmitten des Publikums, "producing such an overpowering performance that the audience was reduced to shouting hysteria" (Young 1997: xxvi). Brownlee, Bradford und andere entwickelten einen extrovertierten, an Extremen vom leisen Raunen bis hin zum Schreien und Kreischen orientierten Gesangsstil, der die energiegeladene Atmosphäre in den Pfingstgemeinden und den Kirchen der Heiligkeitsbewegung (Holiness) musikalisch weiter aufheizte. In den afroamerikanischen Kirchen etablierte der Hard Gospel damit eine Beziehung zwischen Musiker*innen und Gemeinde, die sich wenig später in der Soul Music als Praxis einer kollektiven, ethnische Differenz ausagierenden Gemeinschaftserfahrung auf weltlichem Terrain fortsetzte.

III. Analyse

SHINE ON ME beginnt mit einer 28-sekündigen Einleitung mit Leadgesang in Basslage ("I wonder if the lighthouse will shine on me"). Über diesen Vers kann der Song mit einem populären Gospelsong in Verbindung gebracht werden, der unter verschiedenen Titelvarianten überliefert ist ("Let It Shine On Me", "Light From Your Lighthouse") und ein Bibel-Motiv aus Matthäus 5:16 aufgreift. Eine der berühmtesten Aufnahmen dieses Songs stammt von US-Gospelsänger, Gitarrist und Prediger Blind Willie Johnson ("Let Your Light Shine On Me", 1929). Mit ihren aufsteigenden Intervallen erinnert auch der Anfang der Stirrers-Melodie an Blind Lemon Johnsons Version. Parallelen bestehen aber auch zur Melodie des aus dem 18. Jahrhundert stammenden "Amazing Grace", auf dessen dritter Strophe SHINE ON ME anschließend textlich basiert: "Through many dangers, tils, and snares / I have already come. / 'Tis Grace hath brought me safe thus far / And Grace will lead me home". Diese vier Verse werden im Stirrers-Song auf eine Folge von jeweils vier Akkorde verteilt (I-I-IV-I, I-V-VI-V, I-I-IV-I, I-V-IV-I in F), wodurch eine lose vierteilige Struktur entsteht. Harris ergänzt den Text durch verschiedene Ausrufe ("Oh Lord!") und in der dritten und vierten Zeile auch erläuternde und verstärkende Einschübe (sog. 'ad-libbing').

Musikalisch interpretieren die Soul Stirrers SHINE ON ME in einem flexiblen tempo rubato. Wie es für Jubilee-Quartette lange üblich war, singen sie den Song unbegleitet a cappella. Im Anschluss an die Einleitung gestaltet Harris' Tenor den Hauptteil über den vier stehenden Begleit-Akkorden in mittlerer bis sehr hoher Lage mit eindringlicher, erhobener Stimme in der Tradition des Predigergesangs. Charakteristisch für viele Gospelsongs, ist das Tonmaterial der Gesangsstimme (Dur-)pentatonisch mit zusätzlichem Halbton unterhalb der Terz. Die Moll-Terz erklingt häufig über einem Dur-Akkord, die Dur-Terz wiederum wird regelmäßig mit einem Halbtonschritt über die Moll-Terz erreicht oder per Wechselnote mit ihr verbunden. Terzen mit gleitender Tonhöhe, wie sie aus dem Blues bekannt sind, finden sich dagegen eher selten. Ebenfalls typisch für einen Großteil der Gospel Music um 1950, kommt der Song [illegible]ch mit wenig Text aus, da Harris viele Worte ausdehnt, wiederholt und verziert. Töne an [illegible]genenden enthalten häufig Abwärtsglissandi (meist in der Mitte und am Ende des jeweiligen Verses),

seltener gibt es auch schnelle Terzsprünge nach oben (Anfang 1. Vers, Ende 1. Vers; Ende 3. Vers). Den Stimmklang flexibel an den Text anpassend, wechselt Harris dabei mehrfach zwischen Modal- und Falsettregister sowie einem im Register gemischten, von den Resonanzen her aber stark Kopfstimmen-orientierten Stimmsitz hin und her, so z. B. bei 1:12, wo ein durchdringendes Belting schlagartig einem weichen, stark behauchten Kopfstimmenklang Platz macht (Bielefeldt 2015: 378–79).

IV. Rezeption

1950 konnte man die Soul Stirrers quer durch das Land in Kirchen, Gemeindehäusern und auf Revival-Meetings hören. Das gilt vermutlich auch für SHINE ON ME, das allerdings nicht als Single veröffentlicht wurde, obwohl der Song musikalisch viele Errungenschaften der Gruppe auf den Punkt bringt, an die mit Sam Cooke einer der einflussreichsten Pioniere des Soulgesangs anschließen konnte (Guralnick 2005). Mit dem Abschied von R.H. Harris von der Gruppe im Herbst 1950 verschwand möglicherweise auch SHINE ON ME aus ihrem Repertoire. Erst *Shine On Me,* eine Specialty-Compilation der Soul Stirrers von 1992 mit zahlreichen Erst-Publikationen, machte den Song öffentlich zugänglich (Funk 1992).

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Lead vocals: Rebert H. Harris
Vocals: Paul Foster (Tenor), S. Roy Crain (Tenor), Thomas L. Bruster (Bariton), James Medlock (Bariton), R.B. Robinson (Bariton), Jesse J. Farley (Bass)
Music/Writer/Songwriting: Trad. / Homer Rodeheaver
Arrangement: Rebert H. Harris
Producer: Art Rupe
Label: Specialty Records
Recorded: 28.07.1950
Published: August 1950
Length: 2:34

Recordings

- The Soul Stirrers, featuring R. H. Harris. “Shine On Me”. On: *Shine On Me,* 1991, Specialty SPCD 7013-2. USA, CD.
- The Soul Stirrers. “In That Awful Hour”. Specialty SP 365, USA, 1950, 10” Shellac Single 78 rpm.
- The Soul Stirrers. “By and By”. 1950, Specialty SP 354, USA, 10” Shellac-Single 78 rpm.

References

- Bielefeldt, Christian: ‘Bring It On Home to Me’. Anfänge des Soulgesangs. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 371–424.
- Funk, Ray: Shine On Me. The Soul Stirrers featuring R.H. Harris. In: *Shine On Me. The Soul Stirrers featuring R.H. Harris,* Booklet Text, Los Angeles: Specialty Records 1992.
- Guralnick, Peter: *Dream Boogie. The Triumph of Sam Cooke*. New York 2005.
- Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. New York 1986.
- Wolff, Daniel: *The Life and Times of Sam Cooke* (with S.R. Crain, Cliff White and G. David Tenenbaum). London 2011.
- Young, Alan: *Woke Me Up This Morning. Black Gospel Singers and the Gospel Life*. Jackson, MS, 1997.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Shine on Me (The Soul Stirrers)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/shine-on-me, 03/2023.

Print

R.E.M. **1991**

Shiny Happy People

Neben „Losing My Religion“ ist SHINY HAPPY PEOPLE einer der bekanntesten Songs von R.E.M.s Durchbruchalbum *Out of Time*. Populär wurde er vor allem wegen des überschwänglichen Optimismus, der darin zum Ausdruck kommt. Dieser wurde aber nicht von allen Rezipient:innen gleichermaßen verstanden oder aufgenommen.

I. Entstehungsgeschichte

Nach der erfolgreichen Welttournee zu ihrem 1988 erschienenen Album *Green*, die in Atlanta 1989 endete, pausierte die Band ihre größeren Touren. Dies entsprach nicht dem damaligen Standard der Musikindustrie und hätte den weiteren Aufstieg der Band verhindern können (s. Hale 2020: 281). Eine Pause von Live-Auftritten bedeutete für die Band aber nicht eine Pause vom Komponieren. Peter Buck sagt über diese Zeit im Interview mit Peter Hogan: „After the ‘Green’-tour, we were not even supposed to talk to each other in 1990 until the end of March/beginning of April. Basically we’d been together for two years straight, with the record, rehearsals, then touring. So we said ‚Let’s get away, we need to get some time apart.‘ And we ended up rehearsing on January 6. […] Bill, Mike and I turned out about ten new songs in two weeks“ (Hogan 1995: 63). Bis in das Jahr 1995, in dem die Band mit ihrem neunten Album *Monster* erneut auf Welttournee ging, komponierte sie ihre beiden erfolgreichsten Alben *Automatic for the People* (1992) und *Out of Time* (1991). SHINY HAPPY PEOPLE ist der sechste Song des letztgenannten Albums und damit der erste Song der B-Seite der Schallplatte. Die Band nannte diese Seite „Memory Side“, während die A-Seite „Time Side“ getauft wurde. Dass auf der CD-Version diese Unterscheidung hinfällig ist, bedauerte Buck: „That’s what the record is about, […] but now there aren’t records any more. […] We kind of preferred to let the listener pick which side that they want to listen to first“ (Rosen 1997: 106). Unabhängig davon, mit welcher Schallplattenseite oder CD-Hälfte die Hörer:innen beginnen, sind bei den folgenden Songs nicht nur Mitglieder von R.E.M zu hören. Bei „Radio Song“ hört man zusätzlich den Rapper KRS-One und als Kontrast dazu bei SHINY HAPPY PEOPLE die Backing Vocals von Kate Pierson.

Die Band kannte Pierson aus ihrer gemeinsamen Heimatstadt Athens im US-Bundesstaat Georgia. Athens ist der Sitz der University of Georgia und damit die Heimat vieler Student:innen, die die Kultur einer alternativen Musikszene prägen. Im Jahr 2020 erschien die Monografie *Cool Town. How Athens, Georgia, Launched Alternative Music and Changed American Culture* von Grace Elisabeth Hale, das vom Entstehen dieser Szene und ihrem Einfluss auf die amerikanische Musik handelt. Hale beschreibt u. a. den Aufstieg der Band The B-52’s mit Pierson als Frontsängerin. Diese Band brachte noch vor R.E.M.s Erfolg der Stadt Athens große Popularität. In dem Erfolg von The B-52’s sieht Stefan Nink den Grund für d[illegible]rühe vertragliche Bindung von R.E.M. an ein Plattenlabel. Talentscouts wussten, „dass eine Szene, [illegible]e Band wie die B-52’s hervorbringt, wahrscheinlich mehr zu bieten hat“ (Nink 1995: 108). Auch

wenn R.E.M. jede Verbindung zu der befreundeten Band The B-52's herunterspielte (s. Gray 1992: 245), wurde sie gerade von R.E.M.-Sänger Michael Stipe geschätzt. Er sagte in einem Interview mit Matt Wilkinson, The B-52's sei „this incredibly overlooked band in terms of their impact on contemporary music and post-punk music" (Christie 2021).

Das Album *Out of Time* wurde in den John Keane Studios in Athens, den Bearsville Studios in Woodstock, New York und den Soundscape Studios in Atlanta, Georgia aufgenommen. Es ist nachträglich nicht mehr vollständig nachvollziehbar, welche Teile des Songs in welchem Studio aufgenommen worden sind. Laut einem Interview mit Devon Ivie wurde der Gesang von Pierson in einem Take aufgenommen und sie wurde gebeten, das zu tun, worauf sie Lust hätte. Es gab für sie keine Vorgaben oder Wünsche seitens der Bandmitglieder (s. Ivie 2021). Deshalb begann sie zusätzlich zu den Backing Vocals von Bassist Mike Mills über den Gesang von Stipe zu singen, so dass die titelgebende Zeile „Shiny happy people holding hands" dreimal gesungen wird.

Für Werbezwecke wurde 1991 der Promotionsfilm *Time Piece* auf MTV gesendet, der inhaltlich ein Making-of in den John Keane Studios zu *Out of Time* darstellt. Zu sehen sind die Aufnahmen der Songs sowie Interviews mit den Bandmitgliedern, in denen sie über die Entstehung der Songs sprechen. SHINY HAPPY PEOPLE ist in diesem Film durch die Aufzeichnung des eben genannten Gesangs von Mills, Stipe und Pierson vertreten sowie durch eine akustische Version des Songs ohne Backing Vocals von Pierson.

Am 6. Mai 1991 erschien SHINY HAPPY PEOPLE als Single im Vereinigten Königreich und erreichte im September als vierte und letzte Single der Band die Top Ten der US-Billboard-Charts. Aufgrund des Erfolgs entschloss sich die Band ein Musikvideo zu drehen, welches noch im selben Jahr veröffentlicht wurde. Das Video wurde im Georgia Theater in Athens gedreht. Den Hintergrund, auf dem buntgekleidete Menschen und bunte Gebäude zu sehen sind, hatte die damalige fünfte Klasse der Oglethorpe Ave. Elementary School gemalt. Neben den Kindern dieser Klasse sind viele Freunde der Band aus Athens in der tanzenden Gruppe dabei, die ab der zweiten Hälfte im Video auftritt. Regie führte Katherine Dieckmann, die die Band bereits bei dem Musikvideo zu dem Song „Stand" unterstützte (s. Rosen 1997: 113).

Am 13. April 1991 trat R.E.M. mit „Losing my Religion" und SHINY HAPPY PEOPLE bei der US-amerikanischen Late-Night-Show *Saturday Night Live* auf (s. Gray 1992: 479). Bei letzterem kam Pierson hinzu, um sie zu begleiten. Bei späteren Live-Auftritten konnte Pierson nicht dabei sein und ihr Teil des Gesangs wurde weggelassen. Ebenso konnte die Band nicht immer auf ein Streicherensemble zurückgreifen. Deshalb wurden die Streicher am Anfang des Songs durch eine E-Orgel ersetzt. Diese Version ist vergleichbar mit der Demoversion des Songs, welcher auf dem Jubiläumsalbum *Out of Time (25th Anniversay Edition)* den Titel „Shiny Happy People 2 – Demo" trägt. Das Jubiläumsalbum erschien im Jahr 2016 und enthält auf der ersten CD alle Songs des ursprünglichen Albums. Auf der zweiten CD befinden sich Demoversionen zu allen Songs außer „Endgame" und „Half A World Away".

ıtext

Die Band hatte Schwierigkeiten, einen geeigneten Titel für das Album zu finden. Zur Diskussion standen unter anderem *Imitation Crabmeat*, *Last Train to Disneyworld*, *Love and Squalor* oder *The Return of Mumbles*. *Out of Time* wurde schließlich gewählt, da das Album die Themen Liebe, Erinnerung und Zeit verarbeitet und die alternativ überlegten Titel *Out of Memory* und *Out of Love* wenig Sinn ergeben hätten (s. Rosen 1997: 106). Der Titel passt nicht nur inhaltlich zum Album, sondern auch in den damaligen musikhistorischen Kontext. Verglichen mit erfolgreichen Alben aus dem Jahr 1991 wie *Metallica* der gleichnamigen Band, *Nevermind* der Band Nirvana und *Ten* der Band Pearl Jam, fällt *Out of Time* wortwörtlich aus der Zeit. In den amerikanischen Subkulturen wurde der Grunge populär (mehr zu dieser Subkultur aus einer soziologischen Perspektive s. Grossmar 1996: 32–35), der sich als Gegenkultur zu den gängigen Rockströmungen entwickelte. SHINY HAPPY PEOPLE, das im Gegensatz zu „Losing my Religion“ mit einer klassischen Rockbandbesetzung mit Schlagzeug, E-Gitarre und E-Bass auskommt, bietet den direkten Gegensatz zu dieser Subkultur. Auch thematisch bildet der Grunge eine Anti-Ästhetik, die die eigentliche Verdorbenheit der Welt darstellen will. SHINY HAPPY PEOPLE kontert diese Thematik mit überschwänglichem Optimismus.

Denkbar ist jedoch, dass die ausgelassene Freude von SHINY HAPPY PEOPLE nicht das einzige Thema des Songs ist. In Frage kommt auch eine ironische Deutung des Textes, sodass der Song eine zynische Satire darstellen könnte. Zaleski schreibt: „R.E.M. certainly has songs that are cynical about government (‚Ignoreland‘), critical of politics (‚Exhuming McCarthy‘) or generally defiant (‚Second Guessing‘) […]“ (Zaleski 2021). Es wäre also durchaus denkbar, dass sich auch in SHINY HAPPY PEOPLE ein Kommentar zur politischen Situation der frühen 1990er Jahre findet. In einem Artikel beschriebt Joe Taysom, dass Stipe den Titel von einem chinesischen Propagandaplakat mit dem gleichnamigen Untertitel übernommen habe, welches auf die studentischen Proteste am Tian’anmen-Platz reagiert (s. Taysom 2020). Der Song wäre also zynisch-ironisch zu verstehen. Diese Deutung als eigentliche Aussage des Textes ergibt im Kontext des Musikvideos Sinn. Zu sehen ist ein älterer Mann, der auf eine Art Standfahrrad steigt und zu fahren beginnt. Dadurch wird eine Abrollvorrichtung in Gang gesetzt, auf die eine Rolle gespannt ist, die die gemalte Kulisse einer bunten Stadt mit bunt gekleideten Leuten zeigt. Vor dieser Kulisse fangen Stipe und Pierson an zu tanzen. Im Laufe des Videos schließen sich ihnen zusätzliche Tänzer:innen an. Die Fröhlichkeit der Menschen und die Musik wären demnach nur ein Schein, der erhalten werden muss, damit niemand die eigentlich wahre, grausame Realität erfährt. Diese Wahrung des Scheins hängt stark mit der Musik zusammen. Die anderen Bandmitglieder spielen alle auf Instrumenten, die im Song gar nicht zu hören sind. Mills spielt auf einem Kontrabass, obwohl auf der Aufnahme ein E-Bass zu hören ist. Berry spielt auf einer großen Trommel und Buck auf einer Mandoline, möglicherweise derselben, die in „Losing my Religion“ erklingt.

Leider lässt sich diese These nicht bestätigen. Weder in Interviews mit Stipe zu SHINY HAPPY PEOPLE noch in der veröffentlichten Literatur zur Band finden sich Hinweise auf diese ironische Metaebene. Stipe bezeichnet ihn als „kind of silly song“, der nicht anders verstanden werden soll. Der Song reagiere aber durchaus auf das politische Weltgeschehen, da er Hoffnung auf eine bessere Zeit machen soll: „It’s not a distraction from the world at large, but it is a sign of hope, and I say that with no irony. […] With anything that’s going on a global level right now, a song that will make people happy, and lift them out of the general [illegible] of the world, is not a bad thing“ (Hogan 1995: 69–70).

III. Analyse

Die Analyse folgt einer Höranalyse des Songs sowie einem Arrangement für Klavier, Gitarre und Gesang der Band, das auf der Seite *musicnotes.com* veröffentlicht wurde. Zu der vierköpfigen Besetzung von R.E.M. treten auf instrumentaler Ebene hohe Streicher und auf vokaler Pierson hinzu. Pierson ist auch bei den Songs „Country Feedback“ und „Me in Honey“ desselben Albums zu hören. Die Struktur des Songs, der auf dem originalen Album wie auf der *25th Anniversary Edition* 3:45 min lang ist, lässt sich durch folgende Strukturskizze beschreiben: Intro – Chorus – Verse 1 – Pre-Chorus – Chorus – Verse 2 – Pre-Chorus – Chorus – Bridge (Intro) – 5x Chorus. Das Intro ist acht Takte lang, kann aber nicht in zweimal vier Takte symmetrisch geteilt werden, da der letzte Takt der zweiten Taktgruppe bereits zur Tonart des folgenden Chorus moduliert. Es wird folglich nicht zu einem Verse, sondern zu einem Chorus übergeleitet. Dass nach dem Intro ein Chorus folgt, ist bei Popsongs für eine Veröffentlichung im Radio nicht unüblich (s. Appen Doehring 2014: 228) und zeigt, dass der Song an dieser Stelle bereits auf das Gitarrenriff als Wiedererkennungsmerkmal aufmerksam machen will. Der Chorus umfasst ebenso acht Takte, die symmetrische Teilung bleibt aber weiterhin bei diesem ersten Chorus aus, da das Gitarrenriff im letzten Takt des Chorus zum folgenden Verse überleitet. Verse 1 und Verse 2 sind mit 16 Takten jeweils doppelt so lang wie Intro und Chorus und setzen sich aus viermal vier Takten zusammen. Zum Chorus leitet nun der Pre-Chorus über, der im Verhältnis zu den anderen Teilen der kürzeste mit vier Takten ist. Die Länge der einzelnen Teile bleibt durch den gesamten Song gleich und nur der letzte Chorus wird, bis das Fade-Out beginnt, viermal wiederholt. Kurz bevor der Song endet, erklingt die fünfte und letzte Wiederholung, von der allerdings nur noch der Anfang zu hören ist. Dem Song liegt also eine einfache periodische Struktur zugrunde. Eine Analyse der Melodik, Harmonik und Rhythmik zeigt, dass die gleichmäßig wirkenden Teile einander kontrastieren, wodurch sich die Popularität des Songs erklären lässt.

Das Intro beginnt mit einer Streichermelodie, die sich harmonisch ohne eindeutige Kadenzierung zwischen e-Moll und G-Dur bewegt. Rhythmisch befindet sich die Melodie in einem langsamen 6/8-Takt. Am Ende der ersten viertaktigen Gruppe kündigt sich bereits die Überleitung zum Chorus an. Die beiden C-Dur-Akkorde sind durch die Streicher um die große Sexte a erweitert, wodurch die Harmonie auch als a-Moll mit Terz im Bass gedeutet werden kann und die harmonische Zweideutigkeit fortgesetzt wird. Im letzten Takt des Intros bewegen sich die Streicher von c nach g abwärts und der E-Bass in Sprüngen von c nach c aufwärts.

Im Chorus wechselt das Taktmaß zu einem fast doppelt so schnellen 4/4-Takt. Die Tonalität bleibt weiterhin unklar. Für die Tonart A-Dur spricht die häufige harmonische Verbindung der Akkorde E-Dur und A-Dur. Die letzte Verbindung ist eine Kadenz und wird im letzten Refrain fünfmal wiederholt. Für die Tonart E-Dur spricht das Prinzip des Endens auf der vierten Stufe, das sich im Intro andeutete und im Chorus fortgesetzt wird. Ebenso ist das Gitarrenriff um den Ton e zentriert, jedoch nutzt es mit den Tönen fis, e, h und cis Material, das sowohl der A-Dur-Pentatonik als auch der E-Dur-Pentatonik inhärent ist. In jedem Fall verstärkt das Gitarrenriff den Kontrast zum Intro. Die Melodie der Streicher, die im Intro immer auf der schweren Zählzeit beginnt und dadurch das walzerhafte Gefühl verstärkt, wird durch eine elektrische Gitarre als neues Melodieinstrument abgelöst. Diese neue Melodie beginnt eine Achtel nach der schweren Zählzeit. Unter dieser Melodie setzt eine akustische Gitarre die drei Akkorde H-Dur, E-Dur und A-Dur. Der

besteht ebenso aus nur drei Akkorden, aus fis-Moll, A-Dur und E-Dur.

Im Pre-Chorus ergeben sich kleinere harmonische Besonderheiten. Nach dem letzten E-Dur des Verse erklingt auf einmal ein G-Dur-Akkord. Der Bass steigt in der zweiten Takthälfte von g zu fis ab hin zum e und weiter zum d, bevor er zum e zurückkehrt.

Besonders ist auch das nochmalige Erklingen des Intros in Form der Bridge nach dem dritten Chorus. Es kommt mit einer kurzen Vorbereitung durch ein Ritardando. Dadurch wird noch einmal der Kontrast des Intros hervorgehoben und es ergibt sich, wie am Anfang des Songs, die Möglichkeit, das Gitarrenriff durch den Übergang hervorzuheben.

Die Stimmen von Pierson, Mills und Stipe liegen in normaler Lautstärke über den Instrumenten. Die Melodie von Stipes steigt im Verse von fis zu cis auf und fällt dann um eine Terz. Pierson singt bei den Worten mit, die sich wiederholen (bspw. „happy“ oder „people“). Im Chorus überlappen sich die Gesangsstimmen der beiden Sänger und der Sängerin. Sobald Mills mit dem Wort „hands“ beginnt, steigt Pierson kurz darauf mit dem Chorus ein und Stipe folgt ihr, ebenso auf dem Wort „hands“.

Der gesungene Text lässt für sich genommen keine tiefgehende Analyse zu. Das lyrische Sprechsubjekt fordert eine Person oder eine größere Menge an Personen auf, unterschiedliche Dinge zu tun: „Meet me in the crowd“ oder: „Everyone around, love them, love them“. Im Chorus kann das „Shiny happy people holding hands“ bzw. das „Shiny happy people laughing“ als Ergebnis der Aufforderungen aus dem Verse verstanden werden.

SHINY HAPPY PEOPLE zeigt eine gewisse Nähe zu dem Song „Losing my Religion“ auf demselben Album *Out of Time*. Oberflächlich betrachtet könnten beiden Songs jedoch nicht unterschiedlicher sein. Gerade auf inhaltlicher Ebene zeigt sich der enorme Kontrast zwischen einem lyrischen Ich in „Losing my Religion“, das trotz großer Unsicherheit versucht, etwas Wichtiges zu sagen („Oh no I’ve said too much, I haven’t said enough“), und einem anderen lyrischen Ich in SHINY HAPPY PEOPLE, das eine große Menschenmenge dazu auffordert, fröhlich zu sein. Musikalische Parallelen finden sich aber in den beiden Riffs, wobei jenes in „Losing my Religion“ auf einer Mandoline gespielt wird. Beide Riffs sind pentatonisch. Die Idee für das Gitarrenriff ist von der Filmmusik zu *Merry Christmas, Mr. Lawrence* (1983) inspiriert, was Peter Buck im Interview mit Hrishikesh Hirway in der Serie *Song Exploder* bestätigt. So wie die Filmmelodie beginnen beide Riffs von R.E.M. mit einer Wechselbewegung und in beiden liegt ein Quartfall vor: Bei „Losing my Religion“ von d zu a am Ende des Riffs und bei SHINY HAPPY PEOPLE von e zu h.

Im Verlauf von SHINY HAPPY PEOPLE stören Intro und Bridge die regelmäßige Periodik, da sie als Gegenthese zu den Melodien und Harmonien in Dur verstanden werden können. Erweitert wird das bis dahin einfache harmonisch-melodische Spektrum zusätzlich im Pre-Chorus. Der Gastauftritt von Kate Pierson wird im Chorus deutlich, in dem sich ihre Stimme über die von Mills und Stipe legt. Dieser Gastauftritt ist nicht der einzige auf *Out of Time*, weshalb der Song in das Konzept des Albums passt. Ebenso finden sich Parallelen zur anderen Single des Albums „Losing my Religion“, auch wenn sie sich thematisch-inhaltlich unterscheiden. Beide verwenden aber für das Gitarren- bzw. Mandolinenriff pentatonisches Material, Wechselnoten und einen Quartfall.

zeption

Der Song spaltete die Fangemeinde und die Kritik. Manche vermuteten einen zynischen Kommentar hinter dem Text (s. Puterbaugh 1991: 168). Andere dagegen kritisierten, dass die Band den Song nicht für einen solchen Kommentar nutzten oder dieses nicht deutlich genug machten (s. Hogan 1995: 69). Wieder andere sahen keine Notwendigkeit einer politischen Message und kritisierten den Kitsch. So schreibt Nink: „Selbst wenn man das unsägliche Shiny Happy People mit einer grausig fiepsenden B-52's-Kommandeurin Kate Pierson einmal kommentarlos außer acht lässt (‚Throw your love around / Take it into town / Put in in the ground where the flowers grow' – um Himmels willen!), vermittelt *Out of Time* den Eindruck, als probten R.E.M. die unerträgliche Leichtigkeit des Seins" (Nink 1995: 118).

Der Song polarisierte stark, ließ unterschiedliche Bedeutungsebenen und wurde diverse Male gecovert. Besonders sticht das Cover von Fatima Mansion heraus. Diese Version wurde noch im Jahr 1991 im Oktober veröffentlicht und ist eine Punk-Version des Songs, der dem überschwänglichen Optimismus der Band widersprechen soll (s. Rosen 1997: 114). Die Zeile „Shiny Happy People" hört man nur verzerrt im Refrain und es wird mit der Zeile „go fuck yourself" kommentiert.

Wichtig zu erwähnen ist auch die mediale Rezeption. Aufgrund des großen Erfolgs des Songs kamen die Produzenten der US-amerikanischen Sitcom *Friends* auf R.E.M. zu und baten um die Erlaubnis, SHINY HAPPY PEOPLE als Titellied zu verwenden. Da die Band ablehnte, wurde „I'll be there for you" von der BandThe Rembrandts gewählt (s. Trendell 2019). Einen Auftritt in einer anderen Fernsehserie bekam die Band aber ein paar Jahre später. Im Februar 1999 lief die 3829. Episode der US-amerikanischen *Sesamstraße*, in der R.E.M. einen Gastauftritt hatte und eine eigene Coverversion unter dem Titel „Furry Happy Monsters" aufführt. Zu sehen sind Stipe, Mills (wieder an einem Kontrabass) und Buck (an einem Banjo) und eine Puppe, die Pierson nachempfunden ist und auch deren Teil singt. Von Zynismus kann in dieser Version keine Rede mehr sein, auch wenn dieses Thema in anderen medialen Verarbeitungen wieder aufgegriffen wird. In der Dokumentation *Fahrenheit 9/11* von Michael Moore wird der Song genutzt, um dort beschriebene Widersprüchlichkeiten zu untermalen.

In einen ironischen und politischen Kontext wird der Song auch im Videospiel *Bioshock Infinite* gesetzt. Die Spieler:innen begeben sich in das Jahr 1912 und schlüpfen dabei in die Rolle von Booker DeWitt, der den Auftrag bekommt, Elisabeth Cumstock aus ihrem Turm in der fiktiven Stadt Columbia zu befreien, in dem sie von ihrem Vater Zachary Hale Cumstock eingesperrt wurde. Das Spiel beschreibt viele Aspekte der US-amerikanischen Kultur, stellt diese parodistisch dar und behandelt komplexe Themen wie Glaube, Rasse und Zeit. Eine Coverversion des Songs erklingt im Spiel, nachdem der Aufstand der unterdrückten Gruppe Vox Populi beendet wurde. Die Entwickler des Spiels nehmen folglich Bezug auf die Rezeption des Songs und deuten es als die tatsächliche Reaktion der Band auf die Aufstände vom Tian'anmen-Platz, der gewaltsam beendet wurde. Damit SHINY HAPPY PEOPLE aber in die Zeit des Spiels passt, wurden Instrumentation und Stil an das frühe 20. Jahrhundert angepasst. Zu hören sind Klarinette, Klavier, Banjo, Kontrabass und Schlagzeug, wie man den Credits des Spiels entnehmen kann. Das Intro, das im Original von Streichern gespielt wird, legt nun den Fokus auf die Klarinette. Die Harmonien und Melodien werden nicht verändert und der Kontrast sowie der abrupte Wechsel von Moll zu Dur bleibt erhalten. Nach der Bridge übernimmt die Klarinette ein Solo, während die anderen kollektiv in den Harmonien des Originals improvisieren. Aufgrund der Instrumentation und des Aspekts der kollektivimprovisation lässt sich das Cover in den Dixieland-Jazzstil einordnen. Das Arrangement für dieses Cover stammt von Scott Bradlee, der mit seiner Band The Postmodern Jukebox Popsongs in

diesen Jazzstil überträgt. So finden sich in *Bioshock Infinite* noch mehr Cover der Band, wie zum Beispiel zu „Everybody Wants to Rule the World“ von Tears for Fears oder „Tainted Love“ von Gloria Jones.

In einem musikalisch-praktischen Videospielkontext wird der Song in *Donkey Konga 2* verwendet, das 2005 für die Spielkonsole *Gamecube* von Nintendo veröffentlicht wurde. Die Spieler:innen benötigen hierfür ein zusätzliches Eingabegerät, welches der Form einer Conga nachempfunden ist. Das Spielprinzip ergibt sich durch das Hören eines Songs, zu dem die Spieler:innen in bestimmten Rhythmen eine oder mehrere der drei Tasten des Eingabegeräts drücken müssen. Umso präziser die Eingabe der Spieler:innen ist, desto höher ist die erreichte Punktzahl. Es kann aus vielen verschiedenen Popsongs und Videospielsoundtracks gewählt werden. Bei SHINY HAPPY PEOPLE handelt es sich allerdings nicht um die Originalversion, sondern um eine Einspielung einer anderen Band. Leider enthält weder das Spiel noch seine Verpackung Hinweise, von wem das Cover stammt.

FABIAN MÜLLER

Credits

Lead vocals: Michael Stipe
Vocals, electronic bass, electric organ: Mike Mills
Vocals: Kate Pierson
Electric guitar: Peter Buck
Acoustic guitar: Peter Holsapple
Percussion: Bill Berry
Violin: David Arenz, David Braitberg, David Kempers, Ellie Arenz
Viola: Paula Murphy, Reid Harris
Cello: Andrew Cox, Elisabeth Murphy
Double bass: Ralph Jones
Arrangement for strings: Mark Bigham
Authors: Michael Stipe, Mike Mills, Peter Buck, Bill Berry
Producer: Scott Litt
Label: Warner Bros. Records
Recording: September to October 1990 (Bearsville Studios, John Keane Studios, Soundscape Studio)
Published: 12 March 1991
Length: 3:45 min

Recordings

`loria Jones. „Tainted Love“. On: *My Bad Boy’s Comin’ Home/Tainted Love*, 1965, Champion .ecords, 14003, USA (7´´/ Single).

- Metallica. *Metallica*, 1991, Elektra, 9 61113-2, USA (CD/ Album).
- Nirvana. *Nevermind*, 1991, DGC, DGCD-24425, USA (CD/ Album).
- Tears For Fears. „Everybody Wants to Rule the World“. On: *Songs from The Big Chair*, 1985, Mercury, MERH 58, UK (LP/ Album).
- Pearl Jam. *Ten*, 1991, Epic Associated, 47857, USA (CD/ Album).
- R.E.M. „Second Guessing“. On: *Reckoning*, 1984, I.R.S. Records, SP70044, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Exhuming MacCarthy“. On: *Document*, 1987, I.R.S. Records, IRS-42059, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Stand“. On: *Green*, 1988, Warner Bros. Records, 9 25795-2, USA (CD/ Album).
- R.E.M. *Green*, 1988, Warner Bros. Records, 9 25795-2, USA (CD/ Album).
- R.E.M. „Half A World Away“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Endgame“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Radio Song“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Me in Honey“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Country Feedback“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Losing My Religion“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Shiny Happy People“. On: *Shiny People/Forty Second Song*, 1991, Warner Bros. Records, 5439-19307-7, UK (7´´/ Single).
- R.E.M. „Shiny Happy People“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Shiny Happy People“. On: *Out of Time*, 1991, Warner Bros. Records, 7599-26496-2, Europe (CD/ Album).
- R.E.M. „Ignoreland“. On: *Automatic for the People*, 1992, Warner Bros. Records, 9 45055-2, USA (CD/ Album).
- R.E.M. *Monster*, 1994, Warner Bros. Records, 9 45740-1, USA (LP/ Album).
- R.E.M. „Shiny Happy People“. On: *Out of Time (25th Anniversary Edition)*, 2016, Warner Bros. Records, 1-26496, USA (Remastered LP/ Album).
- R.E.M. „Shiny Happy People 1 – Demo“. On: *Out of Time (25th Anniversary Edition)*, 2016, Warner Bros. Records, 1-26496, USA (Remastered CD/ Album).
- R.E.M. „Shiny Happy People 2 – Demo“. On: *Out of Time (25th Anniversary Edition)*, 2016, Warner Bros. Records, 1-26496, USA (Remastered CD/ Album).
- R.E.M. *In Time: The Best of R.E.M. 1988–2003*, 2003, Warner Bros. Records, 2-48550, USA (CD/ Album).
- The Rembrandts. „I'll Be There for You (Theme From ‚Friends')“. On: *I'll Be There For You (Theme From „Friends“)*, Elektra, 7559-64391-2, Europa (CD/ Single).
- Ryuichi Sakamoto. „Merry Christmas Mr. Lawrence“. On: *Merry Christmas Mr. Lawrence*, London Records, L28N 1008, Japan (LP/ Album).

Covers

- The Fatima Mansions. „Shiny Happy People“. On: *Bertie’s Brochures*, 1991, Kitchenware Records, KWLP 16, UK (LP/ Mini-Album).

References

- Von Appen, Ralf und Doehring, André: Analyse populärer Musik. Madonnas Hung up. In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (Kompendien Musik 14). Ed. by Ralf von Appen, Nils Grosch and Martin Pfleiderer, Laaber 2014, 219–240.
- Christie, Erin: R.E.M. & Kate Pierson reflect on 30 years of ‚Out of Time‘. In: *BrooklynVegan,* URL: https://www.brooklynvegan.com/r-e-m-kate-pierson-reflect-on-30-years-of-out-of-time/ [25.08.2021].
- Gray, Marcus: *It crawled from the south. An R.E.M. Companion*, London 1992.
- Grossmar, Perry: Identity Crisis. The Dialects of Rock, Punk and Grunge. In: *Berkeley Journal of Sociology* 41 (1996), 19–44.
- Hale, Grace Elizabeth: *Cool Town. How Athens, Georgia, Launched Alternative Music and Changed American Culture*, Chapel Hill 2020.
- Hogan, Peter: *The Complete Guide to the Music of R.E.M.*, London 1995.
- Ivie, Devon: Kate Pierson Still Likes to Think ‚Shiny Happy People‘ Was a ‚Little Homage to the B-52’s‘. In: *Vulture*, URL:https://www.vulture.com/2021/03/interview-kate-pierson-shiny-happy-people-rem.html[26.08.2021].
- Jost, Christofer: Losing My Religion (R.E.M.). In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, URL: http://www.songlexikon.de/songs/losingmyreligion [27.09.2021].
- Nink, Stefan: *R.E.M. Amerika träumt. Der ungewöhnliche Aufstieg der wichtigsten Rockband der USA*, München 1995.
- Puterbaugh, Park: *Out of Time*. Album Review. In: *R.E.M. The Rolling Stone Files. The Ultimate Compendium of Interviews, Articles, Facts and Opinions from the Files of ROLLING STONE*. Ed. by the Editors of Rolling Stone with an introduction by Anthony DeCurtis, New York 1995, 165–168.
- Rosen, Craig: *The Story Behind Every Song. R.E.M. Inside Out*, London 1997.
- Taysom, Joe: The Story Behind The Song: Exploring the tragic roots of R.E.M. hit track ‚Shiny Happy People‘. In: *Far Out*, URL: https://faroutmagazine.co.uk/rem-shiny-happy-people-song-meaning-tiananmen-square/[26.08.2021].
- Trendell, Andrew: R.E.M. tell us about 25 years of ‚Monster‘: ‚We needed swagger – to be loud and raw‘. In: *NME*, URL: https://www.nme.com/features/rem-monster-interview-michael-stipe-mike-mills-cobain-phoenix-video-2562624 [25.08.2021].
- Zaleski, Annie: The unrepentant joy and popularity of R.E.M.’s polarizing ‚Shiny Happy People‘. In: *salon*.https://www.salon.com/2021/03/20/rem-shiny-happy-people-anniversary/ [25.08.2021].

- Fahrenheit 9/11. Regie und Drehbuch: Michael Moore, universum film, 2004 (DVD/ 82876 66208 9).
- Merry Christmas, Mr. Lawrence. Regie: Nagisa Oshima, Drehbuch: Paul Mayersberg, Nagisa Oshima, EuroVideo, 1999 (DVD/ 21 401).

Series

- Song Exploder. Ausführende Produzenten: Hrishikesh Hirway und Morgan Neville, 2020 (Netflix).

Computer Games

- *Bioshock Infinite*, 2k Games 2013.
- *Donkey Konga 2*, Nintendo 2005.

Links

- R.E.M. Shiny Happy People. Arrangement for piano, guitar and vocals. Ed. by Unichappel Music, Inc., auf: *musicnotes*, URL:https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0059566 [27.12.2021].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Fabian Müller

Citation

Fabian Müller: „Shiny Happy People (R.E.M.)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/shiny-happy-people, 03/2025.

Print

Public Enemy **1991**

Shut Em Down

SHUT EM DOWN schildert diverse soziale Probleme, die den Alltag vieler schwarzer Amerikaner bestimmen, ruft jene Bevölkerungsgruppe zu Solidarität untereinander auf und animiert sie dazu, aktiv und gemeinsam etwas zum Positiven zu bewegen. Besonders große Unternehmen wie etwa der Sportbekleidungshersteller Nike und staatliche Institutionen stehen im Fokus der Kritik.

I. Entstehungsgeschichte

SHUT EM DOWN, performed von Carlton Ridenhour (Chuck D), Gary Rinaldo (Gary-G-Wiz), Cerwin Depper (C-Dawg) und Stuart Robertz wurde als elfter Track des vierten Studioalbums *Apocalypse '91 … The Enemy Strikes Black* (im Folgenden: *Apocalypse '91*) am 3. Oktober 1991 über das Label Def Jam Recordings veröffentlicht. Aufgenommen und abgemischt wurde der Song im Music Palace, Long Island. Das Mastering wurde vorgenommen von Vlado Meller (Sony Music Studio Operations, New York City).

II. Kontext

Public Enemy war eine der einflussreichsten Bands der US-amerikanischen Rap-Szene der ausgehenden 1980er und beginnenden 1990er Jahre. Mittels ihres provokativ-kontroversen Stils und den gesellschaftspolitisch-radikalen Liedtexten inszenierte die Band ihre Musik avantgardistisch bis zur Perfektion und übte massiven Einfluss über ethnische und kulturelle Grenzen hinweg aus. Auf diese Weise revolutionierten Public Enemy ihr Musikgenre in einer Weise, wie es zuvor kaum eine Hip-Hop-Formation getan hatte. Die Band trug maßgeblich zur Entstehung eines ethnischen Selbstbewusstseins vieler Afroamerikaner in den späten 1980ern bei.

Public Enemy wurden 1982 von Chuck D, Flava Flav, Terminator X und Professor Griff gegründet. Später kam die "Sicherheitscrew" S1W (Security of the First World) hinzu, die fester Bühnenbestandteil Public Enemys wurde. Die Musiker verband ein starkes Interesse am Hip-Hop und an der Politik. Während Chuck D einen leidenschaftlich harten, autoritären und ernsthaft-gesellschaftskritischen Stil pflegt und sich seine Raps nicht selten als politisches Dynamit erweisen, wird dieses hochexplosive Gemisch geschickt durch den auflockernden, überspitzt extravaganten Stil Flava Flavs neutralisiert. Dadurch gewinnen die Songs von Public Enemy ihre ganz spezielle Dynamik. Flava Flav ist der Hype Man der Band. In SHUT EM DOWN rappt er im Hintergrund und unterstützt Chuck D durch Zwischenrufe und Schreie. Durch sein karikaturhaftes Verhalten lenkt er die Aufmerksamkeit auf sich und die Band. Er heizt das Publikum an.

Public Enemy sprachen als eine der ersten Hip-Hop-Gruppen die marginale Position der [illegible]merikanischen Bevölkerung der USA an. Die Formation verstand sich gleichzeitig als Sprachrohr dieser gesellschaftlichen Gruppe, prangerte die selbstzerstörerische Haltung der unterdrückten

Afroamerikaner an und appellierte an deren Gemeinschaftssinn. Public Enemy versuchten, der schwarzen Minorität in den USA ihr Selbstbewusstsein zurückzugeben und zugleich Wissen über die eigene kulturelle Geschichte zu vermitteln. Die Kluft, welche aus divergierenden Wertvorstellungen und Lebensstilen resultierte, sollte überwunden werden. Ziel war das Schaffen eines öffentlichen Bewusstseins durch gemeinsames Lernen. Besonders die schwarze Jugend sollte animiert werden, nicht zuletzt im Hinblick auf wirtschaftliche Aufstiegsszenarien. Solche sozialistischen Ideale sieht Chuck D jedoch nur innerhalb der Klasse unterdrückter Schwarzer. Chuck D konstruiert die westliche Welt als Feindbild, fragt aber zugleich, wie das politische System der USA in Hinblick auf die Ziele der minoritären Bevölkerungsschicht zu nutzen wäre. Dabei gehen unterhaltende und erzieherische Elemente fließend ineinander über.

Der Name Public Enemy spielt auf James Browns Anti-Heroin-Song “Public Enemy #1” an. Die Band drückt damit aus, dass sie sich auf eine gemeinsame schwarze musikalische und soziale Geschichte bezieht. Vor dem Hintergrund der angespannten Situation in den Ghettos spricht der Bandname pointiert aus, wie Millionen Afroamerikaner sich selbst in der Gesellschaft verorteten. Public Enemy, von vielen “Black Panthers of Rap” genannt, bündelten verschiedene radikale Traditionen der afroamerikanischen Kultur. So berief sich die Band um Chuck D auf die Bürgerrechtsbewegung der 1950er und 1960er Jahre. Als Vorbilder fungierten die befreiungsnationalistische Black Panther Party (BPP), die spirituell-revolutionäre Gruppe der Nation of Islam (NOI) sowie Malcolm X. Mit dem Gewaltverzicht eines Martin Luther King konnten Public Enemy sich nicht identifizieren.

SHUT EM DOWN verinnerlicht einen militärischen Gestus, sowohl auf sprachlicher als auch auf klanglich-assoziativer Ebene. Die vorherigen Alben *Yo! Bum Rush the Show*, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* und *Fear of a Black Planet* legten dabei den Grundstein für *Apocalypse ’91*. Jene Vorgänger waren es, die der Band den notwendigen Status in der breiten Öffentlichkeit verschafften und eine weltweite Fangemeinde generierten. Die Ansprüche, die an *Apocalypse ’91* gestellt wurden, waren insofern sehr hoch. Der Wechsel des Produzententeams von den Bomb Squads zu den Imperial Grand Ministers of Funk zeichnet sich im Sound des Albums deutlich ab. Er wirkt teilweise konventionell, die Produktion ist insgesamt ‘glatter’ und scheint auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet zu sein. Nichtsdestotrotz gelang es der Band, eine qualitativ hochwertige Arbeit vorzubringen und an die bisherigen Erfolge anzuknüpfen.

Die Namensgebung des Albums deutet an, dass Public Enemy vornehmlich den eigenen Hörerkreis adressieren. Der Titel spielt auf das späte 20. Jahrhundert an, das mit einer Vision eines sich unaufhaltsam nähernden Weltuntergangs sprachbildlich umschrieben wird. Ein militärischer Angriff wird angedeutet. Assoziationen mit den Filmen *Apocalypse Now* und *Star Wars Episode V: Das Imperium schlägt zurück* (engl.: *The Empire Strikes Back*) werden hervorgerufen.

Am Beispiel des einzig namentlich kritisierten Unternehmens Nike werden ökonomische Praktiken in Frage gestellt. Hierbei geht es vor allem um die Differenz zwischen Kapitalismus und sozialem Bewusstsein. Unter anderem wird auf die Sweatshop-Skandale der 1990er Jahre angespielt, als zum erstan Mal auf breiter Ebene die katastrophalen Produktionsbedingungen von Markenkleidung in [illegible]tasien und anderen Schwellenregionen öffentliche Beachtung fanden. Parallel zum Album gibt die [illegible] eine eigene Rap-Style Bekleidungslinie heraus, für die im Artwork geworben wird.

III. Analyse

Genauso wie sich die Band in der Öffentlichkeit bis ins letzte Detail inszeniert, verhält es sich auch musikalisch. Text und Musik verstärken sich dabei gegenseitig.

Der Sound des 5:04-minütigen Stückes überrumpelt zunächst mit einer lärmhaften Klangcollage. Die Geräuschkulisse lässt diverse Assoziationen zu: von dynamisch, hämmernd, aggressiv bis zu rhythmisch-marschierend, bedrohlich und unbarmherzig. Die verhältnismäßig hohe Textdichte wird während des gesamten Stückes aufrechterhalten und vermittelt den Eindruck des Gehetztseins. Der pulsartige Beat ist energisch und stark samplelastig. Im Vergleich zu den früheren Alben Public Enemys wurden diese jedoch recht sparsam verwendet, da die Sample-Preise 1991 aus urheberrechtlichen Gründen stark angestiegen waren. Gesampelt wurden “The Rainmaker” von The 5th Dimension, “Rock Steady” von Aretha Franklin, “Black Steel in the Hour of Chaos” von Public Enemy und “Eat Em Up L Chill” von LL Cool J.

SHUT EM DOWN präsentiert sich als zusammenhängendes Textstück, eine Trennung von Strophe und Refrain lässt sich allenfalls entlang der mehrfach wiederholten Hookline “shut ’em down” (Refrain) erkennen. Nichtsdestotrotz lässt sich der Song in drei Abschnitte/Strophen gliedern. Erzählt wird in der 1. Person Singular. Diese Ich-Perspektive verkörpert diskursiv den Motor einer gesellschaftlichen Entwicklung. Hierbei steht der harte Slang im Kontrast zu symbolbeladenen, fast schon poetischen Elementen (“hear go the sound of the wreckin’ ball boom and pound”). Die Sprache ist stark verknappt und konzentriert sich auf ‘das Wesentliche’.

In der ersten Strophe spricht das lyrische Ich in der Rolle eines Zeugen und präsentiert dem Hörer ein soziales Milieu. Der Alltag in ebendiesem ist danach stark geprägt von TV-Konsum, Drogenmissbrauch und physischer Arbeit; der soziale Status wird expliziert (“I’m comin’ from the lower level”). Die zweite Strophe, welche gleichzeitig die längste ist, übt konkret Kritik am Staat. Es werden vermeintliche Vorbilder, konkret: Banken, das Justizsystem inklusive Richter sowie der Polizeiapparat angeprangert. Diese werden als “suckers” bezeichnet und ihnen droht das lyrische Ich mit dem Tag der Abrechnung (“suckers gonna pay anyway there gonna be a day”). Diese Kritik steigert sich sodann in der dritten Strophe. Hier werden Großunternehmen angeprangert; ihnen wird vorgeworfen, das Milieu, welches das lyrische Ich repräsentiert, auszubeuten. Als namentlich genannter Firma wird dem Sportbekleidungshersteller *Nike* vorgehalten, starken finanziellen Profit zu generieren, ohne dem Käuferklientel etwas davon zurückzugeben. Damit wird getadelt, dass Nike keine Filialen in Gegenden der schwarzen Amerikaner betreibt.

Die mantraartige Wiederholung der (titelgebenden) Parole/Hookline “shut ’em down” bildet den Refrain (s.o.). Sie wird immer neun Mal wiederholt. Dabei wird Chuck Ds Rap von der zweiten bis zur neunten Wiederholung durch Flava Flav verstärkt. “Shut ’em down” wird vereinzelt eingeleitet durch “when I”. Dies drückt die zukünftige Vision einer Abrechnung am Tag X aus. Es folgt zusätzlich ein 21-sekündiger Teil, der durch rhythmische Scratches und anfeuernde Aufforderungen an die Hörer begleitet wird (“hold it”, “come on”, “alright ya”, “hey hey hey”). Diese erwecken den Eindruck einer Mobilisierung der Massen. Der d[illegible] Refrainteil nimmt einen Drohcharakter an und demonstriert die Metamorphose des lyrischen Ichs, [illegible]es seine Opferrolle ablegt und zur Täterfigur wird. Was bisher wie utopisches Wunschdenken klang,

nimmt hier konkrete Züge an. Die Feststellung “or else we gotta shut ’em down” eliminiert sofort eine eventuelle Infragestellung dieser Drohung. Im Gegensatz zu den ersten Durchgängen spricht das lyrische Ich in der ersten Person Plural. Dies verdeutlicht die Führerrolle des lyrischen Ichs und zeigt, dass es als Anführer ein Kollektiv hinter sich weiß. In den Wiederholungen wird die erste Person Plural (“we”) dann wieder zur 1. Person Singular (“I”).

Im Anschluss daran erfolgen die typischen Scratches des DJs sowie die mobilisierenden Parolen (“one more time here we go”, “hold it”, “hey hey hey”, “hold the beat”). Dieser Teil ist jedoch deutlich länger und beendet wider Erwarten den Song nicht. Stattdessen spielt der Beat unerschütterlich weiter, nach und nach wird er dann leiser, bis er komplett ausgeblendet wird. Ein Ende von SHUT EM DOWN wird dem Hörer hierauf erneut verwehrt. Mit “wait a minute now” wurde bereits das Finale eingeleitet. Im weiteren Verlauf hört man einen sprechenden Mann mit Südstaatenakzent. Er gibt sich als Mitglied des Ku-Klux-Klans zu erkennen. Der Mann bedankt sich in einem verhöhnenden, sarkastischem Tonfall dafür, dass sich die Rasse der Schwarzen selbst zerstört und ihm viel Arbeit und Zeit erspart. Im Hintergrund spielt eine Geige (bzw. Fiddle) im Country-Stil. Der Beat wird durch eine klassische Wechselbassfigur abgelöst und vermischt sich mit Tierlauten. Dieser letzte Teil ergänzt und verstärkt die gesellschaftspolitische Aussage von SHUT EM DOWN im Sinne einer narrativen Auflösung des Geschehens.

Der Text ist für Außenstehende schwer verständlich. Public Enemy verwendet Metaphern und Sprachcodes, um radikale politische Informationen als oberflächlich harmlos klingende Botschaft zu tarnen. Beim Begriff “five percent” handelt es sich beispielsweise um einen Fachbegriff, der dem Denken der Nation of Islam entnommen ist. Demnach wird die Bevölkerung in drei Gruppen eingeteilt: 85 Prozent stehen für die Masse der Menschen, die einer Führung bedürfen; fünf Prozent stellen diejenigen, die Erkenntnis besitzen und welche die 85% führen sollen; zudem sollen die fünf Prozent die restlichen zehn Prozent, die nur fragmentiertes Wissen besitzen, machtgierig und aufgrund der Ausbeutung der 85% wohlhabend sind, bekämpfen (vgl. Knight 2007).

Dieses subversive Konzept soll sich nur eingeweihten Gleichgesinnten vollständig offenbaren. Bereits der Albumtitel (*Apocalypse 91… The Enemy Strikes Black*) spielt mit Doppeldeutigkeiten und lässt offen, wer als Feind definiert wird und wer sich zur Wehr setzt. Hier offenbart sich ein extrem polarisiertes Weltbild, das sich durch das gesamte Stück hindurch zieht (gut und böse, schwarz und weiß, Laster und Tugend, Held und Schurke). Zum anderen erklärt sich die Verwendung dadurch, dass Public Enemy, wie viele andere Musikgruppen auch, auf die Medien angewiesen sind. Deren Entscheidung zugunsten einer Verbreitung der Musik entscheidet wesentlich über den Erfolg und damit über den Fortbestand der Band. Um also gespielt zu werden, gehen die Musiker künstlerische Kompromisse ein. Die Sprachcodes stellen einen Ausweg dar, um die Marktchancen zu erhöhen. Es muss jedoch bemerkt werden, dass Public Enemy mittlerweile die Marktstrategie gewechselt haben. Die aktuellen Alben der Band werden durch Spendeninitiativen von Fans finanziert.

Zwischen Künstler und Publikum besteht ein sehr enges Verhältnis. Das Publikum wird zum Partizipieren aufgerufen, der Song wird zum sozialen Ereignis. In diesem Umfeld wird das Protestlied zum Ausdruck eines kollektiven Befreiungskampfes gegen die weiße Mehrheitsgesellschaft der USA. Hip-Hop verleiht hwarzen Minorität, die in ihrem sozialen Raum wenig oder gar keine Artikulationschancen besitzt, Möglichkeit, sich im öffentlichen Raum einzuschreiben. Die gemeinsame Erinnerung an die

Vergangenheit verbindet die unterschiedlichen Interessen und Bedürfnisse innerhalb der ethnischen Gruppe der Afroamerikaner. Dies verweist auf die Kontinuität der oral history im Hip-Hop. Der Rap wird in erster Linie sprachlich artikuliert und setzt eine “face-to-face”-Situation musikalisch um. Hierdurch wird nicht zuletzt Nähe vermittelt. Auch der Gegensatz oraler und schriftlich vermittelter Kultur setzt den Konflikt zwischen schwarzem und weißem Amerika fort. Ein konträrer Zugang zur Welt wird deutlich.

Das Engagement für die afroamerikanische ‘Gemeinde’ (“neighborhood”) verleiht der Band einen klassenkämpferischen Charakter. Die politische Agenda von Public Enemy bewegt sich dabei immer auf kultureller Ebene, sie bleibt also symbolisch (“battle for the mind”).

Starke Symbole besitzen bei Public Enemy sowohl im Hinblick auf die Texte als auch in Bezug auf das öffentliche Auftreten einen großen Stellenwert. Es wird gespielt mit Sein und Schein. Die Repräsentationen der Band bieten eine umfängliche Projektionsfläche und Möglichkeiten der Identifikation. So tritt beispielsweise die Security of the First World (S1W), fester Bühnenbestandteil Public Enemys, immer uniformiert und bewaffnet auf. Die Waffen fungieren nicht allein als Metapher der Gewalt, vielmehr unterstreichen sie die Dringlichkeit, die Menschen aufzurütteln. Es soll an die Verschleppung von Afrikanern nach Amerika bis hin zur aktuellen durch soziale Benachteiligung geprägten Situation der schwarzen Bevölkerung erinnert werden. In diesem Zusammenhang arbeitet die Hip-Hop-Formation mit diversen symbolischen Anspielungen. Diese äußern sich beispielsweise in der X-förmigen Gestalt des DJ-Pults, dem Namen des DJs (Terminator X), umgehängten Afrika-Medaillons der Bandmitglieder sowie im Bandlogo (Silhouette eines Mannes im Fadenkreuz).

Auf dem Cover der CD ist die Band abgebildet. Hier wurde stark mit Farbkontrasten gearbeitet. Die Hip-Hop-Gruppe und die uniformierten Mitglieder der S1W posieren, mit Ausnahme Flava Flavs, in militärischer Formation und werden von rotem Licht angestrahlt. Das Ganze wird stark kontrastiert durch die grünen Schriftzüge des Albumtitels, des Bandnamens und des Bandlogos. Unter dem Albumtitel steht der Schriftzug “Justice evolves only after injustice is defeated” (Gerechtigkeit entwickelt sich nur, nachdem Ungerechtigkeit bekämpft ist), welcher der Einblendung von Eilmeldungen in den Nachrichten nachempfunden ist. Hinzu kommt, dass Chuck D einen Totenkopf mit militärischer Kopfbedeckung in den Händen hält. Diese Geste scheint darauf hinzudeuten, dass die Afroamerikaner ihr kulturelles Erbe nunmehr in den eigenen Händen halten.

IV. Rezeption

Der Rolling Stone Guide verlieh *Apocalypse ’91* viereinhalb Sterne (von fünf) und stufte es zwischen außerordentlich und mustergültig ein (vgl. DeCurtis 1991). In der breiten Öffentlichkeit wird das Album, zusammen mit seinen drei Vorgängern, zu den ‘Meilensteinen’ von Public Enemy gezählt. Die späteren Alben der Band waren künstlerisch wie kommerziell weniger erfolgreich. Zudem fiel *Apocalypse ’91* in jene Zeit des Protestes, als der Vorschlag, den Geburtstag Martin Luther Kings zum nationalen Feiertag zu ernennen, von staatlicher Seite abgelehnt wurde. Schließlich erlangte das Album aufgrund der genreüberschreitenden Kollaboration mit der Metal-Band Anthrax Popularität.

Öffentlichkeit löste das martialische Auftreten durch die Bewaffnung Schwarzer in Verbindung mit

der Operettenhaftigkeit der Auftritte bei vielen weißen Kommentatoren ein Gefühl des Unbehagens aus. Trotz des hochaggressiven Grundtons ist *Apocalypse '91* das bisher kommerziell erfolgreichste Album Public Enemys (Platz 4 der Billboard 200 und Platz 8 der UK Albums Charts). Renommierte Musikmagazine bewerteten das Album durchgängig überdurchschnittlich positiv (vgl. Rolling Stone, Spin, Q Magazine, New Musical Express). SHUT EM DOWN erreichte selbst sehr hohe Chartplatzierungen (u. a. Platz 1 der U.S. Billboard Hot Rap Singles). Der Song fand Verwendung in diversen Filmen, wie etwa *Terminator 2* oder *Lakeview Terrace*. Darüber hinaus wurde er auch für den Soundtrack des American Football-Videospiels *Madden NFL 10* verwendet.

Am 26. November 1991 erreichte *Apocalypse '91* durch den Verkauf von über einer Million Exemplaren den Platin-Status. Der immense Einfluss, den SHUT EM DOWN ausübte, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass bislang über 26 Künstler den Song sampelten. Einer davon war The Notorious B.I.G. mit seinem Song "Ten Crack Commandments" (1997). Pete Rock gelang mit seinem Remix der Durchbruch. Public Enemy prägten zahlreiche nachfolgende Künstler wie Busta Rhymes, Ice Cube, Tricky, Biohazard und The Chemical Brothers. SHUT EM DOWNs großes Potenzial zeigt sich darin, dass der Protestsong auf viele aktuelle Fragestellungen und Themen anwendbar ist, die den Alltag breiter Bevölkerungsschichten bestimmen.

MELANIE BOCK

Credits

Producer: The Imperial Grand Ministers of Funk, The Bomb Squad (executive)
Engineers: Bob Fudjinski, Kirk Yano
Recorded: 1991 Music Palace (Long Island, NY)
Label: Def Jam Recordings
Release: 3 October 1991
Duration: 5:04

Recordings

- Public Enemy. "Shut Em Down". On: *Shut Em Down*, 1991, Def Jam Recordings 44 74165, US (Vinyl/ Maxi-Single).
- Public Enemy. "Shut Em Down". On: *Apocalypse 91… The Enemy Strikes Black*, 1991, Def Jam Recordings C2 47374, US (2xLP/Album).
- Public Enemy. "Shut Em Down". On: *The Best of Public Enemy*, 2001, Def Jam Recordings 314 586 012-2, US (CD/Compilation).
- ublic Enemy. "Shut Em Down". On: *Fight the Power: Greatest Hits Live!*, 2006, Charly Records J1102, US (CD/Album).

- Public Enemy. “Shut Em Down”. On: *The Enemy Strikes Live*, 1992, SMV Enterprises 19V-49154, US (VHS).

Remixes

- Public Enemy feat. Pete Rock. “Shut Em Down (Pete Rock Mixx)”. On: *Shut Em Down*, 1991, Def Jam Recordings 657761 7, US (Vinyl/Maxi-Single).
- Public Enemy: “Shut Em Down (The Functionist Version)”. On: *Revolverlution*, 2002, Slam Jamz KOC-CD-8388, US (CD/Album).

Covers

(Samplings)

- Jovanotti. “Il Rap”. On: *Lorenzo*, 1992, Mercury 526 961-2, Italy (CD/album).
- Masta Ace Incorporated. “Jeep Ass Niguh”. On: *Jeep Ass Niguh / Saturday Nite Live,* 1992, Delicious Vinyl PRCD 4904, US (CD/Single).
- Brokin English Klik. “9 Reasons”. On: *Brokin English Klik,* 1993, Wild Pitch Records E2-89046, US (CD/Album).
- Nasenbluten. “Blows T’ the Nose”. On: *100% No Soul Guaranteed,* 1995, Industrial Strength Records IS030, US (Vinyl/Maxi-Single).
- Dyewitness. “Battle for Your Mind”. On: *Battle for Your Mind*, 1995, Mid-Town Records MIDCD1, Netherlands (CD/Album).
- Invisibl Skratch Piklz. “Ah Come On”. On: *The Shiggar Fragger Show! Vol. 5*, 1996, Hip Hop Slam HHS-002 CD, US (CD/Compilation).
- DJ Icey. “1-2-3-4-5-6-7-8”. On: *1-2-3-4-5-6-7-8 / The Funkshun*, 1996, Zone Records Zone 005, US (Vinyl/Maxi-Single).
- The Notorious B.I.G. “Ten Crack Commandments”. On: *Life after Death*, 1997, Bad Boy Entertainment 78612-73011-1, US (Vinyl/Album).
- DJ Gizmo. “Shut ‘Em Down”. On: *Straight from the Hague*, 1997, Gizmania-X Records GMX – 008, Netherlands (Vinyl/Maxi-Single).
- Dilated Peoples & Trash. “Soundbombing”. On: *Soundbombing II*, 1999, Rawkus P2 50069, US (CD/Compilation).
- Black Moon. “One-Two”. On: *War Zone*, 1999, Duck Down P2 50039, US (CD/Album).
- Copywrite. “Holier Than Thou”. On: *Holier Than Thou*, 2000, Rawkus RWK 218, US (Vinyl/Maxi-Single).
- Missy Elliott feat. Method Man. “Bring the Pain”. On: *Under Construction*, 2002, Elektra 62857-2, US `D/Album).

  ↄassi Maestro. “1,2,3”. On: *Background*, 2002, Sano Business SBCD005, Italy (CD/Album).

- Erick Sermon feat. Keith Murray. “Hold Up Dub”. On: *Love Iz*, 2002, J records 80813-21256-1, US (Vinyl/Maxi-Single).
- Public Enemy. “544321 …Boom”. On: *Revolverlution*, 2002, Slam Jamz KOC-CD-8388, US (CD/Album).
- Dagha feat. Insight. “8 Count”. On: *Object in Motion*, 2006, Last Arc Last Arc001, US (CD/Album).
- Lord Jamar. “Supreme Mathematics (Knowledge Mix)”. On: *The 5% Album*, 2006, Babygrande BBG-CD-009, US (CD/Album).
- Public Enemy feat. Paris and Sister Soujah. “Hard Rhymin'”. On: *Rebirth of a Nation*, 2006, Guerilla Funk Recordings GFK-31021-1, US (Vinyl/Album).
- Amnesys. “I Justified”. On: *Mainstream Nitro*, 2007, Traxtorm Records TRAX 0066, Italy (Vinyl/Maxi-Single).

References

- Ciccariello-Maher, George: Public Enemy. In: *Icons of Hip Hop. An Ecyclopedia of the Movement, Music, And Culture. Volume 1.* Ed. by Mickey Hess. Westport: Greenwood 2007, 169-192.
- DeCurtis, Anthony: Public Enemy: Apocalypse ’91: The Enemy Strikes Black. In: *Rolling Stone*, 3. Oktober 1991.
- George, Nelson: *XXX. Drei Jahrzehnte HipHop.* Freiburg: Orange Press 2002.
- Kage, Jan: *American Rap. Explicit Lyrics – US-HipHop und Identität.* Mainz: Ventil 2004.
- Knight, Michael Muhammad: *The Five Percenters: Islam, Hip Hop, and the Gods of New York.* Oxford: Oneworld 2007.
- Myrie, Russell: *Don’t rhyme for the sake of riddlin’. The authorised story of Public Enemy.* Edinburgh: Canongate 2008.
- Reynolds, Simon: *Bring the noise. 20 Years of Writing about Hip Rock and Hip Hop.* London: Soft Skull 2007.
- Scharenberg, Albert: “Der diskursive Aufstand der schwarzen ‘Unterklasse’. Hip Hop als Protest gegen materielle und symbolische Gewalt”. In: Universität Duisburg-Essen. URL: http://www.uni-due.de/imperia/md/content/soziologie/weiss/klasse_11.pdf [10.6.2012].
- Strong, Martin C.: *The Great Rock Discography.* Canongate: Edinburgh 2006.

Links

- Band-Homepage: http://www.publicenemy.com/ [30.9.2012].
- http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=9273550&aref=image036/2008/02/07/cq-spc199700800640064.pdf&thumb=false [2.6.2012].
- http://www.rollingstone.com/music/artists/public-enemy/biography [10.6.2012].
- http://www.whosampled.com/sample/view/63126/Public%20Enemy-`hut%20%27Em%20Down_Aretha%20Franklin-Rock%20Steady/ [9.6.2012].
  .tp://www.sputnikmusic.com/review/14521/Public-Enemy-Apocalypse-91-The-Enemy-Strikes-Black/

[30.9.2012].
- http://www.ovguide.com/apocalypse-'91…the-enemy-strikes-black-9202a8c04000641f80000000004291c0# [30.9.2012].
- http://www.allmusic.com/album/apocalypse-91the-enemy-strikes-black-mw0000269235 [30.9.2012].
- http://www.allmusic.com/song/shut-em-down-mt0008997432[30.9.2012].
- http://www.allmusic.com/song/shut-em-down-mt0044399007 [30.9.2012].
- http://thequietus.com/articles/07572-public-enemy-apocalypse-91 [30.9.2012].
- http://www.laut.de/Public-Enemy [30.9.2012].
- http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-9273550.html [30.9.2012].
- http://www.spinner.com/2011/02/18/public-enemy-picture-book/ [30.9.2012].
- http://www.rapdict.org/5%25_Nation [30.9.2012].
- http://www.imdb.com/title/tt0947802/soundtrack [30.9.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the University of Regensburg.
All contributions by Melanie Bock

Citation

Melanie Bock: "Shut Em Down (Public Enemy)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http.//www.songlexikon.de/songs/shutemdown, 03/2017.

Print

Udo Jürgens **1965**

Siebzehn Jahr, blondes Haar

SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR ist ein Song des österreichischen Sängers, Pianisten und Komponisten Udo Jürgens seines ersten Albums *Porträt in Musik* (1965).

I. Entstehungsgeschichte

SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR, eine Komposition von Udo Jürgens (eigentlich Jürgen Udo Bockelmann, seit 2010 Udo Jürgens Bockelmann, 1934–2014) wurde im Sommer 1965 nach einem Text des österreichischen Schauspielers und Dichters Thomas Hörbiger (1931–2011) für die Vogue Schallplatten aufgenommen, die deutsche Niederlassung der französischen Disques Vogue, ein auf Jazz und Chanson spezialisiertes Pariser Label. Die oft kolportierte Behauptung von einer seiner unehelichen Töchter, Sonja Jürgens (*1966), das Lied sei für ihre Mutter geschrieben worden, mit der er 1975 für einen One-Night-Stand in Wien zusammen war, gehört ins Reich der Boulevard-Mythen. Das Lied entstand schon während Jürgens Jahren bei Polydor, dem Pop-Label der Deutschen Grammophon, wo er zwischen 1956 und 1962 unter Vertrag stand. Da das Label, wie damals üblich, über Hauskomponisten und -texter verfügte, die die Interpreten mit Material versorgten, hielt man nichts von seiner Idee, eine Eigenkomposition zu singen. Das führte schließlich zum Bruch mit Polydor und Jürgens wechselte zur Deutschen Vogue, deren damaliger Chef der Münchner Medienmanager, Verleger und spätere Manager von Udo Jürgens, Hans R. Beierlein (1929–2022), war. Jürgens erklärte zur Entstehung des Liedes, dass er zusammen mit Hörbiger auf der Münchner Leopoldstraße im Auto unterwegs gewesen sei, wobei ihnen eine blonde Schönheit aufgefallen sei. Wie auf Stichwort sollen da von beiden die Worte gefallen sein „Siebzehn Jahr, blondes Haar“, womit die Titelzeile geboren war. Anschließend hätten sie den Text spontan zusammen niedergeschrieben (Jürgens 1988: 97). Das Autorenrecht für den Text liegt jedoch allein bei Hörbiger.

Erschienen ist SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR, produziert von Udo Jürgens selbst, mit der Jürgens-Komposition „So wie eine Rose“ (Text: Carl-Ulrich Blecher) als B-Seite im August 1965 als Singleauskopplung aus seinem ersten Album *Porträt in Musik*. Die italienische Fassung „Diciotto anni, capelli biond“ (Text: Vita Pallavicini) war schon im Juni erschienen und wurde noch erfolgreicher als das Original. Auch die 1966 erschienene französische Fassung „Si“ (Text: Jacques Chaumelle) übertraf das Original. Die deutsche Single ist 1965 auch in Dänemark und den Niederlanden veröffentlicht worden.

In den folgenden Jahrzehnten nahm Udo Jürgens den Titel mehrmals neu auf. So erschien 1974 auf dem Album *Die Großen Erfolge – Herzlichst Udo Jürgens* eine Neuaufnahme, die schon 1972 entstanden war. 1977 nahm Jürgens eine Disco-Version für das Album *Meine Lieder ’77* auf. 2006 erschien eine Live-Version mit Udo Jürgens solo, sich selbst am Klavier begleitend. Ebenfalls 2006 wurde das Lied für das *Vielen Dank für die Blumen* noch einmal mit Orchesterbegleitung aufgenommen und 2012 erschien eine weitere Live-Version auf dem Album *Der ganz normale Wahnsinn*.

Das Lied ist zudem 1966 als Titelmelodie eines gleichnamigen deutsch-italienischen Musikfilms (Regie: Franco Montemurro) eingesetzt worden.

II. Kontext

SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR war der erste große Hit des Sängers und Komponisten in Deutschland, der bis dahin lange versucht hatte, über seine österreichische Heimat hinaus zu wirken. In Österreich war er da schon mehrere Jahre ein recht erfolgreicher Schlagersänger und -komponist, hatte schon als Sechzehnjähriger einen Komponistenwettbewerb des Österreichischen Rundfunks gewonnen, was allerdings ohne Folgen blieb.1960 erhielt er bei einem von Radio Luxemburg im belgischen Knokke ausgerichtetem Schlagerfestival mit dem selbstkomponierten Lied „Jenny“ den Preis als bester Einzelinterpret. Erst als das Lied im belgischen Rundfunk unablässig gespielt wurde, entschloss sich Polydor zu einer Low-Budget-Produktion mit minimaler Instrumentierung. Die Single erreichte zwar die Charts, hielt sich aber nur kurz und ohne einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Ebenfalls 1960 entstand mit „Woher ich auch komm’, wohin ich auch geh’“ eine Jürgens-Komposition, die in der englischsprachigen Fassung als „Reach for the Stars“ mit der britischen Sängerin Shirley Bassey (*1937) zu einem Welterfolg wurde. Allerdings war damals auch Insidern der Branche kaum bekannt, dass der Autor des Liedes Udo Jürgens hieß. Er selbst hat es erst 1966 in einer etwas anderen Fassung aufgenommen. Beierlein, der das Talent des Sängers und Komponisten erkannte, als er 1963 nach dem Bruch mit Polydor und einer Handvoll Eigenkompositionen zu ihm kam, veröffentlichte noch im gleichen Jahr mit „Tausend Träume“ einen ersten Jürgens-Song, verbunden mit der Option auf einen langfristigen Vertrag, sollte das Lied mehr als 25.000 Mal verkauft werden. Der Titel war allerdings nur die B-Seite einer Single, auf deren A-Seite sich mit „Kiss Me Quick“ ein Elvis-Presley-Cover befand. Auch scheute sich Beierlein ins Risiko zu gehen und ließ die Produktion von einem rheinländischen Unternehmer bezahlen, der unbedingt im Showgeschäft mitmischen wollte.

Es sollten am Ende 80.000 verkaufte Singles werden, womit der Grundstein für eine außergewöhnliche Karriere gelegt war. Schon mit dem nächsten Lied, „Warum nur, warum“ (1964), erreichte Udo Jürgens beim Grand Prix Eurovision de la Chanson, wie der Eurovision Song Contest (ESC) damals noch hieß, 1964 in Kopenhagen den fünften Platz, mit „Sag ihr, ich lass sie grüßen“ im Jahr darauf in Neapel Platz vier. Beide Titel vermochten sich beim deutschen Publikum jedoch nicht so recht durchzusetzen. Erst mit SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR gelang 1965 der Durchbruch und mit dem Nachfolger „Merci, Cherie“ 1966 in Luxemburg dann schließlich auch der erste Platz beim Eurovision Song Contest.

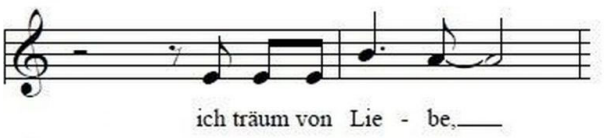
Auch wenn bis zum Zerwürfnis mit Beierlein 1977 die Karriere von Udo Jürgens unter dessen Druck immer wieder in seichtere Gefilde abdriftete, so hatte er ihm dennoch den Weg zu einer Weltkarriere geebnet und dabei zugleich das Schlagergeschäft in Deutschland grundlegend verändert. Lange Tourneen, wie sie Jürgens dann bis zu seinem Lebensende absolvierte, gab es zuvor ebenso wenig wie abendfüllende Auftritte eines Stars. Die Schlagerstars der 1950er Jahre traten in einzeln zusammengestellten Programmen mit jeweils zwei oder drei Liedern auf.

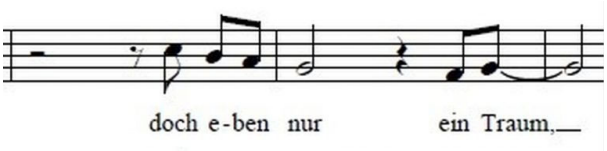
’EHN JAHR, BLONDES HAAR nimmt in Jürgens Karriere insofern eine Sonderstellung ein, weil es ihn durch die Parallelveröffentlichung in drei Sprachen als einen internationalen Star etablierte.

III. Analyse

SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR ist der erste Song Udo Jürgens, der erahnen lässt, in welche Richtung sich sein Liedschaffen entwickelte. Ihm ist es mit einem feinen Gespür gelungen, die sehr deutsche und traditionsbehaftete Gattung Schlager musikalisch mit der in Frankreich beheimateten Chansontradition zusammenzuführen, in der sich die private Gefühlswelt immer auch mit einem ausgeprägten Sinn für den Zeitgeist, mit der Selbstrekflektivität des Subjekts in seiner gesellschaftlichen Umwelt verbindet. SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR greift mit seinem stampfenden Motown-Rhythmus die Naivität und Unbeschwertheit, den unbelasteten Optimismus und Lebenshunger einer Generation auf, die 20 Jahre nach Kriegsende erwachsen zu werden beginnt und als erste Nachkriegsgeneration die Bühne des Zeitgeschehens betritt. Die unmittelbare Nachkriegszeit ging in Deutschland mit dem vorzeitigen Rücktritt Konrad Adenauers vom Amt des Bundeskanzlers 1963 ihrem Ende entgegen, mit dem arbeitsfreien Sonnabend und der 40-Stunden-Wochen zeigte das „Wirtschaftswunder“ nun greifbare Ergebnisse. Nicht von ungefähr spielen die, auch von der Vergangenheit, unbelasteten 17-Jährigen an der Schwelle zum Erwachsenenwerden in Film und Musik in dieser Zeit symbolisch eine große Rolle. Im gleichen Jahr wie der Jürgens-Song hatte auch die Amerikanerin Peggy March (*1948) mit einer Hommage an die 17-Jährigen, „Mit 17 hat man noch Träume“, einen Megahit in Deutschland.

Musikalisch ist das Lied noch weitgehend in der Schlagertradition verhaftet, nur der Text, der auf die schlagertypische pseudointime Adressierung des Hörers verzichtet und einem erzählenden Gestus mit Ansätzen zur Selbstreflexion, etwa in der an sich selbst gerichteten Frage „… wie find ich zu ihr“, verpflichtet ist, nimmt die spätere Entwicklung von Jürgens Liedschaffens vorweg. Den zwei Textstrophen mit dem eingängigen Refrain entspricht eine symmetrisch gebaute Songarchitektur, die aus einem 16-taktigen Abschnitt für die Strophe und einem ebenfalls 16-taktigen Abschnitt für den Refrain besteht. Beide gliedern sich in vier viertaktige Segmente, die aus jeweils zwei zweitaktigen Motiven gebildet sind. Spannung erhält die Melodie des Songs durch häufige synkopische Überbindungen innerhalb der zweitaktigen Motive, wie z.B.:





Das läuft dem statischen Grundrhythmus des Liedes entgegen und bringt Bewegung in den Song. Und die Harmonik stellt die Melodie immer wieder in einen anderen klanglichen Kontext. So springt die am Ende der Strophe mit dem wiederholten „sie / sah ich sie___sie“ von C-Dur nach A-Dur, indem

das e das Melodietons, eigentlich die Terz der Grundtonart, bei der Wiederholung des „sie“ nun als Grundton eines E-Dur-Akkords, also als Dominante des nachfolgenden A-Dur, also der Mediante zu C-Dur, gedeutet wird. Und noch ein harmonischer Kunstgriff gibt diesem einfach gebauten Lied, dem noch sechs Takte Einleitung vorangestellt sind, die den Refrain instrumental vorwegnehmen, eine Besonderheit. Die zweite Textstrophe wiederholt mit ihrem Refrain den musikalischen Ablauf der ersten Strophe, aber nun um einen Halbton nach oben verschoben, von C-Dur nach Des-Dur, was einen recht drastischen harmonischen Kontrast ergibt. Die zweite Strophe steht in Des-Dur, der Refrain der zweiten Strophe in B-Dur.

Das Arrangement folgt mit seinen satten Bläser- und Streichersätzen und dem üppig eingesetzten Background-Chor einer Konvention, die als „Festival-Sound“ bekannt geworden ist, wie man ihn von den Shows großer Schlagerfestivals kennt. Solche klischeehaften Merkmale mied Udo Jürgens in seinen späteren Liedern weitgehend.

IV. Rezeption

SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR gehört mit über 300 Veröffentlichungen in diversen Tonträgerformaten zu den erfolgreichsten Liedern von Udo Jürgens. In den deutschen Single-Charts erreichte es Platz vier und hielt sich insgesamt elf Wochen in den Charts. In der österreichischen Heimat des Sängers gelangte es auf Platz 6 und hielt sich hier 16 Wochen in den Charts. 1966 erhielt Udo Jürgens von Radio Luxemburg für SIEBZEHN JAHR, BLONDES HAAR den Goldenen Löwen, ein zwischen 1959 und 1995 vergebener renommierte Hörfunk- und Fernsehpreis des Senders.

Cover-Versionen, die sich allerdings eher uninspiriert an den Erfolg des Originals anzuhängen suchten, entstanden schon kurz nach seiner Veröffentlichung, etwa von dem Orchester James Last 1965, den Gisha Brothers 1966, dem britischen Hammondorgel-Virtuosen Will Horwell 1966 oder Günther Gürsch und seinen Akkordeon-Rhythmikern 1967. Spätere Nachproduktionen wie die Version von Guildo Horn & Die Orthopädischen Strümpfe 1999, die Version von Götz Alsmann 2004 oder die Hard-Rock-Version Frank Zanders 2007 trugen eher parodierenden Charakter.

PETER WICKE

Credits

Music: Udo Jürgens
Text: Thomas Hörbiger
Vocals: Udo Jürgens
Orchestra: Orchester Rudi Bauer
Vogue Schallplatten
Published: 1965

Length: 2:22

Recordings

- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Siebzehn Jahr, blondes Haar/So wie eine Rose*, 1965, Vogue Schallplatten, DV 14390, Germany (7’’/Single).
- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Porträt in Musik*, 1965, Vogue, LDVS17065, Germany (LP/Album).
- Udo Jürgens. „Diciotto anni, capelli biond/Non e‘ che uno rosa“, 1965, Vogue, J35077, Italy (7’’/Single).
- Udo Jürgens. „Merci Chérie/Si“, 1966, Vogue, V4229, France (7’’/Single).
- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar (Neuaufnahme 1972)“. On: *Die Großen Erfolge – Herzlichst Udo Jürgens,* 1974, Ariola, 88270 OT, Germany (LP/Album).
- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar (Neuaufnahme)“. On: *Meine Lieder ’77,* 1977, Ariola, 28650 IT, Germany (LP/Album).
- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar (Live)“. On: *Udo spielt Jürgens. Der Solo-Abend Live am Gendarmenmarkt,* 2006, BMG, 82876789162, Germany (CD/Album).
- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar (Neuaufnahme)“. On: *Vielen Dank für die Blumen,* 2006, BMG, 87876817562, Germany (CD/Album).
- Udo Jürgens. „Siebzehn Jahr, blondes Haar (Live)“. On: *Der ganz normale Wahnsinn*, 2012, Ariola, 88691919922, Germany (CD/Album).

Covers

- James Last and His Orchestra. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *James Last And His Orchestra/ Bert Kaempfert And His Orchestra,* 1965, Polydor, 236 086, Germany (2xLP/Compilation).
- The Gisha Brothers. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Dance Party In Stereo*, 1966, CBS, S 62685, Germany (LP/Album).
- Günther Gürsch und seine Akkordeon-Rhythmiker. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Das Große Akkordeon Schlagerpotpourri – Folge 2,* 1967, Tip, 63-3057, Germany (LP/Album).
- Will Horwell. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Hammond Party*, 1966, Amadeo, AVRS 12527St, Austria (LP/Album).
- Guildo Horn & Die Orthopädischen Strümpfe. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Danke!,*1998, EMI Electrola, 7243 8 59988 2 9, Germany (CD/Album).
- Frank Zander. „17 Jahr, blondes Haar“. On: *Rabenschwarz,* 2004, Zett, 76 6100-2, Germany (CD/Album).
- Götz Alsmann. „Siebzehn Jahr, blondes Haar“. On: *Zirkus Alsmann*, 2007, Universal Music, 06025 1733620, Germany (CD/Compilation).

References

- Bischoff, Lisbeth: *Udo Jürgens. „Merci“. Die Biographie*. Wien: Amalthea Signum 2015.
- Jürgens, Udo: *Ich, Udo. Gespräche mit Christian Simon*. München: Langen*Müller* 2016.
- Jürgens, Udo: *… unterm Smoking Gänsehaut. Autobiographie.* München: Goldmann 1997.
- Jürgens, Udo: *Smoking und Blue Jeans. Jahre eines Traumtänzers*. Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe 1988.
- Tolar, Günter: *Hans R. Beierlein – 111 Antworten*. Amstetten: Verlag 66 2004.

Links

- Udo Jürgens. Siebzehn Jahr, blondes Haar. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1_ReKoTY8eY [06.03.2022].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: „Siebzehn Jahr, blondes Haar (Udo Jürgens)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/siebzehn-jahr-blondes-haar, 03/2025.

Print

Led Zeppelin **1970**

Since I've Been Loving You

SINCE I'VE BEEN LOVING YOU zählt zu den bekanntesten Werken von Led Zeppelin und greift typische Stilmittel aus dem Blues auf. Ein langsamer, aber hart geschlagener Beat, ausgedehnte Gitarrensoli sowie Robert Plants unverwechselbarer Gesang sind die Zutaten des Bluesrock-Klassikers der Briten.

I. Entstehungsgeschichte

Der Titel erschien 1970 als vierter Track auf dem dritten Studioalbum *Led Zeppelin III*. Nach intensiver Live-Aktivität zwischen 1968 und 1970 beschlossen die Musiker, sich für die Entstehung neuer Songs in der ruhigen und abgelegenen Bron-Yr-Aur Cottage in Wales einzumieten. Hier suchten die Bandmitglieder Abstand vom hektischen Tour-Alltag und zogen vermehrt aus ruhigerem Blues und Folk Inspiration, was zum unverwechselbaren Stilmix des dritten Studioalbums der Briten führte. Zum hier entstandenen Material zählt auch der Bluesrock-Track SINCE I'VE BEEN LOVING YOU, der bereits in einer Urfassung Platz im Live-Programm gefunden hatte. Als Komponisten sind Jimmy Page, Robert Plant und John Paul Jones gelistet. 1970 wurde der Titel in den Island Studios (London) live mitgeschnitten.

Eine Auskopplung als Single ist nicht erfolgt, allerdings war der Song zwischen 1970 und 1980 ein bevorzugter Titel für Konzerte, bei welchen Page oftmals Neuimprovisationen der Gitarrensoli vortrug. Live-Versionen erschienen 1972 auf dem Live-Album *How The West Has Won* sowie auf der Compilation *BBC Sessions* aus dem Jahr 1997. Ebenso wurde SINCE I'VE BEEN LOVING YOU als zusätzlicher Titel des 1973 im New Yorker Madison Square Garden gedrehten Konzertfilms *The Song Remains the Same* veröffentlicht.

Als Modell für die Komposition soll unter anderem Albert Kings "Born Under A Bad Sign" gegolten haben (vgl. Komara 2006: 125). Textliche und musikalische Ähnlichkeit weist der 1968 aufgenommene Titel "Never" von Moby Grape auf, welcher auf einer kostenlosen Beigabe zum Album *WOW* erschien. Es kam allerdings weder zu einer offiziellen Erwähnung, noch zu einer öffentlich wahrgenommenen rechtlichen Auseinandersetzung zwischen den Bands.

II. Kontext

Led Zeppelin ist neben anderen Vertretern ähnlicher Genres bekannt dafür, den Grundstein des Hard Rock und des Heavy Metal gesetzt zu haben. Mit ihrem dritten Studioalbum versuchten sie ihrer von großem finanziellem Erfolg geprägten Musik neuen Ausdruck zu verleihen und verließen teils die energiereiche, impulsive Gangart der Vorgängeralben. Auch wenn der Eröffnungstitel "Immigrant Song" s an den schnellen Heavy Rock von *Led Zeppelin II* anknüpft, wird bereits beim zweiten Titel "Friends" offenbar, dass die neuen Kompositionen vielschichtiger in Instrumentierung und Performance

sind. Die musikalischen Weiterentwicklungen und die erhöhte Experimentierfreudigkeit auf *Led Zeppelin III* erfordern eine Neubewertung des Stils der Formation und sind ganzheitlich gesehen getrennt von ihrem Schaffen vor 1970 zu betrachten.

Auch wenn SINCE I'VE BEEN LOVING YOU stilistisch kein Hauptvertreter dieses Albums ist, zeigt der Track dennoch, wie Led Zeppelin in ureigener Form mit einer der wichtigsten Wurzeln ihres Stils, dem Blues, umgehen. Trotz des klassischen Aufbaus und der Eigenständigkeit als Blueskomposition ist der Titel nicht wie viele bekannte Vertreter des Bluesrock austauschbar. Led Zeppelin haben es geschafft, einen Standard zu komponieren und so zu interpretieren, dass er mittels vielschichtiger Kombination von Elementen aus Rock'n'Roll, Rhythm and Blues sowie harmonischen Anleihen aus dem Jazz authentisch wirkt und einzigartig bleibt. Joe Deloro bezeichnete den Song treffend als "tight but loose, and highly original" und verwendet dabei auch die Worte "Blues Deluxe" (Deloro 1999: 5).

III. Analyse

Gegenstand der Analyse ist die 7:24 Minuten lange Albumversion aus dem Jahr 1970. Die Instrumentierung ist für eine Rockformation typisch: Gesang, E-Gitarre, Hammondorgel und Schlagzeug, übernommen in dieser Reihenfolge von Robert Plant, Jimmi Page, John Paul Jones und John Bonham. Auf dem Studiomitschnitt der Live-Performance wurden später vereinzelt Instrumental-Overdubs vorgenommen, es ist jedoch kein konventioneller E-Bass zu hören.

SINCE I'VE BEEN LOVING YOU steht in c-Moll und basiert auf einer 12-taktigen Bluesform ohne dabei an einem Riff festzuhalten (vgl. Fast 2001:143). Der überwiegend hart geschlagene Rhythmus mit unverkennbarem Schlagzeugsound liegt bei ca. 40 bpm in 4/4-Betrachtung. Durch die triolische Ausführung bzw. durch die ternäre Beatunterteilung ist auch eine Interpretation im 12/8-Takt möglich. Das folgende Schema entspricht der während des Stückes fortlaufend wiederholten, bluestypischen Standardabfolge:

: Im7 ///	IVm7 ///	Im7 ///	Im7 ///
IVm7 ///	IV7 ///	Im7 ///	Im7 ///
Vm7 ///	bVI / – IVm /	Im7 – V7 – Im7 – bIII7	II / – bIImaj7 / :

Anleihen aus dem Jazz, die vor allem durch die Orgelbegleitung an Geltung gewinnen, findet man am Ende eines jeden Turnarounds. Diese harmonische Bewegung besitzt die Funktion einer klanglichen Abgrenzung der Formteile bei gleichzeitig hohem Wiedererkennungswert. Die themenartige Wirkung wird durch das Zusammenspiel von E-Gitarre und Orgel erzeugt.

Die Struktur liegt einem 12-taktigen Chorus zugrunde, der gleichzeitig als Abgrenzung einzelner Formteile dient und sich wie folgt unterteilen lässt: Strophe (= 8 Takte), Refrain (= 2 Takte) und Turnaround (= 2 Takte)

Daraus ergibt sich durch Wiederholung bzw. Variation des Chorus am Schluss und das Einfügen einer folgender Gesamtaufbau:

Chorus	Chorus / Chorus	Chorus	Bridge	Chorus'
E-Gitarre Solo 1	Gesang	E-Gitarre Solo 2	Gesang	15-taktiges Ende

Die im Stück auftretenden, raschen Wechsel zwischen dynamischen Hochs und Tiefs zielen darauf ab, den Hörer mitzureißen und die zu überbringende textliche wie musikalische Botschaft eindrucksstark zu übermitteln. Dabei spielen Spannung und Entspannung tonal wie dynamisch eine zentrale Rolle.

Der Song beginnt auftaktig an einem dynamischen Tiefpunkt mit leicht verzerrtem E-Gitarrensolo, welches im Verlauf des Chorus in expressiver Hinsicht an Intensität gewinnt. Darauf folgen zwei Chorusdurchläufe, in denen der Gesang im Vordergrund steht; dabei baut sich das Stück immer weiter auf und weist im Refrain und Turnaround Phasen hoher Intensität auf. Das darauffolgende zweite Solo der E-Gitarre ist stärker verzerrt und von höherer dynamischer sowie klanglicher Intensität. Zur Verstärkung der Wirkung wurden Overdubbings der Lead-Melodie und der Gitarrenbegleitung vorgenommen. Das Ende des Solos mündet direkt in die Bridge, welche mit dem Aussetzen der Schlagzeugbegleitung eröffnet wird und von der Präsenz des hier klagenden Gesanges geprägt ist. Während die Band zunächst nur Akzente setzt, steigert sich der Song nach dem Wiedereinstieg des Schlagzeugs und mündet in den bekannten Turnaround. Daraufhin erfolgt eine rasche Steigerung des Instrumentspiels sowie des Gesangs, die zum Ende hin einen Höhepunkt erreicht und abschließend mit einer Rubato-Repetition des Turnarounds den Blues beendet.

Jimmy Page setzt die E-Gitarre im Song überwiegend nicht-akkordisch ein und verwendet häufig Bendings die sich bis über einen Ganzton bewegen. Der singende Effekt der Gitarre wird durch ein vibratoreiches Spiel und dem für ihn typischen kantigen Overdrivesound des Verstärkers erzeugt. Die Melodieführungen sind improvisatorisch und überwiegend vertikal gestaltet. Die auftretenden Achtel- und Sechszehntelphrasen sind triolisch ausgeführt und werden durch gehaltene Töne bzw. Pausen voneinander getrennt. Diese Phrasen bestehen bei den Soli zum Teil aus über 20 Notenwerten und sind selten synkopisch gestaltet. Allerdings dominieren triolische Ausführungen bei gleichzeitigem Laid-Back-Feeling, welche so für das im Blues typische Rhythmusgefühl sorgen. Gitarrist Page bewegt sich in seiner melodischen Gestaltung zwischen der eingestrichenen und der dreigestrichenen Oktave und verwendet wie Jones das Tonmaterial der harmonischen c-Moll Skala. Des Weiteren wird die C-Pentatonik unter Einbezug von Blue Notes angewandt. Die melodische Gestaltung der Gitarrensoli ist stark an jener der prominenten Bluesgitarristen wie z.B. B.B. King angelehnt. Außerhalb der Soli dominieren Umspielungen und Dialoge mit dem Gesang; oft wirkt es, als könnte es Page kaum erwarten wieder zum Einsatz zu kommen.

Mit zunehmenden Dynamiksteigerungen, die an den Verlauf von Schlagzeug und Gesang angepasst sind, [illegible] sich der Grad der Verzerrung der E-Gitarre, was die Höhepunkte noch rasanter erscheinen lässt. Diesen Effekt erzielt Page durch Einstellung eines hohen Lautstärkegrades am Verstärker, während er

mittels Lautstärkeregelung der Gitarrentonabnehmer zwischen den Extremen wechselt.

Jones übernimmt zusätzlich zum akkordischen Spiel an den Tasten die Bassbegleitung mittels Basspedalen der Hammondorgel, was zu konstantem, tieffrequentem Ausklingen gehaltener Töne führt. Der Verlauf der Basslinie ist wenig grundtonorientiert, z.B. in der Akkordprogression des Turnarounds: Cm7/**Eb** | G/**D** |Cm7/**Eb** | Eb/**Bb** | D7/**A** | Dbmaj7 (bzw. Fm/**Ab**).

Die Hammond C3 Orgel, die über einen Leslie-Verstärker aufgenommen wurde, produziert, neben den notwendigen Bässen, einen Klangteppich und sorgt insgesamt für eine gesteigerte Dynamik. In ruhigeren Teilen wird ein nahezu unverzerrter Orgelsound verwendet; in klangintensiven Abschnitten ist ein hoher Anteil an Verzerrung zu verzeichnen. Die dynamischen Hochs sind von diesem härteren Sound und erhöhtem Vibrato geprägt. Die Akkorde werden dann zunehmend gehalten und mit melodischen Floskeln verfeinert. Jones bedient sich der c-Moll und der C-pentatonischen Skala und substituiert oftmals mit Parallelakkorden. Des Weiteren wird überwiegend auf den Einsatz typischer Dreiklangskonstrukte (mit verminderter Sept) verzichtet, was für einen mystisch-sphärischen Klangteppich im Hintergrund sorgt. Durch den Einwurf von kurzen Phrasen scheint es, als würde eine Konversation zwischen Gesang, Orgel und Gitarre stattfinden. In ruhigeren Formteilen, wie etwa der Strophe und der Bridge, zeichnen sich kurze Akzentuierung bzw. eine ‚funky' Spielweise ab.

Die Sonderstellung des Schlagzeugs bei Led Zeppelin tritt bei diesem Titel sound- wie auch spieltechnisch hervor (vgl. Fast 2001: 7). Selten wiederholt sich ein Bassdrumpattern oder die Platzierung von Zwischenschlägen: Konstant bleibt die Begleitung auf der Hi-Hat, wodurch durchgeführte Irritationen stabil im Rhythmusgerüst integriert bleiben. Die triolisch ausgeführten Fills auf den Toms, kombiniert mit Bass- und Snaredrum, führen den Hörer gewissermaßen zu den Stufen- und Abschnittswechsel.

Sänger Robert Plant ist bekannt für seinen Gesangsstil, der in für Männerstimmen eher untypisch hohen Lagen sehr kraftvoll ist und oftmals in ein Schreien übergeht. Er intoniert zumeist sauber und genau, in den expressiveren Passagen beugt er jedoch Töne und verschleppt rhythmische Impulse im Stil eines ‚schwarzen' Bluessängers.

Inhaltlich spiegelt der Text typische Bluesthematiken wider – auf dem schleppend schweren Instrumentalhintergrund wird in klagender Vortragsweise vom Leid und der Trauer, welche dem lyrischen Ich die Liebe beschert, berichtet. Der Vortragsstil ist bluestypisch: Zwischenrufe, wie “Yeah”, “Do it” oder 2One more time” kommen vor und es entspinnt sich eine Art Frage-Antwort-Konversation mit der E-Gitarre. Phrasen werden vereinzelt schnell und triolisch wiederholt, Melodieläufe gehen oftmals in gesprochene Passagen über.

Die melodische Kontur des Gesangsparts wiederholt sich nicht starr, sondern ist variantenreich und wirkt improvisiert. In tonaler Hinsicht bedient sich Plant der pentatonischen Skala unter Einbezug von Blue Notes. Das Gesamtpaket Lyrics lehnt sich am Strophen-Refrain-Konstrukt an, welches gerne im Rock wie auch im Blues angewandt wird. Allerdings werden die Strophen rhythmisch und melodisch variiert; der Refrain bleibt in dieser Hinsicht weitgehend gleich, wird jedoch durch unterschiedliche rhythmische Betonungen variiert.

ɔrderseite des Albumcovers von *Led Zeppelin III* wurde vom englischen Künstler Zacron (bürgerlich:

Richard Drew) gestaltet und ist eine abstrakte Collage bestehend aus überwiegend farbigen Fotos und Zeichnungen auf hellem Hintergrund. Es finden sich dort vorwiegend Flugtiere und Luftfahrzeuge, wie etwa Schmetterlinge oder der für die Band charakteristische Zeppelin. Im Vordergrund steht der zeichnerisch realisierte Albumtitel, dessen Form von der Typografie des Psychedelic Rock inspiriert zu sein scheint. Die Rückseite knüpft an die grafische Gestaltung von *Led Zeppelin I* an und zeigt eine stilisierte Fotocollage der vier Bandmitglieder, auf welcher der Frontmann Robert Plant farblich hervorgehoben ist. Die restlichen Musiker sind in schwarz-weiß dargestellt. Es ist das letzte Albumcover, auf dem die Band selbst abgebildet ist (vgl. ebd.: 71)

IV. Rezeption

Mit der Veröffentlichung von *Led Zeppelin III* schlug die Band eine vergleichsweise ruhige Gangart ein, welche neben der dominierenden E-Gitarre von einer vermehrten Einbeziehung akustischer Instrumenten geprägt ist. Der Quasi-Stilbruch und die später als Meilenstein bezeichnete Weiterentwicklung der Briten stieß jedoch nicht auf sofortiges Verständnis. Das Album wurde 1970 teils mit heftiger Kritik in Empfang genommen. Lester Bangs, ehemaliger Journalist des *Rolling Stone*, bezeichnete SINCE I'VE BEEN LOVING YOU als einen obligatorisch langsamen und tödlich langweilenden Blues-Jam. Insgesamt findet der Kritiker damals nur vereinzelt positive Worte für die Veröffentlichung der Supergroup (vgl. Bangs 1970). Das zugehörige Album *Led Zeppelin III* erklomm international die Spitzen der Albumcharts und wurde alleine in den USA mit sechsfachem Platinum ausgezeichnet.

Coverversionen des Titels wurden unter anderem von Page and Plant (1994), den beiden Mitgliedern der Band, sowie von The Jason Bonham Band (1996), gegründet vom Sohn des verstorbenen Schlagzeugers John Bonham, veröffentlicht. Weitere populäre Interpretationen des Titels stammen vom amerikanischen Bluesmusiker Otis Clay (1999), Sängerin Corinne Bailey Rae (2006) und Europe (2009).

Der Titel wurde 1988 von Robert Plant für den Song "White, Clean and Neat" gesampelt, ebenso enthielt eine Live-Perfomance der Band Dream Theater auf der inoffiziellen Pressung *5 Days In A Lifetime* (1998) ein entsprechendes Sample – die selbe Gruppe covert den Song mitunter auf ihren Konzerten.

DANIEL REISINGER

Credits

Hauptgesang: Robert Plant
E-Gitarre: Jimmy Page
Hammondorgel: John Paul Jones
Schlagzeug: John Bonham
Writing: Jimmy Page, Robert Plant & John Paul Jones
Produzent: Jimmy Page (Executive Producer: Peter Grant)

Label: Atlantic
Recorded: Island Studios, London 1970
Veröffentlichung: 5. Oktober 1970
Länge: 7:24

Recordings

- Led Zeppelin. “Since I’ve Been Loving You”, *Led Zeppelin III*, 1970, Atlantic, 2401002, UK (Vinyl/LP/Album).
- Led Zeppelin. *Led Zeppelin I*, 1969, Atlantic, 588171, UK (Vinyl/LP/Album).
- Led Zeppelin. *Led Zeppelin II*, 1969, Atlantic, 588198, UK (Vinyl/LP/Album).
- Albert King. “Born Under A Bad Sign”, *Born Under A Bad Sign*, 1967, Stax, S 723, US (Vinyl/LP/Album).
- Moby Grape. “Never”, *Wow / Grape Jam*, 1968, CBS, S 66 209, Germany (2xVinyl/LP/Compilation).

Covers

- Robert Plant. “White, Clean And Neat” (Sample), *Tall Cool One*, 1988, Es Paranza Records, 7-99348, US (Vinyl/7”-Single).
- Jimmy Page & Robert Plant. “Since I’ve Been Loving You”, *No Quarter: Jimmy Page & Robert Plant Unledded*, 1994, Atlantic, 82706-2, US (CD/Album).
- Jason Bonham Band, The. “Since I’ve Been Loving You”, *In The Name Of My Father – The Zepset – Live From Electric Ladyland*, 1997, 550 Music, 758350/2-487443, Brazil (CD/Album).
- Otis Clay. “Since I’ve Been Loving You”, *Songs Of Led Zeppelin – All Blues’d Up!*, 2003, Smitch & Co Sound & Vision B. V., SCCD 1004, Netherlands (CD/Compilation).
- Corinne Bailey Rae. “Since I’ve Been Loving You”, *Put Your Records On*, 2006, EMI, EM 683, UK (Vinyl/7”-Single).
- Europe. “Since I”ve Been Loving You” (live), *Last Look At Eden*, 2009, Edel, 0198162ERE, Germany (CD/EP).

References

- Bangs, Lester: Led Zeppelin III. In: *Rolling Stone Reviews*. URL: http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/led-zeppelin-iii-19701126 [09.01.2014].
- Deloro, Joe: *Led Zeppelin III.* Miami: Alfred Publishing Co. 1999.
- Fast, Susan: *In The Houses Of The Holy – Led Zeppelin and the Power Of Rock Music.* New York: Oxford University Press 2001.
  '´omara, Edward: *Encyclopedia Of The Blues Volume 1 – Blues 1970-1990.* London: Routledge 2006.

Links

- Band homepage: http://www.ledzeppelin.com/ [09.01.2014].

About the Author

Daniel Reisinger (MA) is a musicologist and audio engineer.
All contributions by Daniel Reisinger

Citation

Daniel Reisinger: “Since I’ve Been Loving You (Led Zeppelin)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sinceivebeenzeppelin, 09/2014 [revised 10/2014].

Print

Kelly Clarkson **2004**

Since U Been Gone

Kelly Clarkson gewann 2002 die erste Staffel der US-amerikanischen Castingshow *American Idol*. SINCE U BEEN GONE war die zweite Singleauskopplung ihres zweiten Albums *Breakaway* (2004) und wurde ein internationaler Hit.

I. Entstehungsgeschichte

Nachdem Clarkson infolge von *American Idol* mit dem Album *Thankful* (2003) bereits beachtliche Erfolge erzielen konnte, planten die Verantwortlichen ihrer Plattenfirma RCA unter der Ägide des Produzenten und A&R-Managers Clive Davis zeitnah die Veröffentlichung eines zweiten Albums. Wissend, dass vom Erfolg dieser Produktion die weitere Karriere der Sängerin abhängen würde, soll sich Davis gezielt auf die Suche nach professionellen Songschreibern gemacht haben, wenngleich Clarkson den Anspruch geäußert habe, selbst als Komponistin und Texterin aktiv werden zu wollen. Der Anspruch sei gewesen, Clarkson mit einem neuen Repertoire auszustatten, dass ‘rockiger’ zu klingen hatte als ihre bisherigen Pop-Produktionen (vgl. Seabrook 2015: 136 f.). Davis traf sich schließlich mit Max Martin, der um die Jahrtausendwende insbesondere durch seine Songs für die Backstreet Boys und Britney Spears zum international anerkannten Songwriter und Produzenten avanciert war. Martin schlug Davis den Song SINCE U BEEN GONE vor, den er mit seinem Kollegen Łukasz “Dr. Luke” Gottwald erarbeitet und der Sängerin Pink angeboten hatte, die ihn jedoch ablehnte (vgl. ebd.: 138). Nachdem auch Clarkson den Song ursprünglich zurückwies und ihn selbst nach abgeschlossener Produktion wieder von ihrem Album streichen wollte, wurde er schließlich als zweite Singleauskopplung veröffentlicht. Im Zuge der Vorbereitungen zum Album *Breakway* soll es mehrfach und insbesondere aufgrund von SINCE U BEEN GONE zu Streitigkeiten zwischen Clive Davis und Kelly Clarkson gekommen sein, über deren Details sich die beiden Beteiligten bisweilen widersprüchlich äußerten (vgl. ebd.: 141 f.).

II. Kontext

Kelly Clarkson ging 2002 als Siegerin aus der ersten Staffel der Castingshow *American Idol* hervor, die 2016 vorübergehend eingestellt wurde und ab 2018 wieder ausgestrahlt wird. Eine Sendung mit entsprechendem Konzept wurde 2001 erstmals im britischen Fernsehen unter dem Titel *Pop Idol* präsentiert und in den Folgejahren in zahlreichen Ländern adaptiert. Während der US-amerikanische Sender FOX mit *American Idol* nachzog, war 2002 erstmals die Sendung *Deutschland sucht den Superstar* im deutschen Fernsehen zu sehen (vgl. Lantzsch 2008: 121). Das britische ‘Original’, das auf die Initiative des Musik- und TV-Produzenten Simon Fuller, der als Manager der Spice Girls bereits in den ´ er-Jahren bekannt geworden war, zurückgeht, wurde wiederum von der zuvor in Neuseeland ` zierten Sendung *Popstars* inspiriert (vgl. Seabrook 2015: 124). In den Chefetagen des US-

amerikanischen Unterhaltungsfernsehens sei man dem Format zunächst mit Skepsis begegnet. Infolge der Terroranschläge vom 11. September 2001 und des daraus resultierenden, angespannten gesellschaftlichen Klimas habe man jedoch das Potenzial des unterhaltenden “comfort programming” (ebd.: 125) erkannt. Die Castingshow wurde schließlich ein enormer Erfolg, das Finale der ersten Staffel wurde von rund 23 Millionen Zuschauern verfolgt (ebd.: 131). Kelly Clarkson zählte in den Folgejahren tatsächlich zu den international erfolgreichsten Musikerinnen. Während entsprechende Formate in Deutschland in Verruf stehen, ausschließlich kurzfristig erfolgreiche und austauschbare Musikerinnen und Musiker hervorzubringen, zeigen internationale Beispiele, dass Casting-Show-Gewinner durchaus über längerer Zeit erfolgreich sein können. Neben Kelly Clarkson trifft dies beispielsweise auf Leona Lewis (Großbritannien) und Christina Stürmer (Österreich) zu (vgl. Hornberger 2017: 39).

III. Analyse

SINCE U BEEN GONE weist ein Tempo von 130 bpm und eine Dauer von 3:09 min auf, das tonale Zentrum ist G-Dur. Der formale Ablauf setzt sich aus der Abfolge Intro, Verse 1, Chorus 1, Verse 2, Chorus 2, Bridge, Zwischenspiel und Chorus 3 zusammen. Dem Vorhaben entsprechend, Clarkson mit Songs auszustatten, die sich an Spielweisen der Rockmusik orientieren (vgl. Seabrook 2015: 138), weist SINCE U BEEN GONE einige Bezugspunkte zum Rock auf. Dies wird einerseits durch die Instrumentierung deutlich, denn es sind ausschließlich Schlagzeug, Bass sowie diverse Gitarrenspuren zu hören, während auf Synthesizer, Keyboards oder Streicher verzichtet wird. Andererseits lässt die Spielweise der Instrumente Bezüge zum (Punk-)Rock erkennen. Konstitutiv sind die ohne Verzerrung gespielten Gitarren-Power-Chords – Grundton und Quinte und bisweilen Oktave – im Achtelrhythmus, die von Łukasz Gottwald vorsätzlich ‘unsauber’ gespielt worden sein sollen (vgl. ebd.: 139). Die grundlegende Akkordfolge basiert auf dem zweitaktigen Wechsel von G und Em, die jedoch durch die Harmonien Am und F ergänzt wird. Em wird über Am erreicht, G wiederum über F. Der Halbtonschritt von Em zu F stattet die Akkordfolge mit einer Nuance aus, die als leicht dissonant wahrgenommen werden kann. Im Verlaufe des Verses treten Achtelakzentuierungen des Grundtons durch den Bass sowie ein typisches Schlagzeugpattern, das auf Achteln der Hi-Hat und einem steten Wechsel von Bass- und Snare-Drum beruht, hinzu. In den Verses erklingen im Folgenden verschiedene Singlenote-Akzente der Gitarren, im Chorus hingegen kommen leicht verzerrte Gitarren zum Einsatz. In Kombination mit dem Schlagzeug, das nun zahlreiche Beckenschläge spielt, wird hierbei eine deutliche Intensitätssteigerung erwirkt. Die Akkordwechsel erfolgen nun nicht mehr zwei-, sondern ganz- bzw. halbtaktig (Bm C | G | Bm C | G | Am | Em | D | Em) und sorgen daher für mehr Abwechslung. Die Steigerungseffekte, die sich aus diesen Gestaltungsweisen ergeben, werden durch Clarksons Gesang verstärkt. Im Verse schreitet die Sängerin einen Ambitus von einer Oktave von g’ bis g” aus, der Großteil der Töne bewegt sich aber zwischen a’ und d’. Während der Tonumfang hier also eher gering ausfällt und Clarkson in mittlerer Lage singt, beginnt sie den Chorus direkt eine Oktave höher. Hieraus resultiert, in Kombination mit der Instrumentalbegleitung, ein deutlicher Kontrast zur Strophe bzw. eine klare Intensitätssteigerung. Der Spitzenton, der die Bridge abschließt, ist sodann das g”’; Clarkson schreitet also einen Ambitus von zwei Oktaven aus.

Der Songtext beschreibt in der Ich-Perspektive die Befreiung, die Clarksons Song-Persona verspürt,

nachdem sie sich von ihrem Partner getrennt hat. Im Videoclip wird diese Thematik aufgegriffen. Der Clip setzt sich aus zwei wesentlichen Szenerien zusammen: der Wohnung des Ex-Partners und einem Live-Konzert Kelly Clarksons mit einer Begleitband. Während des ersten Verses ist Clarkson im Wohnzimmer auf der Couch zu sehen, bevor sie das Badezimmer betritt und den dortigen Spiegelschrank ausräumt. Die entsprechenden Hygieneprodukte scheinen der neuen Partnerin ihres Verflossenen zu gehören. Während des Übergangs zum Chorus vermittelt die Kamerafahrt den Eindruck, als befinde sich eine Konzertbühne unterhalb des Badezimmers. Dort tritt Clarkson nun mit ihrer Band auf, während die anwesenden Zuschauer zur Musik tanzen. Anschließend ist Clarkson bei der Verwüstung des Ankleidezimmers zu sehen, bevor während des zweiten Chorus wieder die Konzertsituation gezeigt wird. Während der Bridge zerstört die Sängerin schließlich den Rest der Wohnung, wird zunehmend aggressiver und die Steigerungen des Musikalischen werden visuell konturiert. Im Folgenden werden die Szenerien – Wohnung und Konzert – im steten Wechsel eingeblendet. Clarkson verlässt sodann die Wohnung, kurz bevor ihr Ex-Partner mit seiner neuen Geliebten zurückkehrt und Zeuge der Zerstörung wird. Kelly Clarkson wird hier einerseits als junge und vom Liebeskummer gezeichnete Person präsentiert, andererseits als selbstbewusste Performerin und als wütende, rachsüchtige Ex-Freundin. In Kombination mit den stilistischen Anleihen an rockmusikalische Spielformen zeichnet sich somit das von Clive Davis offenbar intendierte Image ab: Jenes einer jungen und unbedarften Sängerin, die durch eine Castingshow und durch Popsongs bekannt geworden war, die nun aber mit einem ‘reiferen’ und ‘rockigeren’ Image ausgestattet werden sollte.

IV. Rezeption

SINCE U BEEN GONE erreicht Platz 2 der US-amerikanischen Charts und wurde auch international ein Verkaufserfolg – in Deutschland stieg der Song bis auf Platz 6. Insgesamt soll sich das Album *Breakaway* elf Millionen Mal verkauft haben, Clarkson erhielt für sowohl für das Album als auch für SINCE U BEEN GONE einen Grammy (vgl. Seabrook 2015: 142). In der Liste *500 Greatest Songs of All Time* des Musikmagazins *Rolling Stone* belegt der Song Platz 482 (vgl. rollingstone.com).

BENJAMIN BURKHART

Credits

Gesang: Kelly Clarkson
Gitarre: Max Martin, Łukasz Gottwald
Bass: Max Martin, Łukasz Gottwald
Schlagzeug: Olle Dahlstedt
Songwriting: Max Martin, Łukasz Gottwald
[illegible]zent: Max Martin
[illegible]: RCA

Aufgenommen: 2004
Veröffentlicht: 2004
Length: 3:09

Recordings

- Kelly Clarkson. “Since U Been Gone”, *Breakaway*, 2004, BMG, 82876 64491-2, RCA, 82876 64491-2, USA (CD/Album).
- Kelly Clarkson. “Since U Been Gone”, *Since U Been Gone*, 2004, RCA, 82876 66558-2, USA (CD/Single).

References

- Hornberger, Barbara: Training für die Wirklichkeit? Musikcastingshows zwischen Unterhaltung und Aneignung. In: *Musikcastingshows. Wesen, Nutzung und Wirkung eines populären Fernsehformats*. Hrsg. v. Holger Schramm und Nicolas Ruth. Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 37–52.
- Lantzsch, Katja: *Der internationale Fernsehformathandel. Akteure, Strategien, Strukturen, Organisationsformen*. Wiesbaden: Springer VS 2008.
- Seabrook, John: *The Song Machine. Inside the Hit Factory*. New York: W. W. Norton & Company 2015.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Since U Been Gone (Kelly Clarkson)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/since-u-been-gone, 12/2022.

Print

Otis Redding **1968**

(Sittin’ on) The Dock of the Bay

THE DOCK OF THE BAY ist einer der ersten Soul-Songs, der statt einer energiegeladenen und positiven Grundhaltung ein eher melancholisches und introspektives Thema wählt. Otis Redding wollte mit THE DOCK OF THE BAY eine neue Richtung einschlagen, die sich den damaligen Entwicklungen in der populären Musik der USA annähern sollte. Der große Erfolg des Songs hängt nicht zuletzt auch mit dem frühen Tod des Sängers zusammen. Nur drei Tage nach der Fertigstellung der ersten Aufnahme starb Otis Redding bei einem Flugzeugabsturz.

I. Entstehungsgeschichte

Die Idee für THE DOCK OF THE BAY hatte Otis Redding während eines Aufenthaltes in San Francisco im Sommer 1967. Der Produzent Bill Graham hatte ihm sein Hausboot überlassen, das in Waldo Point vor Sausalitos lag. In dieser Zeit schrieb Redding die ersten Zeilen des Liedes. Zurück in Memphis meldete er sich bei Steve Cropper, dem Produzenten von Stax Records. Cropper spielte außerdem Gitarre in der Studioband von Stax, Booker T. & the MGs.

Redding war begeistert und hatte es eiliger als sonst, mit Cropper den Song auszuarbeiten (überliefert sind die Äußerungen: “Crop, ich habe einen Hit. […] Ich komme sofort rüber.” (Myers 2013)). Zusammen schrieben die beiden den weiteren Text und fügten Harmonien und Melodien dazu – diese Arbeitsweise hatte sich in den vorangegangenen Jahren bewährt. Im Anschluss daran arrangierte Cropper den Song. Am 22. November nahm er dann mit Otis Redding und der Studioband den Song auf. Drei Wochen später, am 8. Dezember, verließ der Musiker Memphis für weitere Konzerte. Am selben Tag machte Cropper die erste Version des Songs fertig, wobei er auch die berühmten Wellengeräusche einspielte bzw. einfügte.

Nur zwei Tage später, am 10. Dezember, stürzte die Privatmaschine des Sängers mit ihm und seiner Band The Bar-Keys an Bord in den Mononasee nahe Madison im Bundesstaat Wisconsin. Nur Ben Cauley, der Trompeter der Gruppe, überlebte.

Wenige Tage später beschloss Jerry Wexler, der als Produzent bei Atlantic Records für den Vertrieb von Stax zuständig war, so schnell wie möglich den Song als Single herauszubringen. Cropper lehnte zunächst ab, doch nachdem Wexler darauf bestand, mischte er THE DOCK OF THE BAY ohne weitere Sessions ab. Einen Tag später war das Band in New York. Doch Wexler passten die Klangverhältnisse der Aufnahme nicht, er wollte, dass Otis’ Vokalpart aufgewertet würde.

Cropper fand das vollkommen unnötig, also griff er zu einem Trick: Er machte aus der Stereoaufnahme (Bass und Gitarre einerseits, Drums und Stimme andererseits) eine Monoeinspielung. Dadurch gewann der Vokalpart um etwa zwei Dezibel. Wexler war zufrieden und brachte diese Aufnahme so schnell wie möglich auf den Markt.

Schließlich lag nur ein Monat zwischen der Erstellung der ersten Version und dem Release am 8. Januar 1968 (B-Seite: “Keep Your Arms Around Me”). Dass die Single sofort in die Spitzenbereiche der Charts kommen würde, war – so zynisch es klingen mag – angesichts des plötzlichen Tods des Sängers nahezu sicher.

Aufgrund des plötzlichen Todes von Otis Redding hat es nie ein Live-Aufführung mit dem Sänger gegeben. 1968 brachte Stax noch ein Album mit THE DOCK OF THE BAY heraus, das den gleichen Namen trägt.

II. Kontext

Otis Redding ist ein wichtiger Begründer des Memphis Soul. Er war einer der ersten afroamerikanischen Sänger, die den Gesangsstil von Gospel und Spiritual aus der Kirche herausholten und mit dem Blues verbanden. Jeder seiner Songs fand großen Widerhall und Begeisterung bei der afroamerikanischen Hörerschaft. Nachdem Redding auf dem Monterey Pop Festival neben Künstlern wie Janis Joplin, Grateful Dead und Jefferson Airplane aufgetreten war, erkannte er, dass sich auch die ‘weiße’ Zuhörerschaft für ihn begeisterte. Schon bald nach diesem Erlebnis machte er sich an die Komposition von THE DOCK OF THE BAY. Hier hatte er nun durchaus das ganze musikinteressierte Amerika im Sinn.

Dazu kam, dass Redding mit seiner persönlichen Situation als Künstler unzufrieden war. Er wollte weg von Stax, von Memphis, von Manager Phil Walden und auch von seiner Frau Zelma. Zudem wollte er ein eigenes Studio in seinem Heimatort Macon aufbauen, unabhängig von Atlantic Records und dem allzu mächtigen Jerry Wexler. Kurzum: Redding wollte einen Schnitt, um sich neu erfinden zu können.

Aus diesem Grund ließ er bei THE DOCK OF THE BAY manche typischen Merkmale des Memphis-Soul weg, so etwa einen weiblichen Backgroundchor. Als er mit Steve Cropper an die Ausarbeitung des Songs ging, übernahm dieser Reddings Intentionen; gemeinsam schufen sie einen Klang, der sich mehr an Folk und an Pop orientierte. Für die Bridge orientierte Cropper sich deswegen am Sound der Formation The Association. Auf diese Art und Weise wollte er einen vom Pop beeinflussten neuen R&B-Sound erzeugen.

Ähnlich verfuhren die beiden mit dem Text. Statt sich wie üblich an den Themen Liebe und Drama abzuarbeiten, versuchten sie sich nun an der Geschichte des armen Jungen aus dem mittleren Westen, der an der Küste Kaliforniens sein Glück sucht. Cropper und Redding entwickelten einen entsprechend melancholischen Tonfall – THE DOCK OF THE BAY handelt von Arbeitslosigkeit und Depression, von Migration und Isolation.

III. Analyse

Es ist ausschließlich der Sänger und Performer Otis Redding, der die Covergestaltung der Single dominiert. In orangenem Jackett und Hemd ist Otis Redding vor einem Mikrofonständer abgebildet. Die [illegible] Hand umfasst das Mikro, die linke ist vom Körper weggestreckt. Der Sänger neigt den Kopf leicht [illegible]nten, der Mund ist geöffnet. Hier ist alles auf die gesangliche Performance, alles auf Emotionen,

ausgerichtet. Otis Redding erscheint hier gewissermaßen als Inbegriff des Soulsängers, den er in den Augen seiner Fans bereits darstellte.

In ihrer Rock'n'Roll-Anthologie schreiben Campbell/Brody über Reddings ganz besondere Art des Singens: "Redding's singing calls to mind a fervent black preacher. Especially in up-tempo numbers, his singing is more than impassioned speech but less than singing with precise pitch." (Campbell/Brody 2007: 189-191).

Für den Sänger selbst war jedoch noch etwas Anderes von Bedeutung: Damit er die Emotionalität seiner Stimme entfalten konnte, brauchte er eher simple Songs mit einer relativ einfach gebauten Form. "Basically, I like any music that remains simple", erklärt er in einem Interview mit dem *Soul Magazine*. "I feel this is the formula that makes *soul music* successful. When any music form becomes cluttered and / or complicated you lose the average listener's ear. There is nothing more beautiful than a simple blues tune. There is beauty in simplicity whether you are talking about architecture, art or music." (zit. nach Labrie 1968: 40).

Das mit 2 Minuten 38 Sekunden sehr kurze Stück baut auf einer viertaktigen Phrase auf. Dieses von Tonrepetitionen und engschrittigen Voranschreitungen geprägte Pattern beherrscht den gesamten Song. Der Tonumfang übersteigt die Quart nicht; zudem betont die blue note auf der 3. Stufe im zweiten absteigenden Teil noch den melancholischen Charakter der melodischen Anlage. Ganz gemäß Otis' Aussage, ein Song müsste einfach sein, orientiert sich die viertaktige Melodie an der binären Grundstruktur des Frage- und Antwort-Schemas. Für die Strophe werden sie noch einmal wiederholt, um dann im Chorus leicht abgewandelt zu werden. So ergibt sich ein Verhältnis von acht Takten Strophe und acht Takten Chorus.

Auch die Musiker der ersten Aufnahme nahmen diese Struktur wahr: Wayne Jones, der Trompeter der Studioband bei Stax, berichtet: "Was wir unter Otis' Gesang setzten, war simpel und funky – wie ein call and response in der Kirche" (Myers 2013).

Erst die darauffolgende Bridge bringt Abwechslung, schon allein durch den Sprung der Singstimme im Umfang einer Dezime. Diese Dezime verleiht der Bridge den Charakter eines Hilfeschreis. Ferner ist die Melodielinie deutlich von dem improvisierten Sprechgesang geprägt, den Otis Redding seinerzeit perfektioniert hatte.

Neben der achttaktigen Bridge ist es auch die Instrumentation, mit der Redding und Cropper Kontrast erzeugen. So etwa durch die Bläsersektion, die mit ihrem Einsatz in Strophe 2 den Sound spürbar bereichert. Gestartet wird in Strophe 1 dagegen geradezu minimalistisch, mit leisen Gitarrenklängen und Percussion. Es entsteht ein eigentümlich zurückgenommener Sound, über dem Reddings Gesang zu voller Geltung gelangen kann.

Allerdings bemüht sich der Sänger, im abschließenden Chorus auch seinen Gesangsstil abzuwandeln, er wird hier pointierter und singt sozusagen im portato. Im gepfiffenen Outro sind es wieder die Bläser, mit deren Hilfe die Klangfarbe gewechselt wird. Das Pfeifen gehört ebenfalls zu Reddings Markenzeichen.

Besonderheit hatten sich Redding und Cropper noch einfallen lassen, um das minimalistischen Arrangement klanglich zu erweitern: Sie setzten eine Wellenmaschine ein, die in jeder Strophe das

Kommen und Gehen der Flut illustriert.

Auch wenn F-Dur in der Notierung angegeben wird, changiert THE DOCK OF THE BAY geschickt zwischen F-Dur und d-Moll (als tonale Bezugssysteme). Statt der Mollparallele verwenden Cropper und Redding jedoch immer den jeweiligen Dur-Akkord – eine Tatsache, die Pianist Booker T. Jones in einem Interview über die Aufnahme des Songs extra noch einmal betont: “Dock of the Bay was beautifully simplistic – all major chords” (Myers 2013).

In den jeweils zweiten Takten des viertaktigen Grundschemas wird nur die Note des vorigen Taktes übergebunden und ausgehalten. Dabei wird von F-Dur nach A-Dur gewechselt – A-Dur kann hier als Dur-Dominante in d-Moll interpretiert werden. Ähnlich verläuft das Akkordschema in Takt 3 und 4: Aus B-Dur wird G-Dur, also die Dur-Subdominante von d-Moll. In der Haupttonart F-Dur wechselt das Schema über den gesamten Song nur zwischen Stufe I und Stufe IV. Das Fehlen der Dominante mit ihrer klaren ‘Zielstrebigkeit’ sorgt dafür, dass das kontemplativ-melancholische Moment von THE DOCK OF THE BAY auch in der akkordischen Anlage zum Ausdruck kommt.

Erst in der Bridge erklingt eine ‘typische’ F-Dur-Kadenz. Aufgrund des abrupten Wechsels der Formteile, gewinnt man hier den Eindruck, dass das Arrangement in der Kürze der Zeit nicht weiter ausgearbeitet werden konnte (was jedoch dem besonderen Reiz des Stücks in keiner Weise abträglich ist).

Auffallend an der Harmonisierung ist zudem die chromatische Akkordfolge abwärts, die jeweils am Ende der viertaktigen Phrase in der Strophe steht. Hier wird die Melodiebewegung gedoppelt. Geschickt verzichten die Musiker, insbesondere der Pianist, in der ersten Strophe noch auf diese Melodieverstärkung. Erst in der zweiten Strophe setzt die rasche Folge von drei Akkorden ein. Sonach entsteht auf nuancierte Art und Weise eine Variation innerhalb des Arrangements.

IV. Rezeption

Der plötzliche Unfalltod von Otis Redding machte THE DOCK OF THE BAY innerhalb von wenigen Wochen in ganz USA und Großbritannien bekannt.

THE DOCK OF THE BAY ist die einzige Single von Otis Redding, die auf Platz 1 der US Billboard Hot und der Hot R&B Singles kam. In den Billboard Charts hielt sie sich für vier Wochen auf dem ersten Platz. Auch in Großbritannien schaffte es die Platte auf Platz 3 der UK Singles Charts.

Damit hatte Redding sein Ziel erreicht: Es war nicht nur die afroamerikanische Bevölkerung, die sich mit dem Rhythm and Blues identfizierte, sondern auch das weiße, sich für Popmusik interessierende Publikum, das den Song in die Billboard Charts brachte. Außerdem erhielt der Song zwei Grammys (Best R&B Song und Best Male R&B Vocal Performance).

Auch wenn Otis Redding das Gefühl hatte, mit THE DOCK OF THE BAY einen Hit geschrieben zu haben, dürfte der durchschlagende Erfolg des Songs stark mit dem frühen Tod des Sängers zusammenhängen. Ob THE DOCK OF THE BAY anderenfalls ein solcher Hit gewesen wäre, ist schwer zu beurteilen. Der Song war sicherlich ein Wendepunkt in Otis Reddings Schaffen und war als Eröffnung für eine ganze

Reihe von Titeln geplant.

Der kreative Wandel, den Redding mit THE DOCK OF THE BAY vollzog, gefiel nicht allen Personen in seinem Umfeld. Auch wenn Steve Cropper und Booker T. begeistert waren, so lehnten beispielsweise seine Ehefrau Zelma sowie James Stewart, der Leiter von Stax, den neuen Sound ab. Während Zelma eine Stiländerung grundsätzlich für falsch hielt, bemängelte Stewart die “fehlende Energie” in dem Song (Gulla 2008: 412). Stewart, die Ikone des Rhythm and Blues, konnte sich nicht vorstellen, dass ein Song wie THE DOCK OF THE BAY ohne den R&B-typischen Drive eine große Hörerschaft finden würde. Stewart passte es nicht, dass Otis sich von dem ‘klassischen’ Memphis-Soul, mit dem er seit vier Jahren die Massen für sich eingenommen hatte, wegbewegen wollte. In diesem Sinne ist auch die Würdigung der Songwriter’s Hall of Fame im Jahr 1994 zu verstehen: “[The song] was a kind of brooding, dark voicing of despair”, hieß es dort, “although his music, in general, was exultant and joyful” (vgl. songwritershalloffame.com).

Insgesamt konnten mit THE DOCK OF THE BAY die Erfolge Reddings übertroffen werden.

1998 wurde er in die Grammy Hall of Fame aufgenommen. In der Wertung des *Rolling Stone’s Magazine* der 500 wichtigsten Songs liegt THE DOCK OF THE BAY auf Platz 28. Laut der US-amerikanischen Verwertungsgesellschaft Broadcast Music Incorporated (BMI) ist der Song an sechster Stelle platziert, was seine Aufführungen im 20. Jahrhundert betrifft. Er muss weltweit ca. sechs Millionen Mal gespielt worden sein.

Auch in den einschlägigen Blogs und Kommentarforen ist die herausragende Stellung von THE DOCK OF THE BAY abzulesen. Auf dem im englischsprachigen Raum sehr beliebten Portal *songfacts.com* finden sich größtenteils überschwängliche Kommentare.

Viele Hörer heben den sozialkritischen bzw. psychologischen Aspekt des Songs hervor. Besonders auf die Hoffnungslosigkeit – Futility – wird immer wieder hingewiesen. Diese Reaktionen zeigen deutlich, dass Croppers und Reddings Intention, einen stärker am Folk orientierten Sound zu erzeugen, erfolgreich war. Für den Folk war die melancholische Grundstimmung der Songs durchaus typisch, ebenso wie die sozialkritischen Themen. Stewarts Besorgnis, dieser Folkseinschlag könnte R&B-Fans abschrecken, war somit letztlich unbegründet. Zudem betonen einige Kommentatoren, dass in THE DOCK OF THE BAY ein positiver Grundton auszumachen sei.

“How can you not love this song? You can listen to it like Dustin from Tampa does, or as a protest song. However, I see it more as a song about weariness, futility – and hope. The persona of the song wanted to get away from something (possibly bigotry) and / or had to get over. A day has passed, he is sitting on the dock of the bay, tired and sad but still hopeful for the next day. Best of all, the instrumentation – and the whistling – fit perfectly with the lyrics.” (MusicMama, New York, NY)

“This song reminds me of so many times in my life when all seemed hopeless. It’s yet another example of the apparent futility of the hands we are sometimes dealt.” (J.D., Detroit, MI)

Auch für die US-amerikanischen Soldaten im Vietnamkrieg schien der Song eine große Rolle zu spielen. ngslosigkeit war für sie ein sehr präsentes Gefühl: “Dock of the Bay got a lot of play in Vietnam, because it fitted in with the thoughts that the short-timers had in their heads as the time for their return

home drew near." (Cornelius, Matawan, NY)

Von seiner Entstehung bis heute wird THE DOCK OF THE BAY gecovert. Unter den Interpreten sind Künstler wie T-Rex und Sara Bareilles vertreten. In dem Song "Runnin Blue" der Doors (auf dem Album *The Soft Parade*, 1969) wendet sich Jim Morrison direkt an Otis Redding und nimmt Bezug auf THE DOCK OF THE BAY. Das Intro bestreitet er als Solosänger mit folgendem Text: "Poor Otis dead and gone, left me here to sing his song". Weiter heißt es im Verlauf des Liedes: "Got to find a dock and a bay".

1979 spielte Sammy Hagar gemeinsam mit Steve Cropper eine Single mit THE DOCK OF THE BAY ein. Die Platte schaffte es in Amerika in die Top 40.

Michael Bolton spielte 1987 eine Coverversion ein, die es auf Nr. 11 in den USA brachte. Im Jahr 1993 begleiteten die noch vorhandenen Mitglieder von Booker T. & The MGs (Steve Cropper, Donald Dunn und Booker T. Jones) Neil Young auf einer Tour – jedes Konzert beendeten sie mit THE DOCK OF THE BAY.

THE DOCK OF THE BAY wird in *Platoon*, einem Drama über den Vietnamkrieg (Oliver Stone, 1987) als Filmmusik verwendet.

Die Heimatstadt Reddings, Macon in Georgia, stellte im Jahr 2002 eine Bronzestatue des Sängers mit dem Titel "The Dock of the Bay" auf. Die Statue von Bradley Cooley zeigt den Sänger mit einer Gitarre auf einem Holzponder sitzend. Sie steht im Gateway Park nahe der Otis Redding Memorial Bridge.

In Sausalito wird für Touristen eine "Sausalito Wooden Boat"-Tour angeboten, die die Besucher zu dem Dock in Waldo Point bringt, an dem das Schiff von Billy Graham lag. Neben dem Entstehungsort von THE DOCK OF THE BAY wird auch der Tisch gezeigt, an dem Otis die ersten Zeilen des Textes notiert haben soll.

MIRJAM SCHADENDORF

Credits

Gitarre: Steve Cropper (akustisch)
Vocals: Otis Redding
Piano: Booker T. Jones
Trumpet: Wayne Jackson
Tenorsax: Andrew Love
Horn / Sax: XXX
Bass: Donald Dunn
Drums: Al Jackson
Musik: Otis Redding / Steve Cropper
Otis Redding / Steve Cropper
zent: Steve Cropper Formatiert: Englisch (USA)

Label: Volt/Atco
Aufnahme: Stax Studios, Memphis, Tennessee, 22.November / 8. Dezember 1967
Veröffentlichung: 8. Januar 1968
Länge: 2:38

Recordings

- Otis Redding. *The Dock of the Bay*, 1968, Volt/Atco, V-157, USA (Vinyl/Single).
- Otis Redding. “The Dock of the Bay”, *The Dock of the Bay*, 1968, Volt, Katalog S-419, USA (Vinyl/Album/Kompilation).

Covers

- The Doors. “Runnin’ Blue”, *The Soft Parade*, 1969, Elektra, EKS-75005, USA (Vinyl/Album).
- T-Rex. “Dock of the Bay”, *Dreamy Lady*, 1975, EMI, MARC 11, UK (Vinyl/7”/Single).
- Sammy Hagar. “The Dock of the Bay”, *(Sittin’ On) The Dock Of The Bay / I’ve Done Everything For You*, 1979, Capitol Records, CL16083, USA (Single/Vinyl).
- Michael Bolton. *(Sittin’ on) The Dock of the Bay*, 1987, Columbia Records, 38-07680, USA (Single/Vinyl).
- Sara Bareilles. “(Sittin on) The Dock of the Bay”, *Between the Lines / Live At The Filmore* , 2008, Sony BMG Music Entertainment, 88697399419, Europe (CD/Compilation/DVD).

References

- Gulla, Bob: *Icons of R & B and Soul. An Encyclopedia of the Artists who Revolutionized Rhythm. Vol. 2 Westport*, USA: Greenwood Press 2008.
- *Rock and Roll: An Introduction*. Ed. by Michael Campbell, James Brody. Belmont, USA: Schirmer 2007.
- Labrie, Peter: The Flame That Died. In: *Negro Digest / Black World* 17 (1968), 37-40. Formatiert: Englisch (USA).
- Myers, Marc: Then I Watch’Em Roll Away Again. In: *The Wall Street Journal*, 03.01.2013.

Films

- *Platoon*. Regie und Drehbuch: Oliver Stone. Fox, 1987. (DVD/41134).

t the Author

Dr. Mirjam Schadendorf works as a freelance music journalist and concert dramatic adviser.
All contributions by Mirjam Schadendorf

Citation

Mirjam Schadendorf: “(Sittin’ on) The Dock of the Bay (Otis Redding)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thedockofthebay, 02/2014 [released 04/2014].

Print

Boy **2011**

Skin

SKIN ist ein Song des deutsch-schweizerischen Duos Boy, der auf deren erstem Studioalbum der Band *Mutual Friends*erschienen ist und den bandtypischen Stilmix zwischen Indie, Pop und Singer-Songwriter-Einflüssen verdeutlicht.

I. Entstehungsgeschichte

Valeska Steiner und Sonja Glass, die beiden Musikerinnen, die hinter dem Bandnamen Boy stehen, lernten sich bereits sechs Jahre vor der Entstehung ihres ersten Albums kennen. Bei dem Hamburger Popkurs 2005 knüpften sie ihren ersten Kontakt, der sich inzwischen zu einer intensiven musikalischen Zusammenarbeit entwickelt hat.

Zunächst machte sich Boy durch Live-Auftritte einen Namen, weswegen anzunehmen ist, dass viele der auf dem ersten Album veröffentlichten Songs in dieser Phase entstanden sind. Dabei ist die Schweizerin Valeska Steiner hauptsächlich für die Texte zuständig und die Hamburgerin Sonja Glass für das musikalische Gerüst (vgl. Wittenberg).

Zur Produktion des ersten Albums *Mutual Friends* (2011) führte schließlich ein Vertrag bei Herbert Grönemeyers Label Grönland Records. Insgesamt nahm die Produktion zweieinhalb Jahre in Anspruch, dabei fanden die Aufnahmen hauptsächlich im Wohnzimmer des Produzenten Philipp Steinke statt, welches er in ein Tonstudio umgebaut hatte. Den Informationen nach, die der Homepage des Labels zu entnehmen sind, spielten Valeska Steiner und Sonja Glass alle Instrumente selbst ein (vgl. groenland.com). Nur für die Besetzung des Schlagzeugs bei SKIN und einigen weiteren Songs engagierten sie Thomas Hedlund, den Schlagzeuger der französischen Indie-Band Phoenix.

Wenngleich Boy bei Konzerten auch in der Bandbesetzung spielen, die der Instrumentation der Albumversionen gleicht, sind von dem Song SKIN einige Clips online zu finden, in denen eine Akustikversion des Songs zu hören ist. Ein solches offizielles Akustik-Video wurde unter der Regie von Benedikt Schnermann gedreht. Außerdem gibt es ein Video einer Akustikversion von SKIN, das im Rahmen der Sendung *TV Noir* entstanden ist, sowie eine Aufnahme der *Hauskonzerte – Munich's Finest Live Sessions* (vgl. www.hauskonzerte.com). Ein offizielles Video zur Albumversion des Songs wurde hingegen nicht produziert.

II. Kontext

Der soziokulturelle Kontext der Band und des Songs kann durch drei verschiedene Schlagwörter beschrieben werden: Pop, Indie und Singer-Songwriter bzw. Folk.

Dieser Rahmen lässt den Text des Songs besonders interessant erscheinen, denn hier werden Begriffe wie “Szene”, “Nachtleben” oder “das Partyleben” thematisiert und hinterfragt. Diese kritische Selbstreferenz wirkt unüblich und bietet gleichzeitig eine Identifikationsmöglichkeit für die Hörer. Durch die Wahl dieser Thematik, die aufgrund persönlicher Erlebnisse eine gewisse Authentizität und Glaubwürdigkeit erhält, kann der weitere Bezug zum soziokulturellen Kontext der Indie-Szene hergestellt werden. Da die Indie-Szene sich historisch betrachtet darüber definiert, sich vom Mainstream – auch in der Art der Produktion – abzugrenzen, befindet sich die Band in einem interessanten Spannungsverhältnis. So ist auch das Label des bekannten Pop-Musikers Herbert Grönemeyer keines der großen Major-Labels, doch wird er selbst eher dem Mainstream zugeordnet. Die Machart des Songs kann, trotz des klassischen Aufbaus eines Popsongs, als Abgrenzung von den häufig synthetischen Klängen des Pop-Mainstreams verstanden werden.

Im Rahmen der Auftritte bei *TV Noir* oder *Hauskonzerte* wurden Boy wiederum als Singer-Songwriter angekündigt (vgl. http://tvnoir.de/tag/boy/), was vermutlich dem Auftritt der beiden Musikerinnen mit ausschließlich zwei Akustikgitarren geschuldet ist. Den Spagat zur Popband schaffen sie schließlich erneut durch die Albumversion in typischer Popband-Besetzung.

Das zweite Album der Band *We Were Here* (2015) bewegt sich weiterhin zwischen Indie, Pop und Singer-Songwriter-Genre, was Boy nicht zuletzt einen individuellen Charakter verleiht.

III. Analyse

In den Strophen des Songs werden in englischer Sprache kurze Geschichten erzählt, die aus dem Leben verschiedener Personen entnommen zu sein scheinen. Die erste und letzte Strophe handelt von einer weiblichen Person, die zweite von einer männlichen und die Bridge handelt von zwei Personen (“you and me”). Beschrieben werden die Eindrücke einer durchtanzten Nacht, die Gefühle in Bezug auf das Partyleben und die gemeinsame Situation der zwei Personen, die sich in einer leeren Wohnung wiederfinden, in der eine Party lediglich noch auf Fotos existiert. Im Refrain wiederum wird ein allgemeines “you” direkt angesprochen. Zentral ist in allen Teilen des Songtextes der Gegensatz aus einem idealisierten Nacht- und Partyleben und dem darauffolgenden Morgen, dem “morning full of doubts”, kurzum: dem Alltag. Verbildlicht wird dieser Gedanke einerseits durch das “party dress” und andererseits durch die echte Haut – “SKIN”, der Titel des Songs (“Well you can get out of this party dress but you can’t get out of this skin”). Die Nacht verspricht den im Songtext beschriebenen Charakteren Spaß, Gemeinsamkeit (“To be somebody’s dancer, to get lost inside a crowd”) und Sorglosigkeit, der nächste Tag hingegen Sorgen, Einsamkeit und Kopfschmerzen (“But all the friends he makes at night, in the morning they are gone / And he’s left with his four walls, his aching head, his silent phone”).

In der Musik ist diese Ambivalenz insofern wiederzufinden, als sie eine Mischung aus tanzbaren, fröhlich klingenden Elementen und melancholischen Melodien bildet. Die Wirkung der Elemente von Niedergeschlagenheit und Melancholie wird zusätzlich durch ausgedünnte Passagen verstärkt und durch die Vertonung des Wortes “skin”, welches den Abschluss des Refrains bildet: An dieser Stelle setzt die aus, mit Ausnahme einer Melodika-Melodie. Somit wird der Titel des Stücks durch plötzliche musikalische Leere untermalt. Weiter gesteigert wird dieses Ausdrucksmoment am Ende der Bridge (etwa

Mitte des Stücks). Erstmals erklingen verzerrte Gitarrensounds und der harmonische Rahmen der anderen Songteile wird verlassen. Vertont werden auf diese Weise die Worte “Because the polaroid pictures on your fridge won’t do / No, they won’t do”.

In einem Interview auf jetzt.de (Brandt-Hoege 2011) erläutert Valeska Steiner ihren Text: “[…] Das kennen wahrscheinlich viele, nur ist es eher uncool, dieses Gefühl auch zuzugeben. Weil es ja immer darum geht, zu sagen, wie viel Spaß man überall hat. Deswegen hängt man auch diese Fotos auf. Man will sich ständig in Situationen sehen, in denen man Vollgas gibt und umgeben ist von vielen coolen Freunden. Umso doofer ist es dann, wenn man sich nach der Party fragen muss: Sind das wirklich meine Freunde und ist wirklich gerade alles super?”

Die musikalische Form des Songs setzt sich aus den charakteristischen Formteilen der Popmusik zusammen: Strophe, Refrain und Bridge. Zunächst erklingen Strophe eins und zwei jeweils gefolgt von dem Refrain, nach einer Bridge und einem weiteren Refrain erklingt Strophe drei und ein Refrain in doppelter Länge. Ergänzt wird dieser Aufbau um ein kurzes instrumentales Intro und einen ebenfalls instrumentalen Schluss.

Das Intro und der Anfang der ersten Strophe werden allein durch Schlagzeug und die Gitarre begleitet, erst zur zweiten Hälfte der Strophe setzt der Bass ein – eine Steigerung, die sich auf musikalischer Ebene bis zum Refrain durch Hinzufügen einer weiteren Begleitmelodie fortsetzt. Bei der letzten Strophe wird der Bass erneut in der ersten Hälfte ausgelassen (auch textlich gleicht sie der ersten).

Der Refrain hat einen stärker vorwärtstreibenden Charakter als die Strophe, ein Effekt, der durch einen schnelleren Sprachrhythmus des Gesangs und zusätzliche Schlagzeug- und Gitarren-Elemente erzeugt wird. Doch die harmonische Grundlage gleicht der der Strophe. Verdeutlichen lässt sich dies durch die Bassfigur, die, mit Ausnahme der Bridge, während des gesamten Songs mit einigen Variationen zu hören ist und aus nur wenigen prägnanten Tönen besteht.

Der Beat des Schlagzeugs ist ein akzentuierter und somit tanz- bzw. bewegungsanregender Backbeat, der in der Strophe durch eine Achtelfigur auf den Toms ergänzt wird. Der Sound der Toms prägt auch das Intro. Die Gitarre wechselt zwischen rhythmischer Unterstützung, etwa durch die Repetition des Tons E während der Strophe, und eingängigen, melancholischen Melodien. Diese Grundlage des Songs wird durch kurze Einlagen einer Harmonika ergänzt.

Das offizielle Video zur Akustikversion von SKIN zeigt die beiden Musikerinnen in einem großen Raum bei der Performance ihres Songs. Das Setting verändert sich während des Videos nicht. Beide Frauen spielen auf Stühlen sitzend eine Akustikgitarre im gleichen Rhythmus und Valeska Steiners Gesang wird im Refrain durch eine zweite Stimme von Sonja Glass ergänzt. Die Instrumente der Albumversion sind weder zu sehen noch zu hören. Während des gesamten Videos werden die Musikerinnen abwechselnd von der Kamera fokussiert und es werden Blicke eingefangen, die sie sich während der Performance zuwerfen. Der Stil der Einrichtung des Raums ist retrohaft, also mit Lampen, Teppichen und weiteren Dekorationsgegenständen vergangener Jahrzehnte eingerichtet. Somit liegt das Hauptaugenmerk auf den Musikerinnen und der Vergangenheit – womöglich sollte so visualisiert werden, dass der Songtext auf [illegible]en Erfahrungen basiert. Ebenfalls in Betracht zu ziehen, ist, dass man an die allgemein von Retro- und Vintage-Artefakten geprägten kulturellen Orientierungsmuster der Indie-Szene anknüpfen wollte.

IV. Rezeption

Der Song SKIN wurde zunächst über das Album *Mutual Friends* bekannt, welches in den deutschen Albumcharts Platz 9 erreichte und in den schweizerischen Albumcharts Platz 6. Auf diesen Erfolg folgte eine weltweite Verbreitung, das Album wurde über weitere internationale Plattenfirmen veröffentlicht: so zum Beispiel 2012 bei Decca in Großbritannien, 2013 bei Nettwerk in den USA und Kanada und ebenso 2013 bei Victor Entertainment in Japan. Bei Nettwerk ist zusätzlich *Mutual Friends Acoustic* (2013) erschienen.

Großer Beliebtheit erfreute sich auch, wie oben erwähnt, die Akustikversion von SKIN auf Youtube. Hier wurde das offizielle Video bereits über eine Millionen Mal angeklickt, das Video von *Hauskonzerte* über sechs Millionen Mal.

Rezensenten vergleichen die Musik von Boy häufig mit der Musik der Sängerin Feist. So schreibt beispielsweise Matt Colar auf der Webseite *Allmusic*: “[…] they find a nice balance between the lightly experimental, catchy pop of Feist and the more twee-confessional style of Regina Spektor”, und im englischsprachigen Wikipedia-Eintrag zur Band heißt es: “The band sings entirely in English in a style reminiscent of that of Leslie Feist.” Ebenso naheliegend ist jedoch auch ein Vergleich mit dem schwedischen Duo Kings of Convenience, das einige Parallelen aufweist: ein Duo aus zwei Musikern mit Akustikgitarren, welches sich auf Aufnahmen durch eine Band verstärken lässt und durch melancholisch-popige Texte zu charakterisieren ist.

FRIEDERIKE BARTEL

Credits

Guitar: Valeska Steiner, Sonja Glass
Vocals: Valeska Steiner
Drums: Thomas Hedlund (Phoenix)
Bass: Sonja Glass
Melodika: Valeska Steiner
Music/Songwriting: Valeska Steiner, Sonja Glass
Producer: Philipp Steinke
Label: Grönland Records u. a.
Recorded: 2011
Published: 2011
Length: 4:04

dings

- BOY. “Skin”. On: *Mutual Friends*, 2011, Grönland Records, CDGRON118, Europe (CD/Album).
- BOY. “Skin”. On: *Mutual Friends*, 2012, Decca, 2792142, UK (CD/Album).
- BOY. “Skin”. On: *Mutual Friends*, 2013, Nettwerk, 067003097314, USA/Canada (CD/Album).
- BOY. “Skin”. On: *Mutual Friends*, 2013, Victor Entertainmet, Inc., CDS-3289, Japan (CD/Album).

References

- “Boy (duo)”. In: *Wikipedia. The Free Encyclopedia.* URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Boy_(duo) [08.06.2017].
- Brandt-Hoege, Erik: “Sind das wirklich meine Freunde?”. In: jetzt.de, 21 August 2011. URL: http://www.jetzt.de/jetztgedruckt/sind-das-wirklich-meine-freunde-529368 [06.03.2015].
- Collar, Matt: “Review by Matt Collar”. In: allmusic.com. URL: http://www.allmusic.com/album/mw0002225404 [06.03.2015].
- Grenz, Tilo / Eisewicht, Paul: Über die Ordnung der Unordnung. Ästhetik in der Indie-Szene. In: *pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik.* Ed. by Anja Brunner and Michael Parzer. Innsbruck: StudienVerlag 2010, 45-67.
- Lähnemann, Frank: “Boy. Mutual Friends”. In: rollingstone.de. URL: http://www.rollingstone.de/reviews/alben/article114982/boy-mutual-friends.html [06.03.2015].
- Wittenberg, Hella: “‘Mutual Friends’: Interview mit Boy”. In: fastforward-magazin. URL: http://fastforward-magazine.de/interview-mit-boy [06.03.2015].

Links

http://www.chartsurfer.de/artist/boy/vhphn.htmlhttp://groenland.com/artist/boy/http://tvnoir.de/tag/boy/ https://www.youtube.com/watch?v=ejlvgSjcEoohttps://www.youtube.com/watch?v=gBv_nkVLlfwhttps://www.youtube.com/watch?v=Rx-L8hxrJlg

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Friederike Bartel

Citation

Friederike Bartel: “Skin (Boy)”. *Songlexikon. Encyclopedia of Songs.* Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/skin, 06/2017.

Peter Gabriel **1986**

Sledgehammer

SLEDGEHAMMER ist eine Singleauskopplung von Peter Gabriels erfolgreichstem Studioalbum *So* (1986) und steht für den großen Solo-Durchbruch des Ex-Genesis Frontmanns. Der Song erreichte weltweit Top-Ten-Platzierungen und das Musikvideo setzte neue Standards in der Musikindustrie.

I. Entstehungsgeschichte

SLEDGEHAMMER ist die erste Singleauskopplung aus dem Album *So*, das ursprünglich Good heißen sollte. Mit seinem fünften Soloalbum wollte Peter Gabriel aus dem Mainstream aussteigen und seine Rolle als Kult-Musiker abstreifen. So gelang ihm 11 Jahre nach dem Ausstieg bei Genesis sein größter Erfolg. Das Album wurde in den Ashcombe Studios in England von Mai 1985 bis März 1986 aufgenommen und erschien am 19. Mai 1986 in den USA bei Geffen Records. So, das als erstes von Gabriels Soloalben einen eigenen Namen hatte – die vorherigen waren nur mit *Peter Gabriel I – IV* betitelt – vereinte eine große Vielfalt an Musikgenres: Pop, Rock, Soul, Blues, Electronic und World Music, und steht damit für eine große musikalische Experimentalität. SLEDGEHAMMER ist der große Hit des Albums und erschien als Single am 25. April 1986. Die erste Live-Performance von des Songs fand im Rahmen der “Conspiracy of Hope”-Tour, anlässlich des 25. Geburtstags von Amnesty International, am 4. Juni 1986 in Daly City, Californien statt.

Das Musikvideo wurde von Adam Whitaker produziert und Stephen R. Johnson führte Regie. Charakteristisch für das Video sind die vielen Animationen, die zu dieser Zeit und in dieser Art das erste Mal in einem Musikvideo auftauchten. Sie stammen von dem britischen Animationsstudio Aardman Animations mit Nick Park, der unter anderem auch der Macher der *Wallace & Gromit*-Kurzfilme ist, sowie den Brothers Quay. An den Erfolg des SLEDGEHAMMER-Videos knüpfte Gabriel einige Monate später an: Das Video zu “Big Time”, ebenfalls von dem Album *So*, hat ähnliche Animationen und wurde ebenfalls von Stephen Johnson inszeniert.

II. Kontext

Der Song erregte besonders wegen seiner vielen sexuellen Anspielungen Aufsehen und steht für einen sehr freien und spielerischen Umgang mit Sexualität. Darüber hinaus ist das aufwendige SLEDGEHAMMER-Video mit seinem Comic-Charakter eine satirische Anspielung auf die bunte und schillernde Medienwelt, die in den 1980er Jahren mehr und mehr alltäglich wurde. Mit der Gründung von MTV im Jahr 1981 geriet die Musikbranche zunehmend unter den Einfluss des amerikanischen Musiksenders und das Musikvideo wurde zu einem immer wichtigeren Vermarktungsmittel. Das [illegible]ndige und durch seine vielen Animationen revolutionäre SLEDGEHAMMER-Video bediente so ein ganz neu entstandenes Publikum. Es verschaffte Gabriel 1986 den Sprung in die erste Liga der

Musikvideoindustrie und setzte neue Standards für das Zusammenspiel von Musik und Videokunst.

Song und Video lehnen sich in vielerlei Elementen an die Soulmusik an. Musikalisch zeigt sich dies besonders durch die Blechbläser-Parts, die sehr typisch für den Soul sind. Für SLEDGEHAMMER engagierte Gabriel Blechbläser, die bereits mit Otis Redding, einem der einflussreichsten Soul Sänger der 1960er Jahre und Gabriels persönlichem Lieblingssänger, zusammengearbeitet hatten.

Darüber hinaus wurde in den 1980er Jahren auch die Musikszene immer vielfältiger und experimentierfreudiger. Neue, modernere Musikgenres wie der Hip-Hop kamen auf und durch technische Fortschritte eröffneten sich musikalisch neue Sound-Möglichkeiten. So wurden Anfang der 80er durch neue digitale Synthesizer und Sampling-Geräte elektronisch erzeugte Klänge in Pop-Songs immer mehr verbreitet.

Gabriel gehörte 1982 zu den ersten Künstler*innen, die Aufnahmen mit gesampelter Musik veröffentlichten. In SLEDGEHAMMER wird dieser neue elektronische Sound mit Soul-Elementen kombiniert, was den Song musikalisch zu einer besonderen Verschmelzung von Alt und Neu macht.

III. Analyse

Der Song lebt von einem übertriebenen und fast schon satirischen zweideutigen Umgang mit dem Thema Sex. Tatsächlich soll SLEDGEHAMMER – zu Deutsch Vorschlaghammer – für Gabriel selber nur ein großer Witz gewesen sein. Die vielen sexuellen Anspielungen im Text stehen zum größten Teil in einem krassen Gegensatz zu Musik und Video und erschließen sich erst auf den zweiten Blick. Der Songtext ist eine Aneinanderreihung von erotischen Andeutungen und anzüglichen Umschreibungen. So bezeichnen Wörter wie “Sledgehammer”, “steam train”, “big dipper” oder “aeroplane” das männliche Geschlechtsorgan. Die Zeile “Show me round your fruitcage, cause I will be your honey bee” meint dagegen das weibliche Geschlecht, sowie den Akt der Befruchtung, also den sexuellen Akt. Der Ausdruck “honey bee” kommt in der Bluesmusik häufig vor, z. B. im “Honey Bee Blues” (1940) von Sonny Boy Williamson.

Beim lyrischen Ich handelt es sich um einen Mann, der eine ganz bestimmte Frau – das lyrische Du – anspricht: “I do mean you, only you”. In der erzählten Beziehung scheint das lyrische Ich sein Gegenüber förmlich zu dem nie endenden Vergnügen (“this amusement never ends”) zu überreden und es wird offensichtlich, dass es sich um einen rein sexuellen Kontakt handelt. Jegliche liebevollen oder romantischen Worte bleiben aus: “All you do is call me, I’ll be anything you need”. Im Refrain wird jedoch klar, dass das lyrische Du vorerst auf diesen Appell nicht reagiert: “I wanna be your Sledgehammer, why don’t you call my name”, was sich in der letzten Strophe allerdings zu ändern scheint.
Hier wird durch zahlreiche Wiederholungen (“come on, come on”) und einen weiblichen Background-Chor, dessen Stimmen durch Fill-Ins und Call-Responses auf Gabriels Part reagieren, musikalisch, wie auch thematisch der Höhepunkt des Songs markiert. Diese sehr Soul-typischen Elemente verdeutlichen, dass das lyrische Du mehr und mehr überzeugt wird. So wird besonders durch Antwort-Backings wie “We go [illegible]ng in” auf Gabriels Part “I go dancing in” die gegenseitige Annäherung immer deutlicher. [illegible]assagen wie “You’ve been comin’ through” sowie “I’ve been feedin’ the rhythm” und das Ende, das

mit “yeah, yeah, yeah, yeah” ausfadet, lassen darauf schließen, dass es letztendlich zum Geschlechtsakt kommt.

Das aus den Klängen einer Shakuhachi, einer japanischen Bambusflöte, bestehende Intro wirkt geheimnisvoll und beschwörend. Der Versuch schon zu Beginn des Songs eine mystische und beschwörende Stimmung zu schaffen, greift jene fast schon flehende, sexuelle Überzeugungsarbeit des lyrischen Ichs auf. Der darauf folgende abrupte und laute Bläsereinsatz wirkt aufrüttelnd und mitreißend, was die Intention des lyrischen Ichs unterstreicht.

Insgesamt ist der Rhythmus sehr eingängig und hat fast schon einen hämmernden Charakter, auf den man sich leicht bewegen kann. Musikalisch orientierte sich Gabriel an der Soulmusik der 60er Jahre und wollte dessen mitreißenden Groove- und Show-Charakter aufgreifen. Die rhythmischen Bläserelemente gepaart mit den modernen Synthesizer-Klänge machten den Song in der Discokultur der 80er Jahre zu einem erfolgreichen Tanzhit.

Gabriels Stimme ist kraftvoll und mit den hohen Zwischenrufen fast schon übertrieben enthusiastisch und energiegeladen, was für ihn eher untypisch ist (vgl. z.B. “Don’t Give Up”, ebenfalls auf dem Album *So*).

Das Musikvideo ist übersät mit sexuellen Symbolen, die auf faszinierende Art auf Text und Musik abgestimmt sind. So sieht man im Intro, beim Erklingen der Shakuhachi – was auf japanisch auch eine Bezeichnung für die Fellatio ist – männliche Spermien zirkulieren. Mit dem Einsetzen der Beats und der Bläser erscheint die stark pulsierende, menschliche Blutzirkulation. Noch bevor Gabriels Gesicht ganz zu sehen ist, werden einzelne erogene Zonen im Gesicht in Nahaufnahme gezeigt, die im Takt der Musik mitwippen: Auge, Haaransatz, Lippen, Ohrläppchen und Nase. Weitere zweideutige Symbole sind beispielsweise Efeublätter (01:56), die in der Kunstgeschichte zur Bedeckung der Scham benutzt werden oder weibliche Fruchtbarkeitssymbole wie das Ei (03:12) und das Huhn (03:16). Das chinesische Symbol und Gegensatzpaar Ying und Yang (02:59), das für ein ungleiches Beziehungsgeflecht von aktiv (Yang) zu passiv (Ying) steht, ist repräsentativ für die besungene Situation. Das gesamte Video ist mit Pixilation-Technik gemacht, bei der mehrere Einzelbilder aneinander geschaltet werden. Dadurch entsteht ein unnatürlicher und exzentrischer Bildeindruck, insbesondere bei Close-ups von Gabriels Gesicht. Die aufwendige Pixilation gibt dem Bild auf eine skurrile Art eine ganz besondere Optik und Rhythmik. Darüber hinaus werden auch andere Animationstechniken wie Claymotion – Knetanimation – (01:42) und Stop-Motion verwendet.

Zudem finden sich in dem Video zahlreiche Anspielungen auf Elemente und Epochen der Kunstgeschichte. Bei den Worten “blue sky” verfärbt sich Gabriels Gesicht samt dem Hintergrund blau und weiße Wolken ziehen darüber (01:05), ein Verweis auf den Surrealisten René Magritte. Das Fruchtgesicht bei 02:20 erinnert an die Frucht- und Gemüseporträts von Giuseppe Arcimboldo, einem Maler der Spätrenaissance. Neben bunten Pop Art-Elementen (03:00) wird auch Assemblage benutzt, eine Collage-Technik mit plastischen Objekten (02:40).

Im letzten Teil des Musikvideos, dem Höhepunkt, treten zum ersten Mal andere Menschen in Erscheinung. Anfangs sind dies nur Frauen, die gemeinsam mit Gabriel teilweise die gleiche Choreographie tanzen und so auch visuell eine Einigkeit symbolisieren (03:42). Hierin findet sich eine weitere Soul-Anspielung, denn die Tänzerinnen sind alle Schwarz und auch die Backings in der Musik

werden von drei Schwarzen Soul-Sängerinnen übernommen. Die Tanzszene erinnert darüber hinaus an Michael Jacksons Video zu “Thriller” (1983) und wirkt in SLEDGHAMMER in seiner fröhlichen und ausgelassenen Art wie eine Parodie.

Der Kleidungsstil der Tänzerinnen wirkt durch die fast bodenlangen Kleider in sehr gedeckten Farben und die flachen Schuhe sehr brav und zurückhaltend. Auch Gabriels äußere Erscheinung ist akkurat und fast schon bieder und lässt keine sexuellen Assoziationen zu. Hier wird der Gegensatz zum Text sehr deutlich. Trotzdem ist der Tanzstil keineswegs zurückhaltend, sondern vielmehr überdreht und albern verspielt. Dieser skurrile Eindruck wird in den letzten Szenen des Videos auf die Spitze getrieben, indem noch weitere Menschen hinzukommen, sich in einem Pulk um Gabriel bewegen und Möbel durch den Raum fliegen. Diese Stelle suggeriert eine Wildheit und Ekstase, die in einer völligen Erschöpfung endet: Gabriel sinkt ausgelaugt auf einem Sessel zusammen.

IV. Rezeption

SLEDGEHAMMER ist Peter Gabriels erfolgreichste Single und markiert mit weltweiten Top-Ten-Platzierungen und Platin-Auszeichnungen den Höhepunkt seiner Karriere. Der Track wurde Gabriels erster Nummer-1-Hit in den USA und verdrängte im Juli 1986 seine ehemaligen Bandkollegen von Genesis mit Invisible Touch von der Chartspitze.

1987 war SLEDGEHAMMER für 3 Grammy Awards nominiert, darunter Best Male Rock Vocal Performance, Song of the Year und Record of the Year. Bei den Video Music Awards gewann Gabriel 9 Awards für das SLEDGEHAMMER-Video sowie den Video Vanguard Award, der an Musiker vergeben wird, die einen prägenden Einfluss auf die Musikindustrie haben. Bis heute steht Peter Gabriel mit insgesamt 13 Awards (1993 und 1994 gewann er weitere drei) nach Madonna auf Platz zwei der meisten Gewinne bei den VMA’s. Darüber hinaus bekam er 1987 einen Brit Award in der Kategorie Best British Video. Das SLEDGEHAMMER-Video ist somit eines der mit den meisten Preisen gekrönte Videos der Musikgeschichte und gilt noch heute als das meist gespielte Musikvideo auf MTV.

Der Song wurde von zahlreichen Künstler*innen gecovert, das erste Mal 1986 von “Weird Al” Yankovic, der auch das SLEDGEHAMMER-Videomaterial in seinem Musikvideo zu “UHF” parodierte. Aber auch ganz andere Musikgenres, wie R’n’B (Maiysha 2008) oder Heavy Metal (Northern Kings 2007), interpretierten Peter Gabriels Kult-Song neu oder griffen einzelne Elemente auf. So verwendete die Hip-Hop Gruppe Naughty by Nature in ihrem Song “Hip Hop Hooray” von 1993 das bekannte SLEDGEHAMMER-Intro mit der Shakuhachi-Flöte.

1986 erklang der Song in einer Szene der US-Serie *Miami Vice* und wurde darüber hinaus zur Promotion der 80er-Comedy Serie *Sledge Hammer!* benutzt. Auch die Werbebranche verwendete den Song: Im britischen Fernsehen war SLEDGEHAMMER, gepaart mit einem Gitarren-Riff von Eric Claptons “Layla”, 1993 in einem Spot für Vauxhall Cavalier zu hören.

KERSKEN

Credits

Lead vocals, E-mu Emulator II, Fairlight CMI, piano, Sequential Circuits Prophet-5: Peter Gabriel
Background vocals: P. P. Arnold, Coral Gordon, Dee Lewis
Guitar: Daniel Lanois, David Rhodes
Bass: Tony Levin
Tambourine: Daniel Lanois
Trumpet: Wayne Jackson
Saxophone: Mark Rivera
Trombone: Don Mikkelsen
Drums: Manu Katché
Music: Peter Gabriel
Lyrics: Peter Gabriel
Producer: Daniel Lanois, Peter Gabriel
Label: Geffen Records (US), Virgin (UK, Germany)
Recording: 1985
Release: 25. April 1986
Length: 04:58 Minuten (7” Single-Version), 05:40 Minuten (12” Maxi Single-Version)

Recordings

- Derek and The Dominos. “Layla”. On: *Layla and Other Assorted Love Songs*, 1970, ATCO Records, SD 2-704US (2xVinyl, LP/Album).
- Genesis. “Invisible Touch”. On: *Insvisible Touch*, 1986, Charisma, GENLP 2, UK (LP/CD/Album).
- Naughty By Nature. “Hip Hop Hooray”. On: *19 Naughty III*, 1993, Tommy Boy, TBCD 1069, US (CD/Album).
- Michael Jackson. “Thriller”. On: *Thriller*, 1982, Epic, QE 38112, US (LP/CD/Album).
- Peter Gabriel. “Sledgehammer”. On: *So*, 1986, Geffen Records, GHS 24088, US (LP/CD/Album).
- Peter Gabriel. “Sledgehammer”. On: *Sledgehammer*, 1986, Geffen Records, 9 28718-7/ 7-28718, US (Vinyl 7″/Single/Promo).
- Peter Gabriel. “Big Time”. On: *So*, 1986, Geffen Records, GHS 24088, US (LP/CD/Album).
- Peter Gabriel. “Don’t Give Up”. On: *So*, 1986, Geffen Records, GHS 24088, US (LP/CD/Album).
- Sonny Boy Williamson. “Honey Bee Blues”. On: *Tell Me Baby/Honey Bee Blues*, 1940, Bluebird (3), B-8474, US (Shellac 10”).
- “Weird Al” Yankovic. “UHF”. On: *UHF*, 1989, Rock ‘n’ Roll Records, ZS4 68992, US (Vinyl 7”/Single/Promo).

Cover

- “Weird Al” Yankovic. “Sledgehammer”. On: *Polka Party!,* 1986, Rock’n’Roll Records, ZK 40520, US (CD/Album).
- Maiysha. “Sledgehammer”. On: *This Much Is True,* 2008, Eusonia Records, EUS-00011, US/Canada (CD/Album).
- Northern Kings. “Sledgehammer”. On: *Reborn*, 2007, Warner Music Finland Oy, 5051442-4451-2-1, Finland (CD/Album).

References

- Drewitt, Michael/Hill, Sarah/Kärki, Kimi (Ed.): *Peter Gabriel, From Genesis to Growing Up.* Farnham: Ashgate 2010.
- *Miami Vice,* 1984–1989, US (Fernsehserie).
- Schrage, Thomas: “Peter Gabriel – So. Große Zeiten”. In: Genesis-Fanclub, o.J. URL: http://www.genesis-fanclub.de/c-Peter-Gabriel-So-CD-Rezension-s560.html [29.04.2021].
- Offizielles Musikvideo: *Sledgehammer,* Peter Gabriel. Director: Stephan J. Johnson. Production: Limelight/Realworld, 1986. In: YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=OJWJE0x7T4Q [29.04.2021].
- Offizielles Musikvideo: *Thriller*, Michael Jackson. Director: John Landis. Production: George Foley, Michael Jackson, John Landis, 1983. In: YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=sOnqjkJTMaA [29.04.2021].
- Offizielles Musikvideo: *UHF*, “Weird Al” Yankovic. Director: Jay Levey. Production: Rick Derringer, Jay Levey. In: YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=NUi926ses94 [29.04.2021].
- *Sledge Hammer!*, 1986–1988, US (Fernsehserie).

Links

- Anonym: “Peter Gabriel”. In: Laut.de, o.J. URL: http://www.laut.de/Peter-Gabriel [16.09.2014].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.
All contributions by Lara Kersken

Citation

Kerksen: “Sledgehammer (Peter Gabriel)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael

Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/sledgehammer/, 07/2021.

Print

The Beach Boys **1966**

Sloop John B.

SLOOP JOHN B. ist ein 1966 veröffentlichter Song der kalifornischen Rockband The Beach Boys. Die Umdichtung eines karibischen Volksliedes wurde zu einem ihrer größten Erfolge.

I. Entstehungsgeschichte

SLOOP JOHN B. entstand als Volkslied auf den Bahamas und war dort unter dem Titel “The John B. Sails” bekannt. Der britische Dichter Richard Le Gallienne (1866-1947) transkribierte den Song und veröffentlichte den Text im Rahmen eines Artikels für das renommierte Gesellschaftsmagazin *Harper’s Magazine*. Die ersten beiden Strophen des Textes und den Refrain verwandte er auch in seinem im Jahr darauf erschienenen Roman *Pieces of Eight*. Über den Roman wurde der amerikanische Dichter und Volksliedsammler Carl Sandburg (1878-1967) auf den Song aufmerksam und integrierte ihn in einem Arrangement des amerikanischen Musikprofessors Alfred George Wathall (1888-1938) in seine immens populär gewordene Sammlung von Volksliedern, die unter dem Titel *The American Songbag* 1927 erstmals erschien. Sie wurde in ununterbrochener Folge immer wieder neu aufgelegt, letztmalig 1990. Auf diesem Weg gelangte der Song in die Hände von Künstlern wie Jimmy Rodgers, Pete Seeger, Johnny Cash, Lonnie Donegan und anderen, die unter verschiedenen Titeln ihre Versionen von SLOOP JOHN B. veröffentlichten. Die Version der Beach Boys geht auf eine 1958 sehr populär gewordene Fassung des Kingston Trios zurück, “The Wreck of the John B.”, die jedoch von Bandleader und Produzent Brian Wilson (*1942) sowohl textlich als auch musikalisch modifiziert und mit einem eigenen Arrangement versehen worden ist.

Die Aufnahme der Instrumentaltracks erfolgte am 22. Juni 1956 im Studiokomplex von United Western Recorders in Hollywood unter Leitung von Brian Wilson als Produzent und Chuck Britz (1927-2000) als Toningenieur. An der Aufnahme beteiligt war neben den Beach Boys der Kern der Wrecking Crew, einer lockeren Gruppe von Studiomusikern aus dem Raum Los Angeles, die in den 1960er Jahren an über einhundert Hit-Produktionen mitwirkten und insbesondere durch die Zusammenarbeit mit dem Produzenten Phil Spector legendär geworden sind. Die Vokaltracks entstanden am 22. und 29. Dezember 1965, wobei Wilson während der zweiten Aufnahmesession noch eine zwölfseitige E-Gitarre in den Mittelteil des Songs einfügte. Die Leadstimme der ersten und dritten Strophe übernahm Wilson selbst, die zweite Strophe wurde von Mike Love (*1941) gesungen, Mitbegründer der Beach Boys und mit seinem Bariton das Gegengewicht zu Brian Wilsons Falsettstimme.

Die Veröffentlichung erfolgte am 21. März 1966 als Vorab-Single zum Album *Pet Sounds* mit “You’re So Good to Me” auf der B-Seite. Auf dem im Mai 1966 veröffentlichten Album, eines der frühen Konzeptalben, beschließt der Song die erste Seite der damals noch mono produzierten Platte. Der sechs e vor dem Album entstandene Song war auf Druck der Plattenfirma Capitol Records hinzugefügt wo den, da die Befürchtung im Raum stand, dass dem Album ansonsten ein auskoppelbarer Single-Hit

fehle. Wilson hatte ihn ursprünglich nicht in dem Albumkonzept vorgesehen, gab dem Druck aber schließlich nach. Einzelne Takes der Aufnahmesession finden sich auf der 1996 veröffentlichten Kompilation *The Pet Sounds Sessions*. Zu SLOOP JOHN B. wurde 1966 unter Leitung des britischen Werbefachmanns Derek Taylor (1932-1997) ein Promotionfilm für *Top of the Pops* gedreht, eine zwischen 1964 und 2006 von der BBC in Großbritannien ausgestrahlte chartbasierte Musikshow. Der Film gehört zu den stilprägenden Vorläufern der Musikvideos.

II. Kontext

SLOOP JOHN B. entstand, wie die anderen Songs des *Pet Sounds*-Albums, in einer Lebensphase Brian Wilsons, in der er sich aus einer persönlichen und schöpferischen Krise zu befreien suchte. LSD-Missbrauch hatte ihn im Jahr zuvor an den Rand des Abgrundes gebracht. Ein Nervenzusammenbruch und erste Anzeichen einer paranoiden Schizophrenie, die ihn später mehrere Jahre seines Lebens in einer geschlossenen Anstalt kostete, veranlassten ihn 1965, den ermüdenden Tourneebetrieb aufzugeben und sich ganz der Studioarbeit zu widmen. Für ihn wurde das Schreiben und Produzieren von Songs in seinen eigenen Worten zu “einer Art Musiktherapie” (zit. n. Fusilli 2005: 86), der er sich mit dem Anspruch widmete, das Album aus einer bloßen Kompilation von Hits und Fülltiteln zu einem Kunstwerk eigener Art zu machen.

Brian Wilson war in diesen Jahren nicht der einzige, der sich von den Möglichkeiten der Aufnahmetechnik herausgefordert sah, neue künstlerische Wege zu beschreiten und die simplen Muster einer reinen Tanzmusik, die die Rockmusik vom Rock’n’Roll der 1950er Jahre übernommen hatte, hinter sich zu lassen. Er war auch nicht der erste, der als Produzent seiner eigenen Musik fungierte. Aber er definierte die Rolle des Produzenten in der Personalunion von Songschreiber, Arrangeur, Klangdesigner, Musiker und Aufnahmetechniker neu. Obwohl ihm bei der Aufnahme des *Pet Sounds*-Albums mit Chuck Britz ein erfahrener Toningenieur zur Seite stand, war es doch Brian Wilson, der auch für die technische Seite der Aufnahme mit genauen Klangvorstellungen die Vorgaben machte (vgl. Britz 2008). Mitte der 1960er Jahre erschienen mit *Rubber Soul* (1965) von den Beatles, *Blonde on Blonde* (1966) von Bob Dylan oder *Sounds of Silence* (1966) von Simon & Garfunkel erstmals Alben, die über eine Sammlung von potenziellen Single-Hits, mit Füllmaterial zum Longplayer gemacht, hinausgingen. Noch handelte es sich nicht um Konzeptalben im eigentlichen Sinne des Wortes, aber doch um Zusammenstellungen von Songs, von denen jeder für sich ernst genommen werden wollte. Inzwischen war ein jugendliches Publikum herangewachsen, für das die Musik nicht mehr nur eine mehr oder weniger austauschbare modische Vorlage zum Tanzen darstellte, sondern zu einem zentralen Medium der Selbstvergewisserung, der Selbstfindung und des Selbstausdrucks geworden war. Das ermöglichte kreativen Köpfen wie Brian Wilson das Vordringen zu neuen künstlerischen Ufern.

III. Analyse

Wilsons hat in seiner Version von SLOOP JOHN B., der Klage über eine aus dem Ruder gelaufene [illegible] auf der Schaluppe “John B.” mit den Großvater des Ich-Erzählers, zwar den Grundcharakter des

Volksliedes beibehalten, dennoch aber aus dem Song ein sehr kunstvolles Gebilde gemacht.

SLOOP JOHN B. ist der Form nach ein einfaches Strophenlied. Nach einer kurzen, zweitaktigen Einleitung, gespielt von Flöte und Glockenspiel, dezent unterstützt von einem sehr trocken aufgenommenen Tick-Tack-Perkussioneffekt, folgen für jede der drei Textstrophen jeweils sechzehn Takte für die Strophe und ebenfalls jeweils sechzehn Takte für den Refrain. Insofern entspricht der Aufbau voll und ganz einem traditionellen Folksong. Doch Brian Wilson hat innerhalb dieses formalen Gerüsts eine Fülle von Details untergebracht, die diesen Grundaufbau so modifizieren, dass weder die Strophen noch die Refrains einander gleichen, aber dennoch, gleichsam als eine Ebene hinter dem Song, die durch die modifizierenden Details hindurchklingt, auf einer gemeinsamen musikalischen Grundlage stehen. Die erste Strophe (“We come on the sloop John B. / My grandfather and me”), basierend auf kurzen, ein- bis zweitaktigen melodischen Phrasen, ist ganz volksliedhaft gehalten und eingebettet in eine instrumentale Begleitung, die in der Höhe von Flöte und Glockspiel, in den Tiefen von einem deutlich konturierten Bass umrahmt ist. Die klare Kontur der Bassstimme, die einen perkussiven Tonansatz mit einer frequenzreichen Klangfülle vereint, resultiert aus der ungewöhnlichen Kombination des Fenderbasses, hier einen Ton tiefer gestimmt, mit einem unisono geführten Kontrabass. Ansonsten liefert die Begleitung mit dem sehr sparsam eingesetzten Schlagzeug, der Orgel und den ineinander verwobenen Gitarren ein Klanggewebe, vor dem sich die Vokalstimme deutlich abhebt. Ungewöhnlich ist lediglich das Ende der Leadstimme bereits auf Takt 15. Seinen vom Volkslied aber deutlich abweichenden Charakter erhält bereits die erste Strophe durch einen Klangaufbau, der den erzählenden Ton der Vokalstimme mit einer an Intensität stetig zunehmenden Klangdramaturgie konterkariert. Beginnend zunächst nur mit Gitarren, Orgel und Glockenspiel, ab Takt 7 mit auftaktig hinzukommender Bassstimme, dann mit dem ab Takt 8 einsetzenden, aber sofort wieder zurückgenommenen Schlagzeug, das ab Takt 15 aber mit einem markanten Sechzehntel-Rhythmus in der Hi-Hat hinzu kommt, wird die Instrumentalbegeleitung auch rhythmisch immer intensiver.

Die über den Formaufbau des Volkslieds gelegte Klangdramaturgie macht die Besonderheit dieses Songs aus. Der Chorus mit dem Refrain (“So hoist up the John B’s sail”) ist kaum noch als solcher erkennbar, da er sich aus dem gleichen melodischen Material, nur etwas anders rhythmisiert, wie die Strophe aufbaut. Dafür nimmt der Song aber nun im Wortsinn “Fahrt auf”. Die Textur wird immer dichter. Die Leadstimme ist nun chorisch geführt mit allen vier Bandmitgliedern, das Schlagzeug markiert in Bass Drum und Snare Drum überdeutlich das jeweils erste Viertel des Viervierteltakes und die Intensität wird durch in die melodischen Phrasen eingebaute Tonwiederholungen weiter gesteigert.

Die zweite Strophe (“The first mate, he got drunk / He broke into the Captain’s trunk”) lässt hinter der vor allem durch den vollen Einsatz des Schlagzeugs und den hinzukommenden Backgroundgesang nun massiv zunehmenden klanglichen Intensität und Dichte die musikalische Übereinstimmung mit der vorangegangenen Strophe nur noch schemenhaft erkennen. Der folgende Refrain erhält mit dem jetzt einsetzenden tief liegenden Baritonsaxofon, das das erste Viertel das Taktes im Bass hervorhebt, gegen Ende des Refrains aber rhythmisch eigenständiger wird, nicht nur einen weiteren Intensitätsschub. Es ist durch die mit allen Registern jetzt voll eingesetzten Begleitinstrumente und den gesplitteten Gesang, der nach dem Call-and-Response-Prinzip einzelne melodische Phrasen des Leadgesangs nun chorisch vorten lässt, klanglich vom Rest des Songs deutlich abgesetzt. Die in der Mitte des Refrains jäh einsetzende A-cappella-Fortführung im vierstimmigen Satzgesang, die den musikalischen Fluss jäh

unterbricht, unterstreicht diese klanglich gesetzte Zäsur überaus eindrucksvoll, weil in dieser Form bis dahin ungehört.

Die dritte Strophe (“So come on the sloop John B / My grandfather and me”) greift, etwas modifiziert, weil mit viel Hall aufgenommen und rhythmisch bewegter, den Charakter des Anfangs wieder auf. Über die Strophenliedform als Grundlage der Songarchitektur ist auf diese Weise hier die AABA-Standardform des amerikanischen Popsongs gelegt. Der zweite Refrain fungiert durch die deutliche klangliche Absetzung wie die Bridge (B) in der AABA-Form, was aus den drei Strophen jeweils eine Variante des Formteils A macht. Solche formalen Uneindeutigkeiten sind bis heute nicht unüblich im Aufbau von Popsongs und machen ein wesentliches Spannungselement aus.

Die Klimax erreicht der Song jedoch mit dem Refrain zur dritten Strophe, wo die klangliche und rhythmische Intensität ins aufnahmetechnisch damals machbare Maximum gesteigert ist sowie jedes Vierteil nun mit Schlagzeug, Saxofon und Bass kraftvoll markiert und der Satzgesang technisch gedoppelt zur Achtstimmigkeit erweitert wird, bevor der Song in einem Fade-out entschwindet.

IV. Rezeption

SLOOP JOHN B. wurde zu einem der populärsten Songs der Beach Boys, auch wenn ihm die Nummer-1-Position in den Charts nur in Deutschland, Österreich, Schweiz, Niederlande, Norwegen, Südafrika und Neuseeland beschieden war. In den USA erreichte er sechs Wochen nach seiner Veröffentlichung Platz 3 der Billboard Single Charts, in England zum gleichen Zeitpunkt Platz 2 der UK Single Charts.

Obwohl der Song einer der bekanntesten der Beach Boys geworden ist, haben nur Brian Wilson, der künstlerische Kopf der Beach Boys, und Al Jardine, Sänger und Gitarrist der Band, Coverversionen des Songs veröffentlicht; Wilson 2010 auf *Pet Sounds Live* und Jardine zwei unterschiedliche Versionen 2001 auf *Live in Las Vegas* und 2010 auf *A Postcard from California*.

PETER WICKE

Credits

Hauptgesang: Brian Wilson, Mike Love
Begleitgesang: Dennis Wilson, Al Jardine, Carl Wilson
Zwölfsaitige E-Gitarre: Carl Wilson
Gitarre: Al Casey, Jerry Cole
Zwölfsaitige E-Gitarre: Billy Strange
E-Bass, Kontrabass: Carol Kaye
`kbass: Lyle Ritz
: Al De Lory

Klarinette: Jay Migliori
Flöte: Steve Douglas, Jim Horn
Schlagzeug: Hal Blaine
Perkussion: Ron Swallow, Frank Capp
Bariton-Saxofon: Jack Nimitz
Toningenieur: Chuck Britz
Produktion: Brian Wilson

Recordings

- The Beach Boys. “Sloop John B. / You’re So Good to Me”, 1966, Capitol Records, 5602, USA (Vinyl/Single).
- The Beach Boys. “Sloop John B.”. On: *Pet Sounds*, 1966, Capitol Records, T 2458, USA (Vinyl/Album).
- The Beach Boys. “Sloop John B.”. On: *The Pet Sounds Session*, 1996, Capitol Records, C2 7243 8 37662 2 2, USA (4xCD/Compilation).

Covers

- Al Jardine. “Sloop John B.”. On: *Family & Friends – Live in Las Vegas*, 2001, Not on Label, HV100, USA (CD/Album).
- Al Jardine. “Sloop John B.”. On: *A Postcard from California*, 2010, Jardine Tours, 9308F 1023-14906CD5, USA (CD/Album).
- Brian Wilson. “Sloop John B.”. On: *Pet Sounds Live*, 2002, Sanctuary Records, 06076-84556-2, USA (CD/Album).

References

- Britz, Chuck: *Interview: Brian Wilson in Studio. Part 1 of 5.* In: 440tv. URL: http://en.440tv.com/video.php/v/1478/Chuck-Britz-interview-PART-1-of-5-Brian-Wilson-in-studio [05.02.2017].
- Fusilli, Jim: *Pet Sounds*. London, New York: Bloomsbury 2005.
- Granata, Charles L.: *Wouldn’t It Be Nice. Brian Wilson and the Making of the Beach Boys’ Pet Sounds (rev. ed.)*. Chicago: Chicago Review Press 2017.
- Le Gallienne, Richard: Coral Islands and Mangrove-Trees. In: *Harper’s Magazine*, December 1916, 81-90.
- Le Gallienne, Richard: *Pieces of Eight: Being the Authentic Narrative of a Treasure Discovered in the Bahama Islands, in the Year 1903 – Now First Given to the Public*. London: The Butterick Publishing Co. 1917.
- Perlmutter, Adam: ‘Sloop John B’ Has Seen a Sea Change Throughout the Years. In: *Acoustic Guitar*

281 (2016).
- Badman, Keith: T*he Beach Boys: The Definitive Diary of America's Greatest Band, on Stage and in the Studio*. San Francisco: Backbeat Books 2004.
- Wilson, Brian (with B. Greenman): *I am Brian Wilson*. London: Hodder & Staughton 2016.

Links

- Sloop John B., Promo Film. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nSAoEf1Ib58 [21.11.2016].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "Sloop John B. (Beach Boys)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sloopjohnb, 04/2017.

Print

Nirvana **1991**

Smells Like Teen Spirit

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT von Nirvana zählt zu den epochalen Rocksongs des 20. Jahrhunderts. Der Song gilt bei Kritikern als “Definition einer Ära” (Paytress 2006: 35), Hymne der “Generation X” (Pilz 2011: o.S.) und der genrebildende Standout-Track des Grunge. Das zugehörige Album *Nevermind* zählt popshistorisch zu den revolutionären Veröffentlichungen der 1990er-Jahre. In musikökonomischer Perspektive markiert SMELLS LIKE TEEN SPIRIT einen fundamentalen Wandel in der Produktpolitik der Majorlabels mit einer bis dato beispiellosen Übernahme von Independent-Strukturen und -Ideen durch die globale Musikindustrie. Seine gewaltige populärkulturelle Bedeutung schöpft SMELLS LIKE TEEN SPIRIT dabei nicht nur aus der Macht seiner Musik und seines kryptischen Textes, sondern auch aus der Aura und der tragischen Vita Kurt Cobains.

I. Entstehungsgeschichte

Kurz vor Beginn der Aufnahmen zu ihrem zweiten Studioalbum *Nevermind* hatten Nirvana ihre bisherige Plattenfirma Sub Pop, das zu dieser Zeit stilprägende und wichtigste Label der Independent-Szene Seattles, verlassen. Ausschlaggebend dafür war die Frustration der Band über die finanziellen Probleme Sub Pops und die in ihren Augen unzureichende Distro und PR-Arbeit des Labels: “Es war typisch, daß nach Konzerten zehn oder zwanzig Kids zu uns kamen und sagten, sie könnten unsere Platten nirgendwo finden”, so Cobain im Interview mit dem Band-Biographen Mike Azerrad, “es wurde wirklich ermüdend. Wir bekamen keine Interviews” (Azerrad 2003: 146). Zugleich strebte die Band nach mehr Popularität, was ihnen mit Sub Pop nicht möglich schien: “Wir hatten das Gefühl, mehr verdient zu haben. Ich hätte gerne vor tausend Leuten gespielt. Das war unser hauptsächliches Ziel – diese Größe von Klubs zu erreichen und damit eine der populärsten alternativen Rockbands zu werden, vergleichbar mit Sonic Youth” (Azerrad 2003: 146).

Im April 1990 hatten Nirvana gemeinsam mit dem späteren *Nevermind*-Produzenten Butch Vig ein 7-Song-Demo in den Smart Studios in Madison, Wisconsin aufgenommen. Dieses ursprünglich für Sub Pop gedachte Demo stieß bei zahlreichen US-Majorlabels auf großes Interesse. Trotz Angeboten nahezu aller Majors, unter anderem Capitol und Columbia Records, unterzeichnete die Band schließlich bei DGC, einem Sublabel des Majors Geffen Records. Als maßgebend für die Entscheidung erwiesen sich dabei zum einen die hohe Tantiemenbeteiligung, die Geffen der Band einräumte, zum anderen Nirvanas Idole Sonic Youth mit Kurt Cobains Vertrautem, Kim Gordon. Sonic Youth standen zu dieser Zeit ebenfalls bei Geffen unter Vertrag und rieten Nirvana zu diesem Schritt.

Die Aufnahmen zu *Nevermind* fanden im Mai und Juni 1991 in den Sound City Studios in Van Nuys, einem Vorort von Los Angeles statt. Die Band setzte entgegen dem Wunsch Geffens für das Album erneut n Produzenten Butch Vig. Obwohl die Band intensiv an den Songs arbeitete, in der Regel acht bis zehn Stunden pro Tag, gerieten die Aufnahmesessions entspannt und produktiv (vgl. Adler 1997: 27-28).

Einen großen Anteil daran hatte neben dem vertrauten Klima mit Butch Vig das energische Schlagzeugspiel des neuen Drummers Dave Grohl. Grohl war nach dem 1990er-Demo zur Band gestoßen, nachdem sich Cobain und Novoselic vom bisherigen Schlagzeuger Chad Channing aus musikalischen Gründen getrennt hatten.

Mit dem Wechsel zum Major Geffen setzten Nirvana auch auf eine musikalische Kurskorrektur. Der harsche, Hardcore-Punk-lastige Sound ihres Debüts *Bleach* wich einer melodischeren, gezügelteren Ausrichtung. Ob aus Kalkül oder persönlicher Vorliebe wird aus den oft sarkastischen Interviews der Band nicht vollends klar. Über die neue, poppigere Ausrichtung *Neverminds* bestand jedoch Konsens: “Ich halte sie für Pop-Songs […] Auf der neuen Platte gibt es keine schweren und wilden Songs wie ‘Paper Cuts’ oder ‘Sifting’. Das wäre einfach langweilig. Ich stehe inzwischen auf starke Harmonien” (Azzerad 2003: 150).

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT entstand noch im Frühjahr 1991, kurz vor Beginn der Aufnahmesessions in Van Nuys. Die Band improvisierte dabei eine Stunde lang über Cobains Vier-Akkorde-Riff. Aus der Improvisation ging schließlich der Song hervor. Die Bandmitglieder zeigten sich zunächst aus unterschiedlichen Gründen skeptisch gegenüber dem Stück. Zum einen hielt die Band das Grundriff für einen billigen Abklatsch diverser Standard-Rockriffs, besonders des Boston-Radiohits “More than a Feeling”. Cobain: “‘Teen Spirit’ hatte einen total klischeehaften Riff. Es war ganz nah an einem Boston-Riff oder ‘Louie Louie’. Als ich den Gitarrenpart vorspielte, guckte Krist mich an und meinte: ‘Das ist so lächerlich’” (Crisafulli 2003: 38). Zum anderen fürchtete die Band, die charakteristische Laut-Leise-Dynamik des Songs würde als dreiste Kopie des typischen Stils der Pixies, einer anderen Vorbildgruppe Nirvanas, kritisiert werden. Krist Novoselic: “Die Pixies […] Wir sahen es sofort. Wir sagten beide: ‘Das klingt wirklich wie die Pixies. Die Kritiker werden uns dafür fertig machen’” (Azzerad 2003: 190).

Da das Label mit dem finalen Mix Butch Vigs nicht zufrieden war, mischte Andy Wallace die Platte komplett neu ab. Wallace, der sich durch kraftvolle Mixes, wie etwa Slayers *Seasons in the Abyss*, einen Namen gemacht hatte, glättete den Sound und verhalf ihm gleichzeitig mit verschiedenen Studioeffekten zu mehr Durchsetzungskraft, was Geffen besonders in Hinblick auf Radioairplay als außerordentlich wichtig erschien. Die Schlagzeugspuren optimierte Wallace mit digitalem Reverb und getriggerten Samples unter Bass- und Snaredrum für mehr Punch. Leichte Delay- und Reverbeffekte ließen die Gitarren dichter und raumgreifender wirken als auf Butch Vigs ursprünglichem Mix. Die Kosten für die Aufnahmen von *Nevermind* beliefen sich am Ende auf ca. 130.000 $, wobei Andy Wallaces neuer Mix allein die Summe verdoppelt hatte.

Die Band zeigte sich über Wallaces Mix weniger erfreut als das Label: “Er verzerrte das Schlagzeug ziemlich, so daß es mehr digital klang. Alles bekam einen seltsam produzierten Charakter. Aber wir wollten nichts als endlich diese Songs auf einer Platte herausbringen […] Die Stimmung war: ‘Beenden wir die Sache’”, erinnert sich Dave Grohl (Azerrad 2003: 194-195). Kurt Cobain kommentierte den kommerziell orientierten Mix unverblümter: “Die Produktion von Nevermind macht mich verlegen. Sie klingt mehr nach Mötley Crue als nach Punk Rock” (ebd.: 197). Am treffendsten bringt ein knapper Kommentar Krist Novoselics die Situation auf den Punkt: “Wir versuchten, uns auf dem schmalen Grat zwischen kommerziellem und alternativem Sound zu bewegen” (ebd.: 196).

Nirvana veröffentlichten SMELLS LIKE TEEN SPIRIT als Opener von *Nevermind* am 24. September 1991. Die Hülle der Erstauflage führt Kurt Cobain als Texter und die gesamte Band als Komponisten an. In den USA wurden zunächst 46.251 vorbestellte Exemplare des Albums an den Musikhandel ausgeliefert. Bereits zuvor, am 29. August, verschickte Geffen SMELLS LIKE TEEN SPIRIT an die Radiosender. Am 10. September wurde der Song als erste Singleauskopplung von *Nevermind* in einer leicht kürzeren Version an die Läden ausgegeben. Auf der US-Erstauflage der 7″-Single befand sich der bis dato unveröffentlichte Song “Drain You”. Andere Formate der Singleauskopplung enthielten zudem die Songs “Even in his Youth” und “Aneurysm”.

Das Cover der Single SMELLS LIKE TEEN SPIRIT zeigt ein verwackeltes Bandfoto vor dem Hintergrund des Swimmingpools des *Nevermind*-Covers. Die Ästhetik des Fotos greift bewusst die Bildsprache des zeitgleich veröffentlichten Musikvideos von SMELLS LIKE TEEN SPIRIT auf. Das Video feierte Premiere in MTVs neuer Alternative-Rock-Sendung 120 Minutes und trug dank einer bis dato nicht dagewesenen Heavy Rotation maßgeblich zum kommerziellen Durchbruch des Songs bei (zum Video-Dreh: ebd.: 206-207). Auf späteren Nirvana-Livealben und Best-of-Compilations wurde SMELLS LIKE TEEN SPIRIT viele weitere Male wiederveröffentlicht.

II. Kontext

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von SMELLS LIKE TEEN SPIRIT vollzog die Musikindustrie einen fundamentalen Wandel. Bereits gegen Ende der 1980er-Jahre zeichnete sich bei den global operierenden Majorlabels eine strategische Neuorientierung ab. Die Tendenz führte weg von Popstars mit maximaler Ausrichtung auf einzelne Hits hin zum systematischen Aufbau von Bands mit langfristigem Potential und etablierter Szene- und Fanbasis. Der Poptheoretiker John Corbett sieht in diesem Prozess, an dessen Beginn das Signing der ehemaligen College-Band R.E.M. stand, einen Paradigmenwechsel in der Politik der Majorlabels (vgl. Corbett 1996: 74-89). Die klassische “systemische Warenbedingung” der Musikindustrie, die ihre Attraktion über das Dazugehören, das Kollektiverlebnis gewinnt, trifft auf die “lokale Warenbindung” der Underground- und Independentszenen, die ihren Reiz aus der Differenzerfahrung, etwa die Vorliebe für eine obskure Genreband bezieht. In den verstärkten Signings von Independent- und Alternativebands durch die Majorlabels gegen Ende der 1980er sieht Corbett die gezielte Zusammenführung von Independent- und Major-Prinzipien: zum einen bieten die gewaltigen PR-Apparate der Majors die Strukturen für eine maximale kommerzielle Ausrichtung, die den Reiz eines kollektiven “Dazugehörenmüssens” generieren. Zum anderen liefern die ehemaligen Alternative- und Independentbands über ihre Vita sowie ihre raue Musik und Ästhetik genug Kanten, um dennoch das Gefühl von Differenz, des “Andersseins”, kurz: von Individualität zu vermitteln: “Die Produkte […] reproduzieren in jeder Beziehung die Anmutung einer im lokalen Modus operierenden Ware, doch objektiv sind sie ‘systemisch operierende Konsumgüter’” (Gurk 1996: 27).

Besonders die lokale Alternative-Rock-Szene Seattles stieß etwa ab 1988 (Signing von Soundgarden durch A&M) auf ein breites Interesse seitens der großen Plattenfirmen. Hier im pazifischen Nordwesten, [illegible]ts der Zentren der US-Musikindustrie und der Tourrouten der größeren Bands, hatte sich seit Ende [illegible]970er eine lebendige und innovative Lokalszene um die Pole Punk und Heavy Metal entwickelt.

Strukturell getragen wurde die “Seattle-Szene” zunächst von einer Reihe unabhängiger Punk- und Metal-Fanzines (z.B. Subterranean Pop), Labels (z.B. C/Z Records) und College-Radiosendern. Vor allem auch die University of Washington brachte zahlreiche spätere Szenepersönlichkeiten in Verbindung. So lernten sich etwa auch Jonathan Poneman und Bruce Pavitt, die Betreiber des Labels Sub Pop, während ihres Studiums kennen.

Gerade die Etablierung von Sub Pop durch Pavitt (und später Poneman) im Jahr 1986 stellte einen zentralen Baustein für die außergewöhnliche Vitalität der lokalen Szene dar. Sub Pop wurde zum Geburtshelfer fast aller prägenden Bands der Grunge-Ära, darunter Mudhoney, Soundgarden, Sonic Youth, Dinosaur Jr. und Nirvana. Zur Kristallisierung des Trademark-“Seattle-Sounds” führte dabei ein konsequent verfolgter Corporate-Identity-Gedanke seitens Pavitt und Poneman: Sub-Pop-Bands sollten sich durch einen eigenen Sound (Alternative Rock zwischen Hardcore, Punk und Metal) und eine charakteristische Ästhetik unverkennbar vom übrigen Markt abheben. In der Folge setzte Sub Pop in Sachen Musik stets auf den Toningenieur Jack Endino, der zwischen 1987 und 1989 insgesamt 75 Veröffentlichungen für das Label produzierte. Endinos charakteristischer “Seattle-Sound” zeichnete sich durch einen basalen, rauen Klangcharakter mit hoher Dynamik aus und unterschied sich in seiner eindrucksvollen Reduktion drastisch vom überproduzierten “Dinosaurierrock” der Zeit.

Die visuelle Resonanzfläche für den Seattle-Sound schuf der Photograph Charles Peterson, der mit tausenden von Live- und Bandfotographien den Sub-Pop-Bands ein Gesicht gab. Charakteristisch für Petersons Stil ist eine lakonische, bisweilen unscharf-verwackelte Photographie. Seine Art zu photographieren fing einerseits außergewöhnlich wirkungsvoll die Energie der Liveshows ein. Zum anderen schufen seine Porträts von Seattle-Bands in ihren Jeans, Holzfällerhemden und ungekämmten Haaren in ihrer alltäglichen Beiläufigkeit deutliche Kontraste zur Inszenierung der “überstylten” Glamrocker der Ära (vgl. Azerrad/Pavitt/Peterson 1995, o.S.).

Die Popularisierung des Seattle-Sounds erfolgte schließlich durch ein geschicktes Marketingmodell Pavitts und Ponemans, den *Sub Pop Singles Club*, eine Art Abonnementsystem für Neuveröffentlichungen, das auf seinem Höhepunkt 1990 über 1000 Mitglieder zählte. Gegen Ende der 1980er war Seattle so zu einer festen Marke geworden. Rückblickend führt Poneman das glückliche Zusammentreffen der genannten Faktoren als ausschlaggebend für den Erfolg der Seattle-Szene an: “It could have happened anywhere, but there was a lucky set of coincidences. Charles Peterson was here to document the scene, Jack Endino was here to record the scene. Bruce and I were here to exploit the scene” (Jelbert 2008: o.S.).

Als entscheidend für den Sprung von der lokalen Independent- zur internationalen “Grunge”-Szene erwies sich ein Bericht des englischen Journalisten Everett True (alias Jerry Thackray) für den Melody Maker. True verfasste auf Einladung von Sub Pop eine Reportage über die aufstrebende Seattle-Szene und machte in diesem Zusammenhang ein breites Leserpublikum mit dem Begriff “Grunge” vertraut. Das Wort “Grunge” gleichwohl fand bereits vorher in der Seattle-Szene Verwendung. Unter anderem nutzte Pavitt es in einer PR-Info zur Green River-Scheibe *Rehab Doll* (1988). In der Folge fanden ab 1990 die ersten internationalen Touren von Sub Pop-Bands statt. 1990 tourten Mudhoney in Europa, bereits 1989 spielten [illegible]a die ersten Shows in Deutschland. Grunge wurde international.

Grundsätzlich kann damit der populären Meinung, der Grunge-Boom der ersten Hälfte der 1990er begann mit Nirvana, widersprochen werden. Bereits vorher erhielten im Zuge der Popularisierung des Seattle-Sounds Bands wie Sonic Youth oder Soundgarden Verträge mit Majorlabels. Nirvanas *Nevermind* mit seiner epochalen ersten Single SMELLS LIKE TEEN SPIRIT stellte lediglich den letzten Funken dar, der eine ohnehin bereits boomende Bewegung als Leitgenre der Popmusik der frühen 1990er explodieren ließ. Maßgeblichen Anteil hatte daran nicht nur die Kreativität der Musiker, die Ende 1991/Anfang 1992 gleich mehrere Genreklassiker (Nirvana, Alice in Chains, Pearl Jam, Soundgarden) hervorbrachte, sondern vor allem auch die strategische Neuausrichtung der Musikindustrie auf Independentmodelle und die intensive Begleitung durch MTV als maßgeblichem Verbreitungsmedium des neuen Grunge-Sounds: “Der Goldrausch begann, als Soundgarden, Mother Love Bone und Alice in Chains von Major-Companies unter Vertrag genommen wurden. Die Dinge gerieten jedoch richtig außer Kontrolle, als Nevermind kurze Zeit nach der Veröffentlichung Goldstatus erreichte”, erinnert sich Mark Arm von Mudhoney (vgl. Rock Classics 2011: 11).

III. Analyse

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT ist in konventioneller Strophen-Refrain-Form aufgebaut, wobei sich die Strophen in zwei Abschnitte unterteilen lassen: Teil A stellt auf gleichbleibender Melodie jeweils neues Textmaterial vor; Teil B, eingeleitet durch das sich mantraartig wiederholende “Hello”, bleibt stets gleich. Charakteristisch für den Song ist die starke Dynamik, die sich aus dem machtvoll inszenierten Kontrast zwischen melodiösen, weichen Strophen und harten Refrains entfaltet. Cobain: “Ich wollte den ultimativen Popsong schreiben. Im Wesentlichen habe ich versucht, bei den Pixies abzukupfern … Wir haben ihren Sinn für Dynamik verwendet – mal sanft und ruhig und dann wieder laut und hart” (Paytress 2006: 36).

Das harmonische Gerüst des gesamten Stückes besteht aus der Akkordfolge F5–B♭5–A♭5–D♭5. Trotz der bei Powerakkorden fehlenden Terz und keinerlei Auftreten der Dominante lässt sich die Tonart klar als f-Moll definieren; die verwendeten Stufen sind somit I-IV-III-VI. Diese Abfolge wird im Intro durch die unverzerrt geschlagene E-Gitarre eingeführt, kurz darauf setzen Schlagzeug, E-Gitarre mit starker Verzerrung und Bass ein. Während der Strophe wird die erneut unverzerrte Gitarre auf das Quartmotiv c-f reduziert. Die dadurch entstehende dünne Begleitung aus Grundtönen und Schlagzeug lenken die Aufmerksamkeit ganz auf die Vokalstimme. Das “Hello” baut durch das zu allen Akkorden dissonante G und die neunfache Wiederholung große Spannung auf. Unverkennbar beginnt der Refrain durch das gleichzeitige Einsetzen der Gitarren-Powerchords und Cobains in Rage versetztem, oktaviert fast wie in Verzweiflung geschrien anmutendem “With the lights out…”.

In einer kurzen Instrumentalüberleitung zur nächsten Strophe gibt die Gitarre fast unisono mit dem “hey” und “yay” von Cobain einen seufzenden Laut von sich. Nach der zweiten Strophe setzt das Gitarrensolo ein, welches in neun Takten das thematische Strophenmaterial verarbeitet. Nach Strophe 3 und einem weiteren Refrain folgt ein Fadeout mit dem neun Mal wiederholten “A denial” bis hin zum Schlussakkord.

Um die Entstehungsgeschichte des Textes ranken sich zahlreiche Mythen. Bei einem Interview am Tag [illegible]bumveröffentlichung erzählte Kurt Cobain, die befreundete Kathleen Hanna, damals Sängerin der Band Bikini Kill, hätte nach einer durchfeierten Nacht “Kurt smells like Teen Spirit” an dessen

Schlafzimmerwand gesprayt (vgl. Paytress 2006: 35). Bei späteren Interviews variierten seine Aussagen allerdings oder er verwehrte sie gänzlich. Auch die tatsächliche Bedeutung des Textes ist unklar. Die ohne erkennbaren Kontext aneinandergereihten Textpassagen geben viel Interpretationsspielraum und tragen so zur Faszination des Songs bei. So reichen die verschiedenen Auslegungen von der Erinnerung an eine verflossene Liebe (vgl. Cross 2001: 169) oder der Thematisierung von Sexualität (vgl. Azerrad 2003: 227) bis hin zu purer Bedeutungslosigkeit der Worte. Angeblich soll Cobain sogar gesagt haben: “Zu der Zeit, als ich diese Songs schrieb, wusste ich wirklich nicht, was ich damit sagen wollte” (Hector 1998: 39).

Was die meisten Deutungsvarianten eint, ist die Auslegung des Songs als Ausdruck der Orientierungslosigkeit der Jugend der 1990er-Jahre und Cobains sarkastischer Auseinandersetzung mit der (Un-)Möglichkeit einer “Teenage Revolution” (Azerrad 2003: 229-230). Im Spannungsfeld von materiellem Überfluss und Konsum und der gleichzeitig empfundenen Perspektivlosigkeit des eigenen Lebens wählten viele Jugendliche die Flucht in eine unentwegte mediale Betäubung und die damit verbundene Gleichgültigkeit. Hierauf deuten zum Beispiel Textpassagen wie “Whatever – nevermind” oder “Here we are now, entertain us!” hin – die Jugend, die ohne erkennbaren Sinn nach permanenter Unterhaltung verlangt. Cobain im Gespräch mit dem Bandbiographen Michael Azerrad: “Ich fühlte eine Pflicht zu beschreiben, was ich über meine Umwelt, meine Generation und Leute meines Alters dachte” (ebd.: 227). Dennoch bergen im Falle Nirvanas alle Auslegungen die Gefahr der Überinterpretation. So stellte das bedeutungsschwangere “Entertain us!” lediglich einen Standardbegrüßungssatz der Band auf Partys dar. Die Grenze zwischen Nonsense und Selbstentblößung verschwimmt in Cobains Texten. Die Aussagen der Band selbst zu ihren Texten gestalten sich widersprüchlich. Weird Al Yankovic karikierte später in seiner Coverversion SMELLS LIKE TEEN SPIRIT die teils hysterischen Exegesen des womöglich inhaltsleeren Textes: “Wo ist das Textblatt, wie lauten die Worte? Oh, never mind…” (Weird Al Yankovic). Doch gerade die bis heute fortdauernde Mythenbildung rund um Entstehungsgeschichte und Bedeutung des Songs zeigen seinen Stellenwert in der Populärkultur des 20. und 21. Jahrhunderts.

IV. Rezeption

In Folge einer bis dato beispiellosen Promotionkampagne, im Besonderen durch MTV, löste Grunge mit dem Erfolg des Songs SMELLS LIKE TEEN SPIRIT und Bands wie Nirvana, Soundgarden, Pearl Jam und Alice in Chains 1991/1992 Heavy Metal und Hard Rock als kommerziell und kulturell dominante Genres der Rockmusik ab. Die Ästhetik und Ideologie von Grunge prägten Mode und Musikpräferenzen der westlichen Jugendkulturen in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre entscheidend. Filme wie Cameron Crowes *Singles* (1992) sowie die internationale (Musik-) Presse stilisierten die Seattle-Bands zu Vertretern einer als lethargisch und orientierungslos charakterisierten “Generation X” der weißen Vorstädte (vgl. Garofalo 1987: 447; Paytress 2006: 10). Nirvana, im Besonderen Kurt Cobain, wurden zu den unfreiwilligen Ikonen der Bewegung.

Aus musikökonomischer Perspektive stellte SMELLS LIKE TEEN SPIRIT zugleich das endgültige Ende der Trennung von unabhängigem Underground und popindustriellem Mainstream dar, das sich vorher ' `‘s bei Bands wie R.E.M. andeutete. Entsprechend ambivalent gerät daher – je nach Positionierung ρkulturellen Feld – die Bewertung seiner Nachwirkung. Während Teile der Kritik Nevermind und

SMELLS LIKE TEEN SPIRIT als überfälligen Befreiungsschlag gegenüber der übersättigten Rockszene der 1980er feiern, beklagen industriekritische Stimmen das Ende und den endgültigen Ausverkauf der Independentmusik.

Der Erfolg von SMELLS LIKE TEEN SPIRIT stellte sich nicht sofort ein. Eine Vorreiterrolle als Multiplikatoren nahmen die Collegeradios der großen Universitäten ein, erst später stieg MTV ein. Doch bereits ab Oktober lief der Song tagsüber auf Heavy Rotation. Das Video war teils bis zu 20 Mal am Tag – allein auf MTV – zu sehen. Die Bedeutung von MTV für den Erfolg von SMELLS LIKE TEEN SPIRIT und den Seattle-Sound im Allgemeinen lässt sich kaum überschätzen. Durch MTV erreichten Nirvana nun auch Milieus jenseits der Colleges und linksalternativen Independentszenen. Der Song verwischte mit seinem Durchbruch die Grenzen von Punk, Alternative und Heavy Metal zusehends. So lief SMELLS LIKE TEEN SPIRIT bald nicht mehr lediglich in Spartensendern mit Alternative-Fokus, sondern etwa auch in der europäischen und der US-Ausgabe des MTV-Metalprogramms *Headbanger's Ball*. Spätestens im Dezember 1991 war der Song ein US-weiter Hit (vgl. Thompson 1996: 116).

Im Januar 1992, fast ein halbes Jahr nach dem Albumrelease, stieß *Nevemind* auf Platz 1 der US-Charts vor und verdrängte dabei Michael Jacksons *Dangerous* – ein Machtwechsel der regelrecht symbolisch den Wandel der Musikindustrie seit Ende der 1980er illustriert. Hohe Chartplatzierungen in fast allen europäischen Ländern und der weltweite Durchbruch Nirvanas folgten 1992. Zum aktuellen Zeitpunkt wurden von *Nevermind* weltweit circa 30 Millionen Exemplare verkauft (*Billboard.com* 2011). SMELLS LIKE TEEN SPIRIT erhielt zwei Grammy-Nominierungen und ist heute fester Bestandteil des Kanons der Popmusik des 20. Jahrhunderts. So führten etwa MTV und das Rolling Stone Magazine SMELLS LIKE TEEN SPIRIT auf Platz 3 der 100 besten Popsongs aller Zeiten, der NME listete den Song als zweitbeste Single der Popgeschichte und VH1 krönte ihn zum besten Song der letzten 25 Jahre.

Die gewaltige popkulturelle Bedeutung von SMELLS LIKE TEEN SPIRIT spiegelt sich auch in zahlreichen Coverversionen quer durch alle Genres wider. Unter den besonders erwähnenswerten Adaptionen findet sich etwa eine Pianoversion der Sängerin Tori Amos, die dem Song in einer verträumten Lounge-Version vollständig seiner Aggression entkleidet. Zu den bedeutenderen Künstlern, die sich mit dem Song auseinandersetzten, zählen weiterhin Patty Smith, die Cobain-Mentoren Melvins oder Paul Anka, der das Stück in eine relaxte Swing-Version transformiert. Die bekannteste Version stellt die Parodie "Smells like Nirvana" des US-Komikers Weird Al Yankovic dar, die vor allem durch MTV-Airplay große Popularität erlangte. Nirvana, die den Überhit im Laufe ihrer kurzen Karriere zunehmend als Bürde empfanden, zeigten sich von Yankovics Parodie begeistert. Als Sample reüssiert SMELLS LIKE TEEN SPIRIT unter anderem im Song "Atari Teenage Riot" der gleichnamigen Berliner Anarcho-Elektro-Punkband.

MANUEL TRUMMER, GERDA MAIWALD

Credits

Stimme und Gitarre: Kurt Cobain

Bass: Krist Novoselic
Schlagzeug: Dave Grohl
Text: Kurt Cobain
Musik: Kurt Cobain, Dave Grohl, Krist Novoselic
Aufnahme und Produktion: Butch Vig
Mix: Andy Wallace
Aufnahme: Mai 1991
Veröffentlichung: 24. September 1991
Länge: 5:01 (Album Version)
4:30 (Single Version)

Recordings

- Nirvana. “Smells like Teen Spirit”, *Smells like Teen Spirit*, 1991, DGC, DGCS7-19050, US Erstauflage (Single/Vinyl 7″).
- Nirvana. “Smells like Teen Spirit”, *Nevermind*, 1991, DGC, DGCD-24425, US Erstauflage (Album/CD).
- Nirvana. “Smells like Teen Spirit”, *From the Muddy Banks of the Wishkah*, 1996, Geffen Records, GED-25105, EU Erstauflage (Album/CD).
- Nirvana. “Smells like Teen Spirit”, *Live at Reading*, 2009, Geffen Records, B00113538-01, US Erstauflage (Album/Vinyl-LP).

Covers

- Atari Teenage Riot. “Atari Teenage Riot”, *Burn, Berlin, Burn!*, 1997, Grand Royal/DHR, GRO42/Grand Royal, US Erstauflage (Compilation/CD).
- Tori Amos. “Smells like Teen Spirit”, *Crucify*, 1992, Atlantic Recording Corporation, 7 82399-2, US Erstauflage (EP/MCD).
- Weird Al Yankovic. “Smells like Nirvana”, *Off the Deep End*, 1992, Volcano, 7 614223201627, US Erstauflage (Album/CD).
- Melvins (mit Leif Garrett). “Smells like Teen Spirit”, *The Crybaby*, 2000, Ipecac Recordings, IPC-6, US Erstauflage (Album/CD).
- Paul Anka. “Smells like the Back of me Nan’s Couch”, *Dinner Jass Vol. 2*, 2005, White Records, 4774, UK Erstauflage (EP/12″ Vinyl).
- Patti Smith. “Smells like Teen Spirit”, *Twelve*, 2007, Columbia/Sony BMG 82876 87251 2, US Erstauflage (Album/CD + Promo 7″).

References

Iler, James: *Nirvana. Nevermind.* London: UFO music 1997.

- Azerrad, Michael: *Nirvana. Come as you are.* Höfen: Hannibal 2003.
- Azerrad, Michael/Pavitt, Bruce/Peterson, Charles: *Screaming Life. Eine Chronik der Musikszene von Seattle.* St. Andrä-Wörden: Hannibal 1995.
- Corbett, John: “Free, Single and Disengaged – Die Lust des Hörens und das Objekt der Popmusik”. In: *Die Beute*, 1 (1996), 74-89.
- Crisafulli, Chuck: *Nirvana. Teen Spirit. Die Story zu jedem Song.* Schlüchtern: Rockbuch Verlag Buhmann & Haeseler 2003.
- Cross, Charles R.: *Heavier than heaven. A biography of Kurt Cobain.* New York: Hyperion 2001.
- Garofalo, Reebee: *Rockin’ Out: Popular Music in the USA.* Boston: Allyn & Bacon 1997.
- Gurk, Christoph: “Wem gehört die Popmusik?”. In: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft.* Ed. by Tom Holert, Mark Terkessidis. Berlin: Edition ID-Archiv 1996, 20-40.
- Hector, James: *The complete guide to the music of Nirvana*. London: Omnibus Press 1998.
- Jelbert, Steve: “Labelled with Love”. In: *The Times*, 02.08.2008.
- Paytress, Mark: *Nirvana. Story und Songs kompakt.* Berlin: Bosworth 2006.
- Pilz, Michael: *Wie konnte Kurt Cobain bloß diesen Hit schreiben?* In: Welt Online. URL: http://www.welt.de/kultur/musik/article13595438/Wie-konnte-Kurt-Cobain-bloss-diesen-Hit-schreiben.html [10.09.2011].
- *Rock Classics*: Sonderheft “20 Jahre Grunge. Die Bands – Die Mythen – Die Tragödien”. Wien: Slam Media GmbH 2011.
- Thompson, Dave: *Nirvana. Das schnelle Leben des Kurt Cobain*. München: Heyne 1996.

Films

- Nirvana. “Smells like Teen Spirit”, *Live! Tonight! Sold Out!!*, 1994, Geffen Records, GEV-39541, US Erstauflage (VHS).
- Nirvana. “Smells like Teen Spirit”, *Live at the Paramount*, 2011, Geffen Records, 0602527779010, EU Erstauflage (DVD).

Links

- Artist Homepage: http://www.nirvana.com/ [11.08.2012].

About the Authors

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the University of Regensburg.
All contributions by Gerda Maiwald

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Manuel Trummer

Citation

Manuel Trummer; Gerda Maiwald: “Smells Like Teen Spirit (Nirvana)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/smellslike, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Wolf Biermann **1963**

Soldatenmelodie (Soldat Soldat)

Die SOLDATENMELODIE (1963), besser bekannt als SOLDAT SOLDAT, ist eines der populärsten Stücke des Liedermachers Wolf Biermann (*1936). Entstanden während des Kalten Kriegs und in beiden Staaten des geteilten Deutschlands begeistert aufgenommen, ist es auch heute noch als gesungenes pazifistisches Plädoyer bei Friedenskundgebungen präsent.

I. Entstehungsgeschichte

Zu den frühen Liedern Biermanns gehört die SOLDATENMELODIE. Biermann wählte diesen Titel, weil hier, anders als sonst, die Musik vor dem Text entstand (Biermann 1997: 207) – viele kennen die SOLDATENMELODIE jedoch unter den wiederkehrenden Versanfängen SOLDAT SOLDAT. 1963, im Entstehungsjahr der SOLDATENMELODIE, war Biermann bereits als unbequemer Kritiker in die Aufmerksamkeit der DDR-Obrigkeit gerückt. Das von ihm gegründete und geleitete Theater im Prenzlauer Berg in Berlin war 1962 ebenso verboten worden wie sein Stück „Berliner Brautgang“; er selbst wurde nach einem Auftritt an der Ost-Berliner Akademie der Künste bis Juni 1963 mit einem vorübergehenden Auftrittsverbot belegt. Auch sein Ausschluss aus der Staatspartei SED fiel in das Jahr 1963 (Rosellini 1992: 20–22). Die weltpolitische Lage war vom Kalten Krieg zwischen den West- und Ostmächten beherrscht. Immer wieder drohte dieser Konflikt militärisch zu eskalieren, so auch Anfang der 1960er Jahre in der sogenannten Kubakrise, die als „gefährlichste Konfrontation des Kalten Krieges“ gilt, „in der nur mit Glück ein Atomkrieg verhindert wurde“ (Stöver 2008). Die Gefahr eines Kriegsausbruchs war in beiden deutschen Staaten damit immerzu präsent, aber auch die sogenannten heißen Kriege in den anderen Teilen der Welt. Tatsächlich militärisch – und grausam – ausgetragen wurde der West-Ost-Konflikt in Stellvertreterkriegen auf dem Boden von Entwicklungsländern, etwa in den 1950er Jahren in Korea oder ab 1965 in Vietnam (ebd.). In seiner SOLDATENMELODIE stellt sich Biermann gegen Militarismus und Militarisierung, wenngleich er 1997 diese Haltung rückblickend korrigierte: „[I]ch war […] immer für den Frieden, aber nie ein Pazifist“ (Biermann 1997: 207). Zutreffender ist es wohl, dass sich Biermanns politische Haltung Anfang der 1990er Jahre radikal änderte (Klein 2006: 189). So unterstützte Biermann etwa 1991 die militärische Intervention der USA im Irak: „Damit wir uns richtig mißverstehen: Ich bin für diesen Krieg am Golf“ (Biermann 1991). Seinem so betitelten Beitrag in der Wochenzeitung „Die Zeit“ stellte er u.a. aber doch die Zeilen aus der SOLDTENMELODIE voran: „Soldaten sehn sich alle gleich – lebendig und als Leich“ (Klein 2006: 189–190).

II. Kontext

' · den deutschen Liedermachern nimmt Biermann eine Sonderstellung ein, denn er ist als Person wie
.Jnstler wie kein anderer nicht nur vom geteilten Deutschland geprägt, sondern war auch als

Liedermacher für ein Publikum beider deutschen Nationen bedeutsam. Als Jugendlicher siedelte Biermann, der einer kommunistischen Hamburger Familie entstammte und dessen Vater in Auschwitz ermordet worden war, in die DDR über und zog „aus der Vaterstadt in sein rosarotes Vaterland“ (Biermann o.J.), wie er es selbst ausdrückt. Ab den 1960er Jahren schrieb Biermann erste Gedichte und Lieder, sein Vorbild war der Komponist Hanns Eisler. Doch der begeisterte Anhänger der DDR wurde zum scharfen Kritiker, der nicht zögerte, die Distanz zwischen Utopie und Realität in seiner Wahlheimat anzuprangern. Schon zu Beginn seiner Karriere eckte Biermann an und aus vorübergehenden Auftrittsverboten und Verboten einzelner Lieder in der DDR wurde schließlich ab 1965 ein dauerhaftes Berufsverbot, das bis zu Biermanns Ausbürgerung 1976 aufrechterhalten wurde. Seiner Beliebtheit in der DDR tat dies keinen Abbruch, seine Lieder und Gedichte wurden unter der Hand mittels Abschriften und Tonbandkopien weitergegeben. „Für unsere ganze Generation“, resümierte die ostdeutsche Liedermacherkollegin Bettina Wegner, „war der ganze Biermann mit all‘ seinen Liedern existenziell wichtig, weil, ja, da war einer, der hat gesungen, was keiner gesagt hat“ (Kranz 2023 (Soldat, Soldat): TC 02:36–02:48). Spätestens seit seinem Auftritt bei einer Friedenskundgebung in Frankfurt am Main war Biermann auch in Westdeutschland populär geworden, viele Konzerte bestritt er in der Folgezeit hier. In der Bundesrepublik konnte er während seines Auftritts- und Publikationsverbots – über Umwege – weiterhin veröffentlichen. Aber auch ihr wurde er ein unbequemer, wenn auch akzeptierter Kritiker (vgl. Holler 2007: 134–135). Biermann war damit bereits zu Zeiten des geteilten Deutschlands „ein gesamtdeutscher Liedermacher“ (Rothschild 1980: 26), der sowohl als Literat als auch als Musiker nicht nur in, sondern auch außerhalb Deutschlands Anerkennung genoss. Der Begriff ‚Liedermacher‘ wurde 1963 gar durch Biermann neu belebt und diente fortan als Bezeichnung vor allem für all diejenigen dieser Generation, die selbst dichteten, komponierten, sangen und sich dabei selbst auf der Gitarre begleiteten. In Bezug auf das politische Lied setzte Biermann Maßstäbe, und zwar hinsichtlich Text, Musik und Interpretation (ebd.). An ihm „kommt keiner vorbei, der heute in deutscher Sprache Lieder schreibt“ (ebd.). Die künstlerische Qualität der Biermann-Lieder mag die Isolation während seines Berufsverbots in der DDR, in der er sozusagen in seiner Unfreiheit frei war, sogar befördert haben (Götsch 2007: 117) und tatsächlich entstanden die berühmtesten Lieder während dieser Zeit. Der Musik seiner Lieder misst Biermann eine hohe Bedeutung bei, sie ist der Prüfstein für die Qualität seines Texts: „Meistens [schreibe ich] zuerst den Text, und wenn ich dann mit der Musik gegen ihn angehe, stellt sich schnell heraus, ob er überhaupt etwas taugt. Wenn der Text selber keine Substanz hat, läuft die Musik durch ihn durch, er hält dem Widerspruch nicht stand.“ (Biermann, zitiert nach: Rosellini 1992: 32). Musik und Text bilden eine einander auch im Widerspruch ergänzende „dialektische Einheit“ (Rothschild 1980: 32).

III. Analyse

In der SOLDATENMELODIE gibt es diesen Widerspruch zwischen Musik und Text nicht, sondern, so Biermann, sie sind „geradezu langweilig parallel“ (Biermann 1997: 207). Der 2/4-Takt und der gleichförmige Rhythmus der Melodie aus einer sich auf jeder Viertel stetig wiederholenden Punktierung evozieren das Marschieren von Soldaten im Gleichschritt. Im Vorspiel wird dieser Effekt noch dadurch verstärkt, dass mit der rechten Hand auf den Gitarrenkorpus geklopft wird. Die Saiten schwingen dabei [illegible]odass – die Melodie wird gepfiffen – ein beklemmender Effekt entsteht. Im Band *Mit Marx- und Engelszungen* gibt Biermann bezüglich Ausführung und Ablauf der SOLDATENMELODIE genaue

Anweisungen (Biermann 1968: 35), auch soll während der ersten Strophe „mit hartem Mittelfinger genau über dem Steg“ geschlagen werden. Die SOLDATENMELODIE ist nicht nur eine, wenn auch berühmte, Ausnahme von Biermanns eigenem Kompositionsstil, sondern ebenfalls anders als sonst, schreibt er hier den Text zur Musik und nicht umgekehrt (Biermann 1997: 207). „Gemessen an meinen angestrebten Normen ist das eine schwache Nummer“, bewertet Biermann selbst sein Lied. „Aber die stumpfsinnige Verdoppelung bewirkt […] doch eine starke emotionale Wirkung“ (ebd.). Auch der Text ist von Wiederholungen durchsetzt, der Ausruf „Soldat Soldat“ steht zu Beginn fast jeder Verszeile. In dieser Hinsicht mag die SOLDATENMELODIE ein, wie Biermann es selbst ausdrückt, „eindimensionales Lied“ sein (ebd.). Dennoch ist die Musik keine Illustration des Textes, in dem beispielsweise das Marschieren der Soldaten gerade nicht thematisiert wird. Begreift man aber die Musik der SOLDATENMELODIE als Verweis auf die großen Militärparaden der DDR, stellt Biermann deren Identität zweifach infrage (Klein 2006: 184–185), wenn er musikalisch aus dem Parade- einen Trauermarsch macht und textlich nicht den militärischen Glanz beschreibt, sondern die Schrecken des Krieges. Die SOLDATENMELODIE besteht aus drei Strophen, wobei die dritte textlich eine Wiederholung der ersten, musikalisch eine Wiederholung der zweiten ist. Denn Biermann gibt vor, dass die erste Strophe in e-Moll zu spielen und zu singen ist, die zweite Strophe aber in a-Moll, also um eine Quarte nach oben transponiert wird und damit deutlich höher liegt als der Beginn des Liedes. Diese Verlagerung der Tonhöhe nach oben gibt es auch im Verlauf der Strophe selbst. Jede Verszeile wird melodisch nach oben geführt, die auftaktigen Sprünge werden immer größer. Die Verse 1 und 2 beginnen mit einem Quartsprung (h–e’), die Verse 3 und 4 mit einem Quintsprung (h–fis’) und die Verse 5 und 6 schließlich mit einem Sextsprung (d’–g’). Auch harmonisch lässt sich dies nachvollziehen. Die ersten vier Verse bilden eine erste harmonische Einheit aus acht (4+4) Takten, die von der Grundtonart e-Moll nach vier (2+2) Takten zur Dominante H7 und am Ende schließlich wieder zurück nach e-Moll führen. Die Melodie endet jedoch nicht auf dem Grundton, sondern auf der Terz (g’). Diese Terz wird zum neuen Grundton der Paralleltonart G-Dur der folgenden vier (2+2) Takte mit den Versen 5 und 6, die ihrerseits in a-Moll und wiederrum höher enden. Der Spitzenton c’’ – in den anderen Strophen ist es wegen der Transposition sogar ein f’’ – wird zu Beginn des neuen Takts erreicht (Vers 7), wovon aus die Melodie wieder nach unten und die Harmonik zurück nach e-Moll geführt wird. Diese vier Takte werden – in die schlussendliche Tonart transponiert – auch nochmals isoliert zu Ende des Liedes aufgegriffen; auf vielen Aufnahmen Biermanns wird dieser Quintsprung zum Aufschrei. Trotz der musikalischen Einförmigkeit gestaltet Biermann die SOLDATENMELODIE aus, sein Vortrag ist lebendig: Er singt und ruft, er flüstert und spricht, er steigert die Dynamik, er zieht das Tempo an. Während das Vorspiel oft ein fast noch gemütliches Tempo hat, sind die Strophen deutlich schneller, so schnell, dass bisweilen der Text zur Musik verschoben ist. Im Text positioniert sich Biermann ausdrücklich gegen den Krieg. In der zweiten Strophe fragt er nach dem Sinn des Kriegs, stellt heraus, dass es keinen Sieg geben kann, macht deutlich, dass die Jugend, die eigentlich die Gesellschaft von morgen sein sollte, hier geopfert wird: „Die Welt hat einen tiefen Sprung / Soldat, am Rand stehst *du*“. Das auch typografisch hervorgehobene „du“ hebt das Individuum hervor, das, so in der ersten und dritten Strophe, in der militärischen Masse untergeht: „ich finde nicht / […] dein Angesicht“. Wie ein Fazit kommt Biermann in den zwei letzten Versen der ersten bzw. dritten Strophe, die am Schluss nochmals wiederholt werden, zu der Aussage: „Soldaten sehn sich alle gleich / – lebendig und als Leich“. Hier liegt die eigentliche Brisanz der SOLDATENMELODIE, denn gemäß der DDR-Staatsdoktrin waren „die Soldaten des Ostens Klassenfeindsoldaten […], und die des Westens eine Kriegsgefahr“ (Kranz 2023: TC 01:40–01:50) – Biermann

dagegen weist in diesen Zeilen daraufhin, dass es diese Unterscheidung nicht geben kann und formuliert damit ein pazifistisches Statement. Als solches wurde es auch von seinem Publikum verstanden, obwohl, wie Biermann berichtet, die Erfahrungen mit den ersten Verboten des DDR-Staatsapparats den Text an dieser Stelle beeinflussten: „Und zwar habe ich mit der Wahrheit gelogen. Ich bin ja kein Anfänger, ich will ja nicht mehr lügen. Ich hab' mit der Wahrheit gelogen, indem ich *nicht* schrieb ‚Soldaten sind sich alle gleich'. ‚Soldaten *sehn* sich alle gleich' steht da" (ebd.: TC 01:24–01:39).

IV. Rezeption

Die SOLDATENMELODIE wurde trotz des textlichen Kniffs in der DDR verboten: „Es stank den verlogenen Friedenskämpfern der Partei nach Pazifismus", kommentierte Biermann im Rückblick (Biermann 1997: 207). Das Lied verbreitete sich aber auch hier dennoch unter der Hand via Abschriften und Tonbandkopien (Kranz 2023: TC 02:28–02:33, Biermann 1997: 207–208). Diese stammten von einem Auftritt Biermanns bei einer Abschlusskundgebung des Ostermarsches in Frankfurt am Main, bei der Biermann einer breiten und schließlich gesamtdeutschen Öffentlichkeit bekannt wurde: Es war sein „eigentliche[r] Durchbruch" (Rosellini 1992: 23). Denn dieser Auftritt wurde mitgeschnitten und unter dem Titel *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)* 1965 als Schallplatte bei Philips veröffentlicht. Die SOLDATENMELODIE gehört seither zum Standardrepertoire solcher Friedenskundgebungen (Kranz 2023: TC 01:54–02:09) und wurde, neben der „Ermutigung", zu einem der bekanntesten Lieder Biermanns erst im geteilten und dann im wiedervereinten Deutschland. Coverversionen entstanden vor allem bis in die 1980er Jahre hinein, nicht nur auf Deutsch. Die SOLDATENMELODIE stieß insbesondere bei Künstlerinnen und Künstlern aus Nordeuropa auf Resonanz. Mittlerweile hat sie sich jedoch insofern von ihrem Urheber gelöst, als sie vielen auch heute noch als gültiges Plädoyer gegen Krieg überhaupt gilt, wenngleich Biermann selbst seine pazifistische Haltung in den 1990er Jahren widerrief.

UTE ELENA HAMM

Credits

Music and lyrics, guitar and vocals: Wolf Biermann
Producer: Ludwig Sternburg
Label: Philips
Published: 1965
Length: 1:45 min

dings

- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)*, 1965, Philips, 843 742 PY, Germany (LP).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)*, 1965, Philips, 5843742, Germany (LP).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann, Wolfgang Neuss – Zwischen Ost und West,* 1965, Philips/Deutscher Schallplattenclub, H 815, Germany (LP/Album).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)*, 1967, Philips, 843 742 PY, Germany (LP/Reissue).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *Eins in die Fresse, mein Herzblatt,* 1980, CBS, CBS 88502, Germany (2 LPs/Album).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *Eins in die Fresse, mein Herzblatt,* 1980, CBS, CBS 40-88502, Germany (2 Cassettes/Album).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *Und als ich von Deutschland nach Deutschland kam,* 1980, SR International, 40 023 4, Germany (LP/Compilation).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *Und als ich von Deutschland nach Deutschland kam,* 1980, SR International, 49 691 9, Germany (Cassette/Compilation).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *Eins in die Fresse, mein Herzblatt,* 1998, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (2 CDs/Album).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolfgang Neuss, Der Mann mit der Trommel*, 1998, Mercury, 558 855-2, Germany (2 CDs/Compilation).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *Lieder vom preussischen Ikarus,* 1999, BMG Music Publishing Germany/Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (CD/Compilation).
- Wolf Biermann. „Soldat Soldat“. On: *Ermutigung im Steinbruch der Zeit,* 2001, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (2 CDs/Album).
- Wolf Biermann, Wolfgang Neuss. „Soldatenmelodie“. On: *Gebt und endlich Frieden,* 2003, Universal Marketing Group, 039 329-2, Germany (CD/Compilation).
- Wolf Biermann. „Soldat, Soldat“. On: *100 Jahre Kabarett – 1955–1970,* 2006, Bear Family Records, 26003-X BCD 16903 CP, Germany (3 CDs/Compilation).
- Wolf Biermann. „Soldat Soldat“. On: *... paar eckige Runden drehn!,* 2016, Wolf Biermann Lieder Produktion Altona, Germany (CD/Album).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)*, o.J., Philips/Zweitausendeins, 838349-1, Germany (LP).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)*, o.J., Philips/Zweitausendeins, 838349-2, Germany (CD/Album/ Reiusse).
- Wolf Biermann. „Soldatenmelodie“. On: *Wolf Biermann (Ost) zu Gast bei Wolfgang Neuss (West)*, o.J., Philips/Büchergilde Gutenberg, 21 441/0, Germany (LP/Reissue).

Covers

- ılie Felix. „Soldat“. On: *Flowers,* 1967, Fontana, STL 5437, UK (LP/Album).
- ılie Felix. „Soldat“. On: *Flowers,* 1967, Fontana, TL 5437, UK (LP/Album).

- Eric Bentley. „Soldatenmelodie“. On: *Bentley on Biermann,* 1968, Broadside Records, BRS 432, US (LP).
- Lena Granhagen. „Soldat Soldat“. On: *Lena Granhagen sjunger Theodorakis & Biermann,* 1972, Proprius, PROP 7718, Sweden (LP/Album).
- Mladen Bobby Gutesha. „Soldat“. On: *… und …,* 1972, EMI Electrola, C 063-29070, Germany (LP/Album).
- Julie Felix. „Soldat“. On: *Flowers,* 1972, Fontana, 6870507, Australia (LP/Album).
- Ewert Ljusberg. „Soldat, Soldat“. On: *Och Inte Kallar Jag Det Att Gråta …*, 1974, YTF, EFG-0516096, Sweden (LP).
- Pigor & Drängar. „Soldat Soldat“. On: *Pigor & Drängar*, 1977, Phontastic, PHON 8, Sweden (LP/Album).
- Maria Stenz. „Soldat, Soldat“. On: *Venter I på bedre tider? Biermann på Dansk*, 1978, Metronome, MELP 616, Denmark (LP).
- N. „Soldat, Soldat“. On: *En ild for fried og frihet (AUF 75 ÅR)*, 1978, Arbeidernes Opplysningsforbund I Norge, OPD 7, Norway (LP/Compilation).
- Eva Maria Hagen. „Soldat Soldat“. On: *„Ich leb’ mein Leben“ – Eva Maria Hagen singt neue und alte Lieder von Wolf Biermann*, 1981, CBS, 85 255, Germany (LP/Album).
- Marén Berg. „Soldat, Soldat“. On: *Die Blonde*, 1983, Auvidis France, AV 4459, France (LP/Album).

References

- Biermann, Wolf: *Ausführliche Vita von Wolf Biermann,* https://www.wolf-biermann.de/vita [14.09.2024].
- Biermann, Wolf: Kriegshetze, Friedenshetze. Damit wir uns richtig mißverstehn: Ich bin für diesen Krieg am Golf. In: Die Zeit 6 (1991), 59–60.
- Biermann, Wolf: Soldat Soldat [Soldatenmelodie]. In: *Mit Marx- und Engelszungen. Gedichte, Balladen, Lieder.* Berlin: Wagenbach 1968, 35–36.
- Biermann, Wolf: *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen.* Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.
- Götsch, Katharina: *Linke Liedermacher. Das politische Lied der sechziger und siebziger Jahre in Deutschland*. Innsbruck: Limbus 2007.
- Holler, Eckhard: The Folk and *Liedermacher* Scene in the Federal Republic in the 1970s and 1980s. In: *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Ed. by David Robb. Rochester, NY: Camden House 2007, 133–167.
- Klein, Christian: Guerre et paix dans les chansons de Wolf Biermann de 1960 à 1972. In: *La Guerre en chansons.* Ed. by Francois Genton. Grenoble: CERAAC 2004, 179–190.
- Kranz, Oliver: *Wolf Biermann – sein Leben in Liedern, Folge 1: Soldat Soldat* [05:56]. Podcast. Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) 2023, https://www.rbb-online.de/podcasts/biermann/episoden/biermann_ep_01.html [14.09.2024].
- Rosellini, Jay: *Wolf Biermann.* München: C.H. Beck 1992.

`othschild, Thomas: *23 Porträts.* Frankfurt/Main: Fischer 1980, 26–35.

‹över, Bernd: Der Kalte Krieg und das Wettrüsten. Das Zeitalter der Supermächte. Bundeszentrale

für politische Bildung vom 11. Oktober 2008: https://www.bpb.de/themen/nordamerika/usa/10614/der-kalte-krieg-und-das-wettruesten/ [14.09.2024].
- Wapnewski, Peter: Wolf Biermann ein deutscher Liedermacher. In: *Wolf Biermann*. Ed. by Heinz Ludwig Arnold. München: Edition text + kritik 1975, 30–68.

Links

- www.wolf-biermann.de [09.04.2025].

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Soldatenmelodie (Soldat Soldat) (Wolf Biermann)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/soldatenmelodie-soldat-soldat, 04/2025.

Print

Udo Lindenberg **1983**

Sonderzug nach Pankow

Udo Lindenbergs Glenn-Miller-Kontrafaktur SONDERZUG NACH PANKOW ist ein musikalischer Meilenstein auf dem langen Weg des Abschieds der jüngeren Generationen von der starren Linie der Politik der Kalten Krieger. Der Song markiert letztlich den Kalten Krieg als Generationskonflikt und stellt ein selten deutliches Beispiel für die Wechselwirkungen zwischen Popmusik und Realpolitik dar.

I. Entstehungsgeschichte

Die große Begeisterung jüngerer Fans in der DDR für Muttersprachliches aus dem Westen (BAP, Grönemeyer, Maffay, Lindenberg, Lage etc.) stellte eine bemerkenswerte Mischung aus Wollen und Sollen dar. Die Kulturpolitik der SED begünstigte als Teil des Projektes einer "sozialistischen *National*kultur" deutschsprachige Popmusik (während im Westen hauptsächlich noch Englisch gesungen wurde) und forderte, wie in allen gesellschaftlichen Bereichen auch hier, politische oder soziale Positionierung. Die sprachliche Barrierefreiheit und das verordnete Engagement dürften das kritische Hinhören der Fans befördert haben. Von den Künstlern, auch von den Rockmusikern, wurde vom Rezipienten ein Austausch über jene Fragen erwartet, welche nicht immer befriedigend in den DDR-Medien zur Sprache kamen.

Lindenberg gehörte in der alten BRD zu den Veteranen deutschsprachiger Popmusik und hatte von daher immer auch eine breite Fanbasis in der DDR (erste deutschsprachige LP: *Daumen im Wind*, 1972; Durchbruch mit der LP *Andrea Doria*, 1973). Zudem war mit ihm, als einem in der Friedensbewegung aktiven Künstler, seitens der SED prinzipiell eine Zusammenarbeit denkbar.

Gerade weil den Bürgern im eigenen Lande anfangs mit mehr, später mit weniger Drohungen nahegelegt wurde, auf den Konsum von Westmedien zu verzichten, nahm die SED mit ihren Zensur-, Kontroll- und Überwachungsgremien, im Bewusstsein der Nichteinhaltung solcher Empfehlungen, Nachrichten aus dem Westen äußerst ernst. Als Udo Lindenberg im SFB am 5. März 1979 seinem bereits musikalisch in "Rock-n-Roll Arena in Jena" (1976) geäußerten Wunsch Ausdruck verlieh, auch vor seinen Fans in der DDR aufzutreten, wurde vier Tage später dem Kulturminister Kurt Hager eine wörtliche Abschrift des Interviews (Bundesarchiv, SMPO DY 30187) vorgelegt. Auf dieser notierte er: "Abt. Kultur. Auftritt in der DDR kommt nicht in Frage".

Lindenberg ließ sich durch die Ablehnung seitens der SED nicht entmutigen und revanchierte sich vier Jahre später für die Zurückweisung seitens der Kulturadministration der DDR mit einem legendär respektlosen Text, dem er zur Melodie des "Chattanooga Choo Choo" schrieb. SONDERZUG NACH PANKOW erschien auf der Lindenberg-LP *Odyssee* und am 2.2.1983 als Single (B: *Sternthaler*).

II. Kontext

Der Song und seine Folgen sind gleichermaßen ein Beitrag zur Analyse wie ein Sinnbild der atavistischen Widersinnigkeiten des Kalten Krieges. 12 Tage nach der Veröffentlichung der Single schrieb Lindenberg in einem Brief an Erich Honecker, er solle doch endlich einmal einen “echten deutschen Klartext-Rocker” in der DDR auftreten lassen, sich menschlich-flexibel verhalten und Humor und Souveränität beweisen, indem er der “Nachtigall von Billerbeck” eine Tournee durch die DDR erlaube. Der Generalsekretär schien ob der Respektlosigkeiten weniger aufgebracht und deutlich humorvoller als manche seiner Genossen und setzte zu einer politischen Umarmung Lindenbergs an, die mit einem Auftritt mit vier Songs am 25.10.1983 beim FDJ Friedenskonzert vor 4200 handverlesenen Gästen im Palast der Republik ihren Anfang nahm. Lindenberg durfte u.a. neben Harry Belafonte auftreten, verzichtete auf Songs wie “Das Mädchen aus Ostberlin” und SONDERZUG AUS PANKOW und bekam dafür die ersehnte Tournee durch die DDR zugesagt, die jedoch im Februar 1984 nach einem Rückzieher von Egon Krenz abgesagt wurde. Reinhard Heinemann, Leiter des Büros des Festivals des politischen Liedes, hatte die Tour schriftlich zugesagt und berief sich auf das Ehrenwort von Krenz. Lindenberg hatte den Titel “Hallo DDR” bereits geschrieben.

Trotz vehementer dauernder Beaufsichtigung – während seines Ost-Berlin Aufenthaltes (die Veranstaltung wurde u.a. von 1615 Stasimitarbeitern überwacht), gelang Lindenberg ein kurzer Kontakt mit den Fans vor dem Veranstaltungsort und er ließ es sich bei seinem Auftritt nicht nehmen, sich gegen Aufrüstung in West und Ost zu wenden. Der launige Schlagabtausch zwischen Honecker und Lindenberg setzte sich fort. Als humorvollen, aber nicht minder ernst gemeinten Protest schickte Lindenberg 1987, nachdem die Ordnungskräfte gegen Ostberliner Fans, die einem Westberliner Open-Air Konzert zugehört hatten, hart vorgegangen waren, eine Lederjacke mit einem schriftlichen Appell zu mehr Toleranz und Offenheit (“Urbi et Gorbi”).

Honecker konterte mit einem Brief, in dem er dem Anlass des Schreibens ausweicht, aber zugleich Lindenbergs politische Überzeugungen für vereinbar mit der Linie der DDR erklärt, sich für die Jacke bedankte (“passt”), diese jedoch an einen echten Fan aus den Reihen der FDJ weiterzugeben gedachte und dem Rockmusiker eine Schalmei, jenes proletarische Laieninstrument, das Udo in seiner Jugend selbst gebespielt hatte, als Dankeschön übersandte (“viel Spaß beim Üben”). Noch im gleichen Jahr 1987 überreichte Lindenberg medienwirksam dem verblüfften Honecker bei seinem ersten Besuch in der BRD in Wuppertal eine E-Gitarre mit der Aufschrift “Gitarren statt Knarren”.

III. Analyse

Im Falle des Songs SONDERZUG NACH PANKOW ist die Grenze zwischen dem Kontext des Songs und seiner Analyse angesichts der schillernden intertextuellen Bezüge fließend.

“Chattanooga Choo Choo”, komponiert von Harry Warren, ist eine der bekanntesten Swing-Nummern überhaupt. Den ersten großen Charterfolg damit hatte Glenn Miller mit seinem Orchester 1941 (Goldene Schallplatte 2.1942); seitdem wurde das Stück in den unterschiedlichsten Genres gecovert (z.B. Bill Haley, 1954) bzw. mit einem neuen Text versehen, wobei jedoch immer Bezüge zum Originaltext erhalten

1. Texter Mack Gordon hatte humorvoll reimend einen Song über die Vorzüge des schnellen Eisenbahnfernverkehrs in den USA gedichtet.

In Hitlerdeutschland war Swing zwar nicht konsequent verboten, unterlag aber erheblichen Repressalien. Daher wurde die Niederlage von 1945 von den Deutschen noch am ehesten *musikalisch* als Befreiung angesehen. Neben Lebensmitteln und anderer materieller Hilfe seitens der Alliierten, waren es sicherlich die Soldatensender, allen voran *American Forces Network* (AFN), die den Deutschen die ersehnte musikalische Unterhaltung und Ablenkung in Form von Swing und Jazz brachten. In der chaotischen unmittelbaren Nachkriegszeit, wo nicht wie im Falle des besungenen Schnellzugs namens “Chatanooga Choo-Choo”, das Transportsystem reibungslos funktionierte, schrieb der Berliner Schlagersänger Bully Buhlan einen neuen Text mit dem Titel “Kötzschenbroda-Express”. Kötzschenbroda war der einzige halbwegs funktionierende Bahnhof bei Dresden, den Reisende aus Richtung Berlin anzusteuern hatten, wenn denn die mannigfaltigen Hindernisse, die Buhlan besingt, eine Reise überhaupt zuließen.

Im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Musikpolitik der DDR ließ sich Lindenberg von Buhlans Idee inspirieren und schrieb einen weiteren neuen Text. Millers lautmalerisches Arrangement ließ auch ihn auf die Eisenbahnthematik rekurrieren.

In seinem Text entwirft Lindenberg das Szenario, dass er einen Sonderzug ins Funktionärs-Ghetto im Ost-Berliner Stadtteil Pankow besteigt, um bei einer Flasche Cognac den Staatsratsvorsitzenden zu überzeugen, dass er doch in der DDR auftreten dürfe. Diesen duzt er konsequent, nennt ihn “Honey”, einen “sturen Schrat” bzw. den “Oberindianer” der DDR (interessante Parallele zu Metaphorik des Cold-War-Songs “Two Tribes” von Frankey Goes to Hollywood). Doch auch an Selbstironie spart Lindenberg nicht, empfiehlt sich als “den kleinen Udo”, das “Jodeltalent”, das es als ungerecht empfindet, dass nicht näher genannte “Schlageraffen” in der DDR ihren “Schrott zum Vortrag bringen” dürften – er aber nicht. Die Umarmung seitens der SED findet in Lindenbergs Text ihre Analogie in der Behauptung, dass Honecker doch eigentlich auch ein Rocker sei, der sich nicht nur heimlich die Lederjacke anziehe, sondern sich auch auf dem Klo einschließe, um Westradio zu hören. Nach einer minimalistischen Jodeleinlage zum Schluss, ist eine russische Bahnhofsansage zu hören, die besagt, dass der Oberste Sowjet nichts gegen einen Auftritt Lindenbergs in der DDR einzuwenden habe; was wie Ironie der Geschichte wirkt, da Udo Lindenberg tatsächlich 1985 in Moskau auftreten konnte.

Auf der LP-Fassung sind die raffinierten Arrangements von Miller auf ein paar relativ schlichte Keyboardriffs reduziert; live funktioniert der Song jedoch aufgrund seiner einfachen harmonischen Struktur einwandfrei als rockige Gitarrennummer. Wie bei nahezu allen Lindenberg-Songs ist das tragende Element der unverwechselbare Gesang in Wechselwirkung mit dem spezifischen Lindenbergslang.

IV. Rezeption

SONDERZUG NACH PANKOW ist der bis dato erfolgreichste Song von Udo Lindenberg. Im deutschsprachigen Raum dürfte er inzwischen bekannter sein als Millers “Chattanooga Choo Choo”.

Seine Wanderungen zwischen Ost und West, deren integraler Bestandteil der Song ist, ließen Udo Lindenberg zwischen die Fronten des Kalten Krieges geraten, wo schon derjenige, der mit der “anderen ` nur sprach, in den Verdacht geriet, dem eigenen System feindlich gegenüberzustehen. Die Stasi ‚ ‘ SONDERZUG NACH PANKOW und seine Schwesterstücke als vehemente Bedrohung der DDR

wahr. Seit 1971 führte sie über den “mittelmäßigen Schlagersänger” Udo Lindenberg ein Akte (Auslöser war ein kleiner Haschischfund bei einem Grenzübertritt, sowie die Kontakte zu Wolf Biermann). Die Einschätzung der Stasi lautete 1983: “Die zu seinem Repertoire gehörenden Lieder ‘Mädchen aus Ostberlin’ und SONDERZUG NACH PANKOW stellen eine grobe Diffamierung der sozialistischen Staats- und Gesellschaftsordnung der DDR und ihrer führenden Repräsentanten dar.” (Zit. nach Rauhut 1996: 99). SONDERZUG und die anderen Stücke, die sich mit deutsch-deutschen Fragen auseinandersetzen, waren in der DDR verboten; zwei DJs aus Guben wurden zu 5 Monaten Haft verurteilt, weil sie SONDERZUG gespielt hatten (vgl. Rauhut 1996: 81). Allein während des einzigen Auftrittes von Udo Lindenberg in der DDR wurden während und nach dem Konzert 44 Fans “zugeführt” (=festgenommen).

Die Fans im Osten dankten Lindenberg seine schnörkellosen, mauerüberspannenden Statements à la “einfach nur zusammen sein”, die sich so wohltuend von der Rhetorik der westdeutschen Sonntagsreden (“Brüder und Schwestern im Osten”) abhoben.

Die Westmedien kanzelten ihn mehrheitlich wegen seines DDR-Auftrittes und seiner Kontakte zur SED und FDJ ab. Auch wenn der Austausch zwischen Lindenberg und Honecker (etwa die Wuppertaler Gitarrenschenkung) vielfach positiv aufgenommen wurde, zeigte sich beispielsweise *Der Spiegel* empört: “Beständiges Blasen: Der Rock-Senior Udo Lindenberg hat sich, über alle Ekelschwellen hinweg, in Honeckers Besuch gedrängt” (*Der Spiegel* 1987: 38). Das sah nach der Wende anders aus: Bei der Verleihung des Bundesverdienstkreuzes wurde explizit auf Lindenbergs Ost-West-Aktivitäten anerkennend hingewiesen.

MATTHIAS TISCHER

Credits

Text: Udo Lindenberg
Musik: Harry Warren
Produzent: Udo Lindenberg
Veröffentlichung: 1983
Länge: 3:14

Recordings

- Glenn Miller And His Orchestra. “Chattanooga Choo Choo”, *Chattanooga Choo Choo*, 1941, His Master’s Voice, B.D. 5720, Schweden (Schellack/10″).
- Bill Haley And Haley’s Comets. “Chattanooga Choo Choo”, *Chattanooga Choo-Choo*, 1954, Essex Records, E-348-A (Single/EP).
  ılly Buhlan. “Zug nach Kötzschenbroda”.

- Udo Lindenberg. *Daumen im Wind*, 1972, Telefunken, SLE 14679-P, Deutschland (LP/Album).
- Udo Lindenberg & Das Panikorchester. *Alles Klar auf der Andrea Doria*, 1973, Telefunken, SLE 14719-P, Deutschland (LP/Album).
- Udo Lindenberg & Das Panikorchester. “Sonderzug nach Pankow”, *Odyssee*, 1983, Polydor, 2372171, Deutschland (LP/Album).
- Udo Lindenberg & Das Panikorchester. “Sonderzug nach Pankow”, *Sonderzug nach Pankow*, 1983, Polydor, 810076-7, Deutschland (7″/Single).
- Frankie Goes To Hollywood. “Two Tribes”, Two Tribes, 1984, ZTT, ZTAS 3, UK (7″/Single).

References

- Brühdorn, Annette: *Pop and Poetry – Pleasure and Protest. Udo Lindenberg, Konstantin Wecker and the Tradition of German Cabaret* (= German Linguistic and Cultural Studies 13). Bern: Verlag Peter Lang 2003.
- Rauhut, Michael: *Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP, Underground: Rock und Politik in den achtziger Jahren*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1996.
- N. N.: Beständiges Blasen. In: *Der Spiegel* 38 (1987), 277-278.

About the Author

Matthias Tischer (Prof. Dr. habil.) teaches Social Work, Esthetics and Communication with focus on Culture and Music at the University of Applied Sciences Neubrandenburg.
All contributions by Matthias Tischer

Citation

Matthias Tischer: “Sonderzug nach Pankow (Udo Lindenberg)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sonderzug, 02/2012 [revised 10/2013].

Print

LaVern Baker **1953**

Soul On Fire

Mit SOUL ON FIRE trägt sich die 24jährige Sängerin LaVern Baker 1953 erstmals in die US Rhythm & Blues-Charts ein. Nur wenig später gehört sie zu den wichtigsten afroamerikanischen Acts ihrer Zeit und, weniger aus musikalischen Gründen als wegen ihrer Erfolge in den Popular Music Charts zwischen 1955 und 1958, zu den wenigen weiblichen Stars des Rock'n'Roll. Musikalisch ist der Song ein historisches Bindeglied zwischen Gospel und Rock'n'Roll und dokumentiert damit eine zentrale Traditionslinie US-amerikanischer Popmusik in den 1950er Jahren.

I. Entstehungsgeschichte

LaVern Baker hatte im Frühjahr 1953 einen Vertrag bei New Yorker Produktionsfirma Atlantic Records unterschrieben, einem der wichtigsten jungen, unabhängigen Labels für afroamerikanische Musik (gegründet 1947). Hier entstanden in einer Aufnahmesitzung am 19. Juni 1953 mit Baker und einer sechsköpfigen Band, die der Atlantic Records-Katalog als Gene Redd's Orchestra aufführt, die Songs "You'll Be Crying", "How Can You Leave A Man Like This", "Set My Soul On Fire" und "Real Gone Guy". Redd war verantwortlich für die Arrangements, die als Nr. 1077-1080 im Atlantic-Katalog verzeichnet und daher aller Wahrscheinlichkeit nach auch in dieser Reihenfolge aufgenommen worden (Atlantic Records Discography 1953). Die Aufnahmeleitung hatten Ahmet Ertegun und Jerry Wexler. Die beiden mittleren Songs wurden anschließend für Bakers erste Single ausgewählt. Sie erschien am 29.08.1953 mit dem prägnanteren Titel SOUL ON FIRE auf der A-Seite als Atlantic Single 45-1004, sowohl im damals noch recht neuen 45rpm-Format als auch in einer 10"-Schellack-78rpm-Version. Bakers Vorname wird auf der Single in der Schreibweise LaVerne angegeben und Redds Band firmiert als namenloses 'Orchestra'. Die in Chicago geborene LaVern Baker (auch: Delores LaVern Evans, 1929–1997) hatte sich 1951 zunächst Bea Baker genannt, als sie für Okeh Records Aufnahmen machte, 1952 firmierte sie dann unter dem Namen LaVern Baker und stand zusammen mit Todd Rhodes und seiner Band bei King Records unter Vertrag. Als Autoren/Komponisten von SOUL ON FIRE werden auf der Erstauflage Baker und 'Jermet' genannt, letzteres ist ein Pseudonym der beiden Produzenten, das auf ihre Vornamen anspielt. Beide Seiten der Single wurden 1957 auf Bakers Album *Lavern Baker* (Atlantic LP 8007) erneut veröffentlicht, während "You'll Be Crying" bereits ein Jahr zuvor auf dem Album *La Vern* (Atlantic LP 8002) erschien. Der vierte Song blieb unveröffentlicht.

II. Kontext

Wie die meisten der mindestens zeitweilig unabhängig von den großen, marktbeherrschenden
' nehmen geführten Plattenfirmen, wurde Atlantic Records Ende der 1940er Jahre gegründet, als
zeit und Aufnahmetechnik zunehmend erschwinglich waren und sich der Musikmarkt zusehends

diversifizierte. Im Gegensatz allerdings zu vielen kleinen Labels, die oft nur kurze Zeit existierten und mit wechselndem Erfolg auf schnelle Verkaufshits setzten, widmete sich Atlantic dem mittel- bis langfristigen Künstler*innenaufbau (Ward 1998: 21–25). Mitte der 1950er Jahre geführt von Jerry Wexler und den Brüdern Ertegun und geprägt vom Songwriter-Duo Leiber / Stoller sowie dem Toningenieur Tom Dowd und einer exzellenten Studioband, profilierte sich das Label mit Rhythm&Blues, Jazz und Doo-Wop-Aufnahmen, die stilprägenden Einfluss gewannen. 1953 standen neben der jungen Baker unter anderem die Rhythm&Blues-Stars Ruth Brown, Ray Charles, Joe Morris, Joe Turner und die erfolgreichen Doo-Wop-Gruppen The Cardinals, The Clovers, Clyde McPhatter & The Drifters und The Chords bei Atlantic (bzw. Sublabels) unter Vertrag. In Chicago hatte Baker ihre Laufbahn 17-jährig mit der Aufführungspersona einer in grobe Baumwolle gekleideten ‘Miss Sharecropper’ begonnen. Wie die meisten US-afroamerikanischen Show-Acts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, verkörperte sie damit auf der Bühne eines der von rassistischen Untertönen begleiteten Stereotypen in der Tradition der Black Minstrelsy des 19. Jahrhunderts, die wenig über das tatsächliche Leben der ehemaligen Sklaven und ihrer Nachkommen verrieten, aber vieles über die Erwartungen und Sehnsüchte der US-amerikanischen Mehrheitsgesellschafts (Hähnel 2015). Bei Atlantic zielte Baker allerdings auf das euroamerikanische Teenager-Publikum und entwickelte dazu eine neue, elegant gekleidete und von erotischer Ausstrahlung umwehte Bühnenpersona. ‘The Tweedlee Dee Girl’, wie man Baker nach ihrem Hit von 1954 nannte, trat Mitte der 1950er Jahre regelmäßig im Fernsehen auf, spielte Filmrollen (*Rock, Rock, Rock* 1956, *Mr. Rock and Roll*, 1957) und war Teil verschiedener Rock’n’Roll-Packages mit afro- und euroamerikanischen Stars wie Fats Domino, Chuck Berry, Bill Haley und den Everly Brothers (Bielefeldt 2015: 396). Eine Ahnung von Bakers Bühnenpräsenz als überstrahlende Diva der Rock’n’Roll-Ära vermittelt Deffaa (1996: 181): “Even the way that she sometimes innocently yet coyly stuck a finger in her mouth at the conclusion of a song struck some fans as sensual. A tone Brooklyn theater appearance, one Baker fan was so excited by her performance that he jumped onto the stage, screaming, and bit her while she sang. She kept singing – with his teeth locked on her hand.”

III. Analyse

Wie viele R&B-Balladen der frühen 1950er Jahre, basiert SOUL ON FIRE auf einem vom nah am Mikrophon aufgenommenen, vom Hi-Hat dominierten ternären Puls, auf den sich Klavier, Gitarre und Bass mit ihren Figuren beziehen, sowie liegenden Harmonietönen in den beiden Saxophonen. Harmonisch spielen IV-II-V-I-Verbindungen (Intro, 2. Teil der Strophen), das Pendeln zwischen I. und IV. Stufe zu Beginn der Strophen und der Wechsel zwischen Es-Dur und der Paralleltonart C-Moll (mit F-Moll und G-Moll als IV. und V. Stufe) im Refrain eine bestimmende Rolle. Die 16-taktige Form ist ebenfalls stereotyp gebaut, nach einem viertaktigen Intro folgen drei Durchgänge der 12-taktigen Strophe mit jeweils anschließendem 4-taktigen Refrain. In der vokalen Stilistik Bakers deutet sich der Transfer aus dem Gospel stammender Gestaltungsmittel in R&B, Black Pop und Soul an, wie er von Baker und anderen Sänger*innen ab Mitte der 1950er Jahre praktiziert wurde. Baker arbeitet mit expressiven Steigerungen von Tonlage und Lautstärke, mit der sich auch die Rauheit ihres Timbres erhöht (z.B. *“my* soul *on”* im 1. Refrain, 0:54-55, wo starke Growls zu hören sind). Einzelne Worte (“really”, 1:01) oder Wendungen mit Abwärtskontur am Phrasenende gestaltet Baker in Verbindung mit schnellen, melismatischen Ornamenten (“only one”, 0:21, “down”, 0:36, “won”, 0:51). Melismen werden von ihr gerne

mit Silbeninterpolationen verbunden, die sie durch eingeschobene h's erzeugt ("no-*h*ow", 0:52, "fi-*h*i-re", 0:57, "live"). Herausgehobene Töne, wie das rau ausgesungenen *"all* (by myself)" in der 2. Strophe (1:18), verziert sie mit Wechselnoten nach oben. Eine weitere charakteristische Eigenheit ihres Gesangs ist ein schnelles Vibrato mit geringerer Amplitude, das bei leiseren Tönen in tiefer Lage zu hören ist. Baker wechselt dabei zwischen mit starkem Vibrato gestaltetem Belting und obertonreichen, stärker behauchten Tönen hin und her, die mit kehligerem Stimmsitz erzeugt sind. Dem Höreindruck nach verkürzt Baker bei einigen Stellen die Distanz zum Mikrofon, wodurch auch leise Atemgeräusche und angedeutete Seufzer hörbar werden. Eine weitere Eigenheit von Bakers Gesang ist der Einsatz eines brechenden oder kurz wegbleibenden Stimmklangs ("forever", 1:37). Insgesamt verorten all diese Elemente Baker in der Tradition des Gospelgesangs, den sie über ihre Pop-affinen R&B-Songs, nicht zuletzt aber auch ihre mediale Präsenz und Teilhabe an den Rock'n'Roll-Packages bis in den Black Pop um 1960 und die damals im Entstehen begriffene Soul Music transportiert.

IV. Rezeption

Obwohl er kein großer Verkaufserfolg war, ebnete SOUL ON FIRE Lavern Baker den Weg an die Spitze des zeitgenössischen R&B. Immerhin war der Song der Musikzeitschrift *Billboard* eine Kurzrezension wert. Bakers "blues-singing thrush does a fine job on a most attractive blues-ballad opus while the ork backs her with a strong beat and driving cymbals. Good wax this", heißt es dort (zitiert bei Graham Read). 54 Jahre später war SOUL ON FIRE im ursprünglichen Soundtrack der Musik zum Film *Angel Heart* (1987) enthalten, wurde allerdings nicht in den Original Official Soundtrack aufgenommen. 1991 gab der Song einer retrospektiven Compilation von Baker den Namen (*Soul On Fire – The Best Of LaVern Baker*, Atlantic). Bei Spotify rangiert SOUL ON FIRE in der Liste der "50 Best Torch Songs Ever" (2014).

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals: LaVern Baker
Tenor sax: Freddie Mitchell
Baritone sax: Ernest 'Pinky' Williams
Piano: Hank Jones
Guitar: Jimmy Lewis
Bass: Lloyd Trotman
Drums: Sylvester 'Vess' Payne
Authors: Jermett (Jerry Wexler, Ahmet Ertegun), LaVern Baker
Arrangement, musical direction: Gene Redd
Producers: Jerry Wexler, Ahmet Ertegun
Recorded: 19.06.1953 (New York City)
Released: 29.08.1953 (Atlantic Records Nr. 45-1004, Vinyl, 7", 45 RPM, Single)

Length: 2:51 min.

Recordings

- LaVerne Baker. “Soul On Fire / How Can You Leave A Man Like This?”, 1953, Atlantic Records 45-1004, USA. 7” Vinyl Single, 45 rpm.
- LaVern Baker, “Tweedlee Dee / Tomorrow Night”. 1954, Atlantic Records 45-1047, USA, 7“ Vinyl Single, 45rpm.
- LaVern Baker. “Soul On Fire”. On: *LaVern Baker*, 1956, Atlantic LP 8002, USA, LP.
- LaVern Baker, “You’ll Be Crying”. On: *LaVern Baker*, 1956, Atlantic LP 8002, USA, LP.
- LaVerne Baker and The Gliders, “Jim Dandy / Tra la la”. 1956, Atlantic Records Nr. 45-1116, USA, 7” Vinyl Single, 45rpm.
- LaVern Baker. *LaVern Baker Sings Bessie Smith*, 1958, Atlantic SD 1281, USA, LP.
- LaVern Baker. “Soul On Fire”. On: *Soul On Fire. The Best Of LaVern Baker*, 1991, Atlantic 7 82311-2, USA, CD.

References

- Anon.: “Atlantic Records Discography 1953”. In: Jazzdisco.org. URL: https://www.jazzdisco.org/atlantic-records/discography-1953/ [13.03.2023]
- Bielefeldt, Christian: ‘Bring It On Home to Me’. Anfänge des Soulgesangs. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 371–424.
- Deffaa, Chip: *Blue rhythms: six lives in rhythm and blues.* Urbana, IL, 1996.
- Hähnel, Tilo: ‘Blues Falling Down Like Hail’. Vokaler Ausdruck in drei Spielarten des Blues. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 233–270.
- Pfleiderer, Martin: Say it loud – I’m black I’m proud. Soul und Funk zwischen plitischem Engagement und Cross-over. In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven*. Ed. by Ralf v. Appen, Nils Grosch, Martin Pfleiderer. Laaber 2014, 154–164.
- Read, Graham: LaVern Baker – Soul On Fire (1953). On: Elsewhere. Wide angle reviews, interviews and opinion on music, travel and the arts by writer Graham Reid. URL: https://www.elsewhere.co.nz/fromthevaults/5192/lavern-baker-soul-on-fire-1953/
- Ward, Brian: *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. Berkeley 1998.

Films

ock, Rock, Rock. Regie: Will Price. DCA, USA, 1956.

- *Mr. Rock and Roll*. Regie: Charles S. Dubin. Paramount Pictures, USA, 1957.
- *Angel Heart.* Regie, Drehbuch: Alan Parker. Tri Star Pictures, 1987.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Soul on Fire (LaVern Baker)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/soul-on-fire, 03/2023.

Print

Bill Ramsey **1959**

Souvenirs

SOUVENIRS von Bill Ramsey gehört zu den populärsten Schlagern der 1950er und 1960er Jahre. Seine Popularität hatte das Lied nicht zuletzt seiner Einbettung in den Film *Kein Mann zum Heiraten* zu verdanken.

I. Entstehungsgeschichte

Das Lied SOUVENIRS erschien am 12. September 1959. Eingespielt wurde das Lied zusammen mit dem Orchester Werner Twardy. Der Schlager stellte die B-Seite zu “Mach keinen Heck-Meck”, ebenso eine von Ramsey dargebotene Nummer, dar. Dieses wurde jedoch mit dem Orchester Erich Werner aufgenommen. Komponiert und getextet wurde das Lied im englischsprachigen Original von Cy Coben für Barbara Evans. Diese erreichte jedoch mit dem Titel die amerikanischen Billboard Hot 100 nicht. Für Ramsey steuerte Kurt Feltz den deutschsprachigen Text bei. Sowohl Coben als auch Feltz stellten zu jener Zeit nicht nur zwei prominente Songwriter dar, ihre Bedeutung für die deutsche Musikproduktion – insbesondere die von Kurt Feltz – war fundamental. Aufgrund seines kommerziellen Erfolges mit seiner Musik betitelte *Der Spiegel* diesen sogar als “Schlagerkönig” (N.N. 1955: 44). Die Einbindung des Liedes in den Schlagerfilm *Kein Mann zum Heiraten* (Regie: Hans Deppe) fand wohl nur aus Gründen der Profitabilität statt. Analog zu Vermarktungsstrategien bei anderen Filmen dieses Genres lässt sich dies zumindest mutmaßen (vgl. Schulz 2012: 128f.).

Der Interpret Bill Ramsey (bürgerlich: William McCreery Ramsey) wurde im April 1931 in Cincinnati, Ohio, geboren. Mit 21 Jahren kam er als Wehrdienstleistender mit der US-Armee nach Deutschland, wo er zunächst als Offiziersberater und später für das American Forces Network (AFN) arbeitete (vgl. Wölfer 2008: 271). Während dieser Zeit trat er auch bei den German-American Jazzfestivals 1953 und 1954 und beim Deutschen Jazzfestival auf. Sein Interesse als Musiker galt noch, wie bereits vor seiner Einberufung, dem Jazz. Nach seiner Entlassung 1955 kehrte er wegen seines angebrochenen Studiums noch einmal nach Cincinnati zurück, kam aber zwei Jahre darauf wieder zurück nach Deutschland. Dort folgte er dem Angebot von Heinz Gietz in die blühende Welt des Schlagers, wo er fortan als heiterer Stimmungsmacher galt. (vgl. N.N. 1966: 161).

II. Kontext

Zum Zeitpunkt seines Erscheinens ist der Schlager eingebettet in die Kanzlerschaft Konrad Adenauers. Mit Ludwig Erhard als Wirtschaftsminister gelang in den fünfziger Jahren ein wirtschaftlicher Aufschwung, d[illegible]man gemeinhin als Wirtschaftswunder bezeichnet. Für die Bevölkerung ging mit dieser Entwicklung [illegible]reichen eines Wohlstands einher, wie er in Deutschland noch nie zuvor vorherrschte. Dazu bedurfte

es langer Arbeitszeiten für die Erwerbstätigen, wodurch die Sicherung des wenigen Privaten, sei es Eigentum oder Familie, zunehmend fokussiert wurde. Auch entwickelte sich eine gewisse Konsumlust unter der Bevölkerung. Diese manifestierte sich am offensichtlichsten in der Integration fremder – zum Teil auch exotischer – Nahrungsmittel in das Kochverhalten, was man heute gern unter dem Begriff Fresswelle fasst und der sich langsam entfachenden Reisefreudigkeit der Deutschen. Die 1950er Jahre sind gewissermaßen im Spannungsfeld zwischen Konservatismus und Modernisierungsprozessen zu zeichnen. Wenngleich umfangreiche Umwälzungen stattfanden, bestand dennoch ein konservativer Grundtenor der auf das Familiäre und Private gerichtet war und sich auch in den Wahlerfolgen der Christlich Demokratischen Union (CDU) widerspiegelte. Deren Slogan zur Bundestagswahl 1957 “Keine Experimente!” portraitierte treffend – und in Bezug auf den Wahlausgang auch erfolgreich – das kollektive Bedürfnis der Zeit nach Sicherheit und Kontinuität (vgl. Schildt 2007: 11-14).

Im Zentrum der Unterhaltungslandschaft der jungen Bundesrepublik stand der Rundfunk. Das Radio galt zwar Anfang der fünfziger Jahre noch als populärstes Medium geriet aber zunehmend ins Wanken. Fernsehapparate, welche zunächst noch als Luxusgut galten, verbreiteten sich zunehmend in den deutschen Haushalten. So waren 1957 bereits eine Million Fernsehgeräte angemeldet. Diese rasche Diffusion dämpfte auch die Bedeutung der Kinos – Interessen der Fernsehmacher gewannen zunehmend an gesellschaftlicher Relevanz. In genau dieser Zeit erfreuten sich besonders die Schlagerfilme, so auch *Kein Mann zum Heiraten*, einer glänzenden Konjunktur. Sie profitierten von der früheren wirtschaftlichen Annäherung zwischen Musik- und Filmindustrie. Daraus resultierte eine Hybridform zwischen Film- und Musikstar, welche gewissermaßen nach unterhaltungstechnischen Allroundtalent verlangte. (vgl. Schulz 2012: 27f., 126f.).

III. Analyse

Der in C-Dur stehende und im 4/4-Takt gehaltene Schlager dauert 1:57 Minute mit einem Tempo von etwa 115 bpm. Obwohl als musikalische Begleitung ein Orchester angegeben ist, treten im Wesentlichen nur ein Bass, ein Schlagzeug, ein Klavier, ein Glockenspiel, ein Männerchor und eine Gitarre in Erscheinung. Hinzu ein einmaliger Trompeteneinsatz sowie Geräusche, die mithilfe von Instrumenten imitiert werden. Die sich durch das Stück hindurchziehende ternäre Rhythmik erzeugt dabei einen beschwingten Shuffle-Sound. Das Intro mit der Akkordfolge C | Am | Dm | G7 stellt eine für Stücke aus dem Unterhaltungsmusiksektor gängige I-VI-II-V Kadenz dar. Während dieser Takte singen Männerstimmen in Doo-Wop-Manier “Du-wa-du-wa-du-wa-du-dap tap-da-du-wa-du-wa” in leicht sprunghafter, aufsteigender Melodik, welche durch die mehrmalige Wiederholung wellenförmig erklingt. Im Anschluss stimmt Ramsey die erste von zwei Strophen an. Seine dabei sehr kräftig klingende Stimme soll Ella Fitzgerald als sehr ‚schwarz’ empfunden haben. Überliefert sind Worte: “All you got to do is close your eyes” (Gorbauch 2012) – hiermit spielt sie darauf an, dass man mit geschlossenen Augen nicht merke, dass ein ‚Weißer’ singt. Die zwei melodisch identischen Strophen bauen auf einem 16-taktigen Akkordschema (C | C | Dm | G7 | G7 | G7 | C | C | F | F | C | C | D7 | D7 | G7 | G7) auf. Dieses wird dabei einmal pro Strophe wiederholt. Die Melodik, während der Strophen ebenso wellenförmig wie im Eingangspart, zeichnet sich durch einen geringeren Ambitus aus. Dadurch klingt sie monotoner und nicht so beschwingt wie die einführende Passage. Im Anschluss an die erste Strophe folgt überleitend zur zweiten Strophe das

Intro. Diese Akkordfolge stellt auch nach der zweiten identischen Strophe das Outro dar. Ein solch simpler Aufbau ist keineswegs untypisch für populäre Musik dieser Zeit – besonders nicht für Stücke, die eine gewisse Nähe zum Doo-Wop haben. Betrachtet man beispielsweise die Struktur von Connie Francis' "Schöner Fremder Mann" (1961) so erkennt man auch hier in der sich permanent wiederholenden Akkordfolge G | Em | C | D die I-VI-II-V-Kadenz als Grundstruktur, von der nur im Refrain abgewichen wird (siehe beispielsweise die beiden Jazzstandards, welche auch als Doo-Wop-Songs Bekanntheit erfuhren: The Marcels – "Blue Moon" und The Cleftones – "Heart and Soul").

Mit Blick auf die sprachliche Motivik lässt der Titel bereits erahnen, dass sich alles um Souvenirs dreht. Das Wort souvenir steht im Französischen für das Sich-Erinnern, eine bestimmte Erinnerung oder einen Gegenstand, der an eine solche gebunden ist. Diese Dimension des Andenkens tritt im Lied auch besonders hervor. So heißt es, Souvenirs "sollen wie das Salz in der Lebenssuppe sein" – mit anderen Worten: Mit ihnen wird das Leben erst richtig schmackhaft. Dem Akt des Besitzens der Souvenirs geht jedoch immer der Kauf voraus, welcher im Lied mit "kauft ihr Leute kauft sie ein" beworben wird. In diesem Erwerben spiegelt sich ein wesentlicher Aspekt der jungen Bundesrepublik wider: der Konsum. Die Zeit des Verzichts war vorbei, man gönnte sich wieder etwas (nicht zwingend Notwendiges), ohne dadurch die eigene materielle Existenz zu gefährden. Noch deutlicher wird dies, wenn es heißt "Souvenirs Souvenirs / einer großen Zeit / sind die bunten Träume uns'rer Einsamkeit". Durchaus ist auch dies eine Facette der fortgeschrittenen Nachkriegszeit. Wie Günther Mahal erkannte "bündelte [der Schlager] den je persönlichen Erfahrungshintergrund vieler Millionen, brachte auf den Nenner, was ‚man' dachte, fühlte [und] erinnerte" (Mahal 1975: 73). Konkreter fasste er die Motivik des Schlagers als "Personen, Dinge oder Zustände, die man [als Hörer] nicht hat, noch nicht hat, aber haben will" (ebd.: 71). Die Ausflucht aus dem als dröge empfundenen, alltäglichen Trott scheint für viele maßgeblich gewesen zu sein. Diese Eskapismusstrategie ist dabei wenig subversiv, vielmehr ist sie ein integraler Bestandteil des konservativen Gesellschaftsklimas, in dem jeder nach gleichbleibenden Orientierungsmustern suchte. Die auch in diesem Lied auftretenden Motive der Suche nach dem eigenen Glück, des sozialen Aufstieges und der Selbstverwirklichung wies Daniela Schulze in ähnlicher Form bereits in den Schlagern der 1930er Jahre nach (vgl. Schulz 2012: 90f.). Unter diesem Aspekt stehen die Souvenirs folglich metaphorisch für die gefühlte Verbundenheit des Souvenirbesitzers mit den im Lied aufgeführten ‚unnahbaren' Stars. Im Einzelnen sind dies: Elvis Presley, Gina Lollobrigida, Maurice Chevalier, Ricky Nelson, Stirling Moss, Charlie Chaplin, Pablo Picasso, Greta Garbo, Marilyn Monroe, Louis Armstrong, Eddie Constantine sowie der Thriller *Der dritte Mann* (Regie: Carlo Reed). Die Souvenirs von den "Großen dieser Welt" haben meist direkten Bezug zu der Wahrnehmung ihrer ehemaligen Besitzern. So besaß der Hörer eine klare Vorstellung von Louis Armstrongs "weißen Tuch, das die Trompete hält", oder dem "Hut von [Maurice] Chevalier". In gewisser Weise wird in diesen Passagen mit Markenzeichen und Sinnbildern für die Prominenten gespielt. So sind auch durchaus humoristische Mitbringsel in der Aufzählung zu finden. Wenn es zum Beispiel um den Führerschein von Rennfahrer Moss geht, der nun als Souvenir angeboten wird, oder ein Kamm von Picasso, der in den späten 1950ern schon deutlich an Haarpracht eingebüßt hatte. Die genaue Absicht ist unklar, wenn es um eine Pfeife von Ricky Nelson geht. Dieser trat nie wirklich als Raucher in Erscheinung, vielleicht soll es lediglich eine Anspielung auf dessen Cowboy-Rolle in *Rio Bravo* (Regie: Howard Hawks) sein. Auffällig ist dabei, dass ein Großteil der Genannten aus der [illegible]elt kommt oder irgendwie mit dieser verbunden ist. Dass dies kein Zufall ist, macht auch eine Liedpassage deutlich: "Souvenirs, Souvenirs / Aus Paris und Cannes". Während Paris noch mit der

blanken Assoziation ‚chic' versehen werden kann, ist es bei der Stadt Cannes der eindeutige Bezug zu den Filmfestspielen und der Verweis auf die damit verbundenen Stars der Leinwand.

In *Kein Mann zum Heiraten* wird das Lied bereits zu Beginn des Vorspanns in einer mamboesken Instrumentalversion eingesetzt. Die auch als Tonträger erhältliche Variante des Schlagers wird im laufenden Film dann in einem im Hinterhof gelegenen Restaurant in Verona zum Besten gegeben. Die Protagonisten des Filmes, Wolf Kruse (Hans Joachim Kulenkampff) und Brigitte Voss (Marianne Hold) – in der Filmhandlung ein Paar, dass zu dem Filmzeitpunkt Beziehungsprobleme hat – sind nach Italien gereist. Kruse arbeitet als Busfahrer und chauffiert zufällig Brigitte zu einer Modenschau. In Verona finden sie wieder zueinander und sind kurz davor das Lokal zu betreten, wenn der Schlager dargeboten wird. Während ein dezimiertes Orchester die Szene als solche eröffnet, tritt es danach nicht mehr in Erscheinung. Lediglich Ramsey bleibt und führt die Kamera sozusagen durch den Schauplatz, während er SOUVENIRS singt. Dieser agiert als Grimassen schneidender, von Tisch zu Tisch gehender Souvenirverkäufer mit umhängendem Korb und am Kragen angebundenen Luftballons. Die anderen Besucher des Gasthauses erfreuen sich sichtlich daran, wie dieser seine Mitbringsel präsentiert. Dabei fällt auf, dass Ramsey genau dasselbe T-Shirt und denselben Hut trägt, mit welchen er auch auf dem Cover der Vinylsingle abgebildet ist. Darin zeigt sich die fortgeschrittene Verschränkung von Musik- und Filmindustrie, welche sich zu Promotion-Zwecken wechselseitig Bilder schufen.

IV. Rezeption

SOUVENIRS hatte nachhaltigen Erfolg. In Deutschland hielt es sich ganze 29 Wochen in der Hitparade, 24 davon in den Top 10. Innerhalb dieser Zeit schaffte das Lied es sogar zum Nummer 1 Hit (vgl. Ehnert 2000: 187). Laut Heinz Gietz (Ramseys damaliger Produzent) verkaufte es sich innerhalb von drei Jahren rund eine halbe Million Mal (vgl. N.N. 1966: 161), was nach den heutigen Bewertungskriterien des Bundesverbands Musikindustrie einer Platin Single entspräche. Auch wurde das Lied von anderen Orchestern und Musikern gecovert und in das eigene Repertoire aufgenommen. Die Wiederveröffentlichung auf zahlreichen Oldies- und Schlagerkompilationen spricht ebenso für den nachhaltigen Erfolg des Liedes.

Das Musikstück war jedoch nicht nur in Deutschland bekannt und erfolgreich. Cy Cobens Original verbreitete sich nach dem Erfolg Ramseys in Deutschland flächendeckend in West- und Mitteleuropa. So sang Johnny Hallyday eine französische Version mit Text von Fernand Bonifay, Gitte Haenning eine dänische und eine niederländische. Ebenso gab es eine finnische von Tuula Siponius, eine kroatische von Gaby Novak und mehrere schwedische Varianten (zum Beispiel von Lill-Babs oder Olle Bergman). Besonders besticht dabei eine in tschechischer Sprache erschienene Version. Darin zeigt sich die Durchlässigkeit des Eisernen Vorhangs für populärkulturelle Güter. Bestärkt wird dieser Eindruck durch deutschsprachige Versionen, die in Ostblockstaaten wie Ungarn und der Tschechoslowakei erhältlich waren.

, .ICK POLLMER

Credits

Gesang: Bill Ramsey
Orchesterleitung: Werner Twardy
Arrangement: Günther Gürsch
Songwriting: Cy Coben
Text: Kurt Feltz
Produzent: Heinz Gietz
Aufnahmejahr: 1959
Länge: 1:57

Recordings

- Bill Ramsey. “Souvenirs”, *Mach Keinen Heck-Meck / Souvenirs*, 1959, Polydor, 24 037, Germany (Vinyl/7”-Single).
- Barbara Evans. “Souvenirs”, *Souvenirs*, 1959, RCA, 47-7519, US (Vinyl/7”-Single).
- The Cleftones. “Heart and Soul”, *Heart and Soul / How Do You Feel*, 1961, Glee, G-1064, US (Vinyl/7”-Single).
- Connie Francis. “Schöner Fremder Mann”, *Schöner Fremder Mann / Funiculi Funicula*, 1961, MGM, 61 042, Germany (Vinyl/7”-Single).
- The Marcels. “Blue Moon”, *Blue Moon / Goodbye To Love*, 1961, Colpix, CP-186, US (Vinyl/7”-Single).
- *Kein Mann zum Heiraten*, Regie: Deppe, Hans. Drehbuch: Furch, Janne; Neumeister, Wolf. N.N., 1959.

References

- Ehnert, Günter: *Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956 – 1980*. Norderstedt: TaurusPress 2000.
- Görbauch, Tim: Alles was Hitler hasste. In: *Frankfurter Rundschau*. URL: http://www.fr-online.de/freizeittipps/bill-ramsey–alles–was-hitler-hasste-,1474298,16921016.html [25.03.2014].
- Mahal, Günther: Der Wundertraum vom Liebesglück. Vorläufiges zum deutschen Schlager nach 1945. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975), 64-78.
- N.N.: Anbiete Unterhaltung. In: *Der Spiegel* 48 (1955), 44-53.
- N.N.: Go, Man. In: *Der Spiegel* 21 (1966), 160-161.
- Schildt, Axel: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: *Die Kultur der fünfziger Jahre*. Ed. by Werner Faulstich. München: Wilhelm Fink Verlag ²2007, 11-21.
- Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*. Bielefeld: transcript 2012.

Links

- Interpreten-Homepage http://www.ramsey.de [20.10.2014].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Citation

Patrick Pollmer: “Souvenirs (Bill Ramsey)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/souvenirsramsey, 09/2014 [revised 10/2014].

Print

David Bowie **1969**

Space Oddity

SPACE ODDITY ist ein Song des britischen Musikers David Bowie (1947–2016) und markiert dessen kommerziellen Durchbruch im Vereinigten Königreich.

I. Entstehungsgeschichte

Mit dem 1969 erschienenen Song SPACE ODDITY begründete David Bowie (bürgerlich David Robert Jones) seine Weltkarriere, um zu "einer der prägendsten kulturellen Gestalten des 20. Jahrhunderts" (Rehm Rozanes 2020) zu werden. Mit seinem ersten Charterfolg erweckte Bowie die vielzitierte und -kopierte Figur Major Tom zum Leben. Für diesen fiktiven Astronauten endet sein Weltraumabenteuer, als die Kommunikation mit der Bodenstation auf der Erde abbricht und er in seiner Raumkapsel unwiederbringlich in den unendlichen Tiefen des Alls schwebt. Der 21-jährige David Bowie schrieb SPACE ODDITY im Dezember 1968, als er musikalisch noch auf der Suche war (Hewitt 2012: 25). Der Singer-Songwriter verarbeitete derzeit die Einflüsse der Londoner Kunstszene und experimentierte mit Pantomime, Film, Literatur, bildender Kunst, Mode und Drogen. Inspiration zog er aus dem Buddhismus, fernöstlichen Mystizismen und der Space-Age-, Mod-, Hippie- sowie Queer-Bewegung. Zeitlebens erfand er sich und seine Musik immer wieder neu und kreierte diverse Kunstfiguren.

Eine erste Probeaufnahme des Songs SPACE ODDITY fertigte der junge Bowie im Februar 1969 in seinem Haus, um nach seinem erfolglosen Debütalbum ein neues Label samt Musikproduzent zu gewinnen. Das US-amerikanische Label Mercury Records und dessen britische Niederlassung Philips Records erklärten sich bereit, das zweite Studioalbum Bowies zu produzieren. Tony Visconti, der zu einem langjährigen Wegbegleiter werden sollte, hielt allerdings die Singleauskopplung von SPACE ODDITY stilistisch und angesichts der bevorstehenden Mondlandung von Apollo 11 für unpassend. Deshalb entschied er, das Album zu produzieren, die Singleaufnahme im Londoner Trident Studio jedoch Gus Dudgeon zu überlassen. Die UK-Veröffentlichung der Single erfolgte im Juni und die US-Veröffentlichung im Juli des gleichen Jahres. In den USA und in Deutschland kam der Song nicht in die Top 100, während er in Großbritannien auf Platz 5 der Hitparade kletterte. Dies brachte Bowie seinen ersten Fernsehauftritt bei Top of the Pops ein. Im November 1969 erschien das Album unter dem Titel *David Bowie* und in den USA unter *Man of Words/Man of Music*. Das Album war trotz des Charterfolgs von SPACE ODDITY nur mäßig erfolgreich. Jedoch führte der Bekanntheitsgrad des Songs dazu, dass das Album bei der Wiederveröffentlichung 1972 in *Space Oddity* umbenannt wurde und der Song nun auch in den USA bis auf Platz 15 der Charts stieg. 1975 wurde das Lied erneut veröffentlicht und erreichte Platz 1 der britischen Charts. 1979 spielte Bowie eine instrumentell reduzierte Version ein und zehn Jahre später wurde die erste in seinem Haus eingespielte Demo-Version veröffentlicht. Zudem erschien 2009 eine EP mit vier unbekannten Versionen und den einzelnen Tonspuren, um den Titel selbst abmischen zu können.

Bowies Tod, 50 Jahre nach der Erstveröffentlichung, wurde eine Doppel-Single unter anderem mit

einem Remix des langjährigen Bowie-Produzenten Tony Visconti veröffentlicht.

Im Laufe der Jahre entstanden vier Musikvideos zu den Versionen von SPACE ODDITY. Die im Februar 1969 entstandene erste Probeaufnahme visualisiert die im Text erzählte Handlung mit David Bowie in einer Doppelrolle als Techniker der Bodenkontrolle und als Astronaut. 1972 wurde zur veröffentlichten Originalversion des Songs ein Kurzfilm gedreht, welcher Bowie bereits als Kunstfigur Ziggy Stardust bei der Performance mit einer Gitarre zeigt. Zur instrumentell reduzierten Version wird in einem dritten Clip aus dem Jahr 1979 Bowies Gitarrenspiel in einem ausgepolsterten Raum mit surrealen Spielszenen verknüpft: In einer Küche sitzt er auf einem futuristisch anmutenden Pilotensitz und um ihn herum explodieren Geräte, während eine Frau völlig unbeeindruckt Geschirr abwäscht (Keazor 2011: 182f.). Das vierte Video erschien 2019 und zelebrierte den fünfzigsten Jahrestag der Entstehung des Songs.

Das Motiv “Major Tom” erfährt während Bowies Karriere mehrere Verarbeitungen, und der Weltraum sowie fremde Lebensformen übten zeitlebens eine große Faszination auf ihn aus. Konkret taucht das Motiv in dem Song “Ashes to Ashes”, dem Remix von “Hallo Spaceboy” und im Video zu “Black Star” auf. Das Weltall thematisiert Bowie in “Life on Mars?”, “Ziggy Stardust”, “Dancing out in Space”, “Loving the Alien” und kurz vor seinem Tod in “Lazarus”.

II. Kontext

SPACE ODDITY ist ein gebrochenes Spiegelbild des Höhepunkts der Weltraumbegeisterung im Rahmen der Apollo-Programme. David Bowie lehnte jedoch zeitlebens einen Bezug zur Mondlandung ab und stellte lediglich die Gleichzeitigkeit mit der Erstveröffentlichung heraus. Die Mission Apollo 11 steht für die Erfahrung (und ihre bildliche Aufbereitung), dass durch technischen Fortschritt menschliche Handlungsräume nicht länger auf den Erdraum beschränkt sind und die Grenzen zum All durchstoßen werden. Aus philosophischer Sicht war das Weltraumzeitalter ebenso bedeutend, da der Flug ins All den Blick zurück gestattete und eine besondere Art der Selbstreflexion anstieß. Erstmalig konnte die Erde von außen betrachtet und die Menschheit konnte sich (visuell) selbst begegnen (Zill 2008). In diesem Zusammenhang wurden u. a. Fragen zu den negativen Auswirkungen von Forschung und menschlichem Erfindungsgeist aufgeworfen.

Die Affinität Bowies zu weltraumspezifischen Themen in Verbindung mit dem zentralen Rätsel, ob die fiktive Figur des Astronauten Major Tom autobiographische Züge enthält, bietet viel Raum für Interpretation. Die Philosophin Hannah Arendt schreibt zur Weltraumerforschung, “dass der erste Schritt getan sei, um dem Gefängnis der Erde zu entrinnen”(Jäger 2007) und warnt vor dem Verlust der irdischen Natur. Bowies Interesse für das Thema kann als eine Art Flucht vor den damaligen gesellschaftlichen Konventionen verstanden werden, denn zeitlebens stieß er aufgrund seiner freien Denk- und Handlungsweisen an Grenzen. Dem begegnete er nicht nur als empfindsamer Singer-Songwriter oder als provozierender Verfasser von Rock-Alben in Frauenkleidern, sondern er erschuf Kunstfiguren und alternative Welten, um seinem Seelenleben in poetischer Weise Ausdruck verleihen zu können. Die Kunstfigur Ziggy Stardust, die er im Video zur veröffentlichten Originalversion von SPACE ODDITY

pert, zeugt von sozialer Entfremdung bis hin zum Verlust der irdischen Natur, auf den die Neuerschaffung als Gesamtkunstwerk folgt.

Der Weltraum ist jedoch nicht nur ein Fluchtmotiv, sondern eine Allegorie für Einsamkeit und Isolation, und es kann eine Verbindung zu Bowies Empfindungen als eher unangepasster Heranwachsender gesehen werden. Hier lassen sich die theoretischen Überlegungen Nielens zur geschichtsphilosophischen Dimension der Science-Fiction fruchtbar machen. Demnach vermag der Mensch mit Raumschiffen in die fernsten Welten zu fliegen, wird aber dabei immer nur sich selbst finden, als Symbol für das Menschliche (Nielen 2011: 31).

Auf eine Inspirationsquelle Bowies, die er als “Offenbarung“ bezeichnete, weist der Songtitel selbst hin. Kurz bevor er das Lied 1968 schrieb, erschien der Film *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick. Der Film bricht mit filmischen Erzähltechniken, indem mehrdeutige Bildmotive und minimalistische Dialoge verwendet werden. Kubrick lehnt sich an Positionen des Existenzialismus an und verarbeitet Themen wie den Sündenfall, die Evolution, außerirdisches Leben und künstliche Intelligenz – letztere in Form des Supercomputers HAL 9000. Die Auseinandersetzung mit dieser Maschine überlebt nur ein Astronaut namens Bowman, welcher in der geheimnisvollen Schlusssequenz in ein rätselhaftes Spiel aus Raum und Zeit vordringt (Kellert 2018). Der Film inspirierte David Bowie, ein ähnliches Schicksal des Verlorenseins im Weltall darzustellen, und bot Referenzpunkte für die Produktion des ersten Musikvideos zur Demoversion des Songs.

III. Analyse

Musikalisch nimmt Bowie ebenfalls auf den Film “2001: A Space Odyssey” Bezug. Mit einer wenig wahrnehmbaren Instrumentation wird der im Film sehr exponierte Basston der Komposition “Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss aufgenommen. SPACE ODDITY zählt zum Genre des Space Rocks mit Einflüssen des Psychedelic Folk und Progressive Rock. Es ist in der Tonart C-Dur geschrieben und die zugrundeliegende futuristische Atmosphäre wird vor allem über die elektronischen Instrumente Mellotron, die analoge Urform des Samplers, und Stylophon, ein mit einem Stift zu bedienender Mini-Synthesizer, erzeugt. Ferner tragen Streicher, Flöten und verschiedene Holzblasinstrumente zu gleichsam himmlischen Klängen bei. Die Instrumentation unterstützt die Handlung und den Kern des Songtextes: die abwechselnde Funkkommunikation zwischen “Ground Control” und “Major Tom”.

Das Lied beginnt mit den von Bowie auf einer Akustikgitarre im regelmäßigen Wechsel gespielten, lauter werdenden Akkorden Fmaj7/#11 und Em, bevor eine zurückhaltende Snare Drum, der Bass und die ersten elektronischen Klänge spärlich einsetzen. Begleitet wird dies bereits von Bowies Stimme, welche an einigen Stellen zeitverzögert gedoppelt ist und somit einen Hall erzeugt, der an eine Funkübertragung erinnert. Das Video zur Originalversion unterstützt diese Wirkung mit der Einblendung von Wellenbewegungen eines Oszilloskops. Die erste Strophe steht ganz im Zeichen des Prozederes für den Start der Raumfähre. Die Bodenstation richtet sich an Major Tom (“Take your protein pills and put your helmet on”, “Check ignition”). Musikalisch wird die Veränderung unterstützt durch die Einführung neuer Akkorde. Ein Countdown als Zeichen für den bevorstehenden Start wird im Hintergrund heruntergezählt und ermöglicht ein Eintauchen in das Geschehen (gewissermaßen ein gemeinsames Abheben mit Major T

Die erste Strophe endet mit den Worten von Ground Control “may God’s love be with you“ und dem downsignal lift-off, bevor der Start mit einem geräuschhaften E-Gitarren-Part und dem Mellotron

nachempfunden wird.

Sobald der Weltraum “erreicht ist”, wechselt das Lied in eine üppige Instrumentierung. Auch Bowies Stimme wird kräftiger, als sich erneut die Bodenstation mit den Worten “You’ve really made the grade / And the papers want to know whose shirts you wear” meldet, um Major Tom die Aufregung der Menschen zu übermitteln, dass er es geschafft hat und nun ein Held ist, was sich als eine satirische Anspielung auf Massenmedien und die Schattenseiten des Ruhms lesen lässt. Die Medien wollen wissen, welches Hemd Major Tom trägt, eine banale Frage angesichts der von ihm auf sich genommenen Risiken. Wie in Bowies späterem Song “Fame” (geschrieben und aufgenommen zusammen mit John Lennon) kann dies als Kritik an der kommerziellen Inwertsetzung von Berühmtheiten verstanden werden. Eine der folgenden Zeilen lautet “And the stars look very different today” und lässt sich als entsprechende Anspielung deuten. Mit dem Begriff Tin Can spielt Bowie auf Gefahren einer bemannten Mission an und macht auf Tragödien der Weltraumerforschung aufmerksam: Zwei Jahre vor der Mondlandung bzw. Erscheinen des Songs starben ein Kosmonaut und drei Astronauten. Im weiteren Verlauf wird im Song von der Bodenstation das Verlassen der Kapsel als Wagnis bezeichnet, bevor sich erstmalig Major Tom an diese wendet und die Worte “I’m floating in a most peculiar way”an sie richtet. Die Schwerelosigkeit, in die sich Major Tom nach Verlassen der Raumkapsel begibt, kann als Sinnbild für einen Drogenrausch verstanden werden, welcher von der Einnahme der “protein pills” und dem “lift-off” über das “floating”, “feeling very still”, “circuit’s dead” bis zum “there’s nothing I can do” reicht.

Die Zeile “And there’s nothing I can do” bildet zugleich den Abschluss des Refrains; ihr vorangestellt ist die Zeile “Planet Earth is blue”. Das Wort “blue” steht im Englischen auch für Traurigkeit und Melancholie und impliziert im Song eine problembehaftete Welt. Die Figur Major Tom verdeutlicht in diesem Zusammenhang, dass man den Problemen der Menschheit und seinen eigenen hilflos ausgeliefert ist und nichts tun kann, außer sich dem Schicksal zu ergeben oder diesem zu entfliehen. Die dritte und letzte Strophe mit dem Kernthema des Verlorenseins im Weltall kann einerseits für eine selbstbestimmte Unterbrechung der Kommunikation zur Bodenstation und Loslösung von der Erde und anderseits für eine Fehlkonzeption der Raumfahrttechnik bzw. der menschlichen Welt stehen. Des Weiteren lassen sich diese Textzeilen und die Szenen des dritten Videos, die in einem ausgepolsterten Raum spielen, sowie den surrealen Aktionen der Krankenschwester, welche in dem späteren Video der Fortsetzungsgeschichte “Ashes to Ashes” aufgegriffen werden, als Andeutung eines Deliriums von Major Tom interpretieren. Die Zeile “And I think my spaceship knows which way to go” bringt ein fatalistisches Verständnis zum Ausdruck und scheint ein Sich-Fügen in das durch eine höhere Macht vorgegebene Schicksal zu schildern. Die umschließenden Zeilen “I’m feeling very still” und “Tell my wife I love her very much she knows” signalisieren, dass Major Tom ruhig und furchtlos trotz der unsicheren Lage ist und mit den letzten Worten an die Erde seine Form der Befreiung selbst wählt. Im Buddhismus, dem sich Bowie seinerzeit verbunden fühlte, sind Ruhe und Stille verknüpft mit dem Nirvana. Es bedeutet das Ende des Leids und ist ein Zustand vollkommener Erlösung. Das vor der ersten Veröffentlichung im Frühjahr 1969 gedrehte Musikvideo des Regisseurs Malcolm J. Thomson zur Demo-Version des Liedes stützt die Theorie der selbstbestimmten Loslösung. David Bowie wird dort, kostümiert als Astronaut Major Tom, von zwei jungen Frauen in wallenden Kleidern entführt. Er lässt sich, in einer Art Ménage-à-trois, auf einem Bett in einem ´ `tisch anmutenden Raum liegend verführen. Der Song endet mit dem letzten Funkspruch von ıd Control “Your circuit’s dead, there’s something wrong / Can you hear me, Major Tom? / Can you

hear me, Major Tom? / Can you hear me, Major Tom? / Can you" bevor die Kommunikation selbstbestimmt oder aufgrund eines Technikversagens abbricht und der Refrain wiederholt wird.

IV. Rezeption

Mit dem Lied SPACE ODDITY schickte Bowie seinen Astronauten auf eine endlose Reise in Form diverser Versionen und Fortsetzungen (Audio, AV), auch durch andere Künstler:innen.

Ein größeres Publikum erreichte der Song, als er am 20. Juli 1969 im Zuge der Berichterstattung zur ersten bemannten Mondlandung abgespielt wurde. Die BBC strahlte den Song als Hintergrundmusik aus, ungeachtet der textlichen Mehrdeutigkeit. Im selben Jahr wurde der Titel durch die British Academy of Songwriters, Composers and Authors ausgezeichnet und erschien unter dem Titel "Ragazzo solo, ragazza sola" in italienischer Sprache.

Neueren Datums sind ein Duett mit der Schauspielerin Kristen Wiig in dem Film *Das erstaunliche Leben des Walter Mitty* (2013), die Verwendung in der Eingangssequenz des Films *Valerian – Die Stadt der tausend Planeten* (2017) und eine Referenz in Form eines Kurzzitats im Song "Terrence Loves You" (2015) der US-amerikanischen Sängerin Lana Del Rey. Entscheidender rückte das Lied jedoch ins Rampenlicht, als es 2013 von dem kanadischen Astronauten Chris Austin Hadfield an Bord der ISS interpretiert und Teil des ersten im Weltall aufgenommenen Musikvideos wurde. Der Text wurde passend zu seiner Mission geändert, sodass Major Tom den Auftrag, sicher zur Erde zurückzukehren, zuverlässig erledigt. Erwähnung findet die Figur Major Tom ferner in einem Roman von Frank Schätzing und sie taucht in Songs von Falco und Sportfreunde Stiller auf.

Peter Schilling griff mit einer der bekanntesten Interpretationen in seinem Neue-Deutsche-Welle-Hit "Major Tom" (1982) nicht nur den Namen auf, sondern orientierte sich eng am Erzählfaden des Orginalsongs. Seit 2018 hat SPACE ODDITY die irdischen Grenzen durchbrochen und wird in einer Endlosschleife im Radio des ersten Autos im Weltall, dorthin transportiert durch die Falcon Heavy-Rakete des Unternehmens SpaceX, abgespielt.

NADINE HILLEBRAND

Credits

Vocals: David Bowie
Acoustic guitar: David Bowie
Lead guitar: Mick Wayne
Bass: Herbie Flowers
[illegible]s: Terry Cox
[illegible]oards [mellotron]: Rick Wakeman

Keyboards [stylophone]: David Bowie
Cello: Paul Buckmaster
Bass, Flute: Tony Visconti
Harmonica: Benny Marshall
Music/Writer/Songwriting: David Bowie
Producer: Gus Dudgeon
Label: Mercury Records (US) / Phillips (UK)
Recorded: Trident Studios, London
Published: July 11, 1969 (US)
Length: 5:14 (album version), 4:33 (UK single edit), 3:26 (US single edit)

Recordings

- David Bowie. “Space Oddity”, 1969, Philips, BF1801, 304 201 BF, UK, (7’’).
- David Bowie. “Space Oddity”. On: David Bowie, 1969, Philips, SBL 7912, SBL.7912, 852 146, UK (LP, Album, Gat).
- David Bowie. “Space Oddity”. On: Man Of Words / Man Of Music, 1969, Mercury, SR 61246, US (LP, Album, Gat).
- David Bowie. “Space Oddity”, 1972, RCA Victor, PK-2101, US (Cass, Album).
- David Bowie. “Space Oddity”, “Changes“, “Velvet Goldmine“, 1975, RCA, Victor, RCA, 2593, UK, (7’’, EP).
- David Bowie. “Space Oddity”. On: *Space Oddity*, 2009, EMI, EMI, DBSOLP 40, 50999-307530-1-3, UK & Europe (LP, Album, Ltd, RE, RM)
- David Bowie. “Space Oddity”. On: Space Oddity, 2019, Parlophone, Parlophone, DBSOLP50, 0190295410735 (LP, Album, RE, 50t [2019 Mix]).
- David Bowie. “Ashes To Ashes”, 1980, RCA, RCA, RCA, BOW6, BOW 6, PB 9575, UK (7’’).
- David Bowie. “Hallo Spaceboy”, 1996, Virgin, SPRO-11513, US (12″, Promo [Remixes by Pet Shop Boys and Ball & Vauk]).
- David Bowie. “Life on Mars?”, 1973, RCA, Victor, RCA, 2316, UK (7’’).
- David Bowie. “Ziggy Stardust”. On: The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, 1972, RCA, Victor, LSP-4702, US (LP, Album, Hol).
- David Bowie. “Dancing out in Space”. On: The Next Day, 2013, ISO Records, Columbia, 88765 46186 2, Europe (CD, Album, Dig).
- David Bowie. “Loving the Alien”, 1985, EMI America, EMI America, 12EA 195, K 060Z 20 0600 6, UK (12’’, Gat).
- David Bowie. “Lazarus”. On: ★ (Blackstar), 2016, Columbia, 88875173862, US (7xFile, MP3, Album, VBR).
- David Bowie. “Ragazzo Solo, Ragazza Sola”, 1970, Philips, 704 208 BW, Italy (7’’ [Versione Italiana Di “Space Oddity”]).

ana del Ray: “Terrence Loves You”. On: Honeymoon, 2015, Polydor, Interscope Records, J023750-02, US (CD, Album).

- Peter Schilling: “Major Tom”, 1982, WEA, 24.9967-7, Germany (7’’).

References

- Hewitt, Paolo: Bowie. Retrospektive. Köln: Print & Screen Production 2012.
- Jäger, Michael: Der Begleiter. 50 Jahre Sputnik. Ein großes Menschheitsziel? Militärische, ökologische und anthropologische Motive im Widerstreit. In: Der Freitag, 14.09.2007, https://www.freitag. de/autoren/der-freitag/der-begleiter [05.05.2025].
- Keazor, Henry: (…) a total rip-off of Kubrick’s movie? Die Rezeption von *2001 A Space Odyssey* im Musikvideo. In: Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik. Ed. by Christofer Jost et al. Baden-Baden: Nomos 2011, 179–199.
- Kellert, Sebastian: 2001 Odyssee im Weltraum: Handlung und Ende einfach erklärt. In: Chip.de, 23.07.2018, https://www.chip.de/news/2001-Odyssee-im-Weltraum-Handlung-und-Ende-einfach-erklaert_145094581.html[05.05.2025].
- Nielen, Holger: Eschatologische und geschichtsphilosophische Motive in der Science-Fiction. In: Zeitschrift für Fantastikforschung 2 (2011), 1-34.
- Rehm Rozanes, Stephan: David Bowie: Das Geschäft mit der Unsterblichkeit. In: Musikexpress, 07.01.2022, https://www.musikexpress.de/david-bowie-das-geschaeft-mit-der-unsterblichkeit-1461159/ [22.01.2020].
- Zill, Rüdiger: Philosophen im Weltall. Reflexionen auf die Technik im Jahrzehnt der Raumfahrt. In: Momo Berlin, 27.07.2008, https://www.momo-berlin.de/files/momo_daten/dokumente/Zill_Philosophen_im_Weltall.pdf [05.05.2025].

Links

- “david bowie ~ love you till tuesday ~ space oddity (original video) (HQ)”, https://www.youtube.com/watch?v=D67kmFzSh_o [05.05.2025].
- “David Bowie – Space Oddity (Official Video)”, https://www.youtube.com/watch?v=iYYRH4apXDo [05.05.2025].
- “David Bowie – Space Oddity (1979 version)”, https://www.youtube.com/watch?v=z5wMEqEuTTA [05.05.2025].
- “David Bowie – Space Oddity (2019 Mix) [Official Video]”, https://www.youtube.com/watch?v=ptVbk7r4IcA [05.05.2025].
- “Space Oddity (Wunderlichkeit des Weltalls)”, https://www.youtube.com/watch?v=KaOC9danxNo [05.05.2025].

About the Author

sis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

All contributions by Nadine Hillebrand

Citation

Nadine Hillebrand: “Space Oddity (David Bowie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/space-odditiy, 05/2025.

Print

Franz-Josef Degenhardt **1965**

Spiel nicht mit den Schmuddelkindern

Im Westdeutschland der 1960er Jahre traf der Liedermacher Franz-Josef Degenhardt (1931–2011) mit SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN den Nerv der Zeit. Dieses Lied machte ihn berühmt und wurde Teil eines nach der NS-Zeit erneuerten deutschen Liedguts. Die „Schmuddelkinder“ gingen in den allgemeinen Sprachgebrauch ein, der Liedtitel wurde zum geflügelten Wort.

I. Entstehungsgeschichte

SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN zählt zu Degenhardts frühen Liedern und wurde als Titellied seiner zweiten Schallplatte, veröffentlicht im Jahr 1965, zu seinem bekanntesten. Degenhardt, eigentlich Jurist und zu dieser Zeit als Assistent am Institut für Europäisches Recht an der Universität Saarbrücken tätig, schrieb und sang seit den frühen 1960er Jahren eigene Lieder und verdiente sich so etwas zum Lebensunterhalt seiner fünfköpfigen Familie dazu (Altenburg 1985: 85/86). 1963 hatte er sein Debüt im Radio Bremen und veröffentlichte seine erste Platte (*Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht*, später *Rumpelstilzchen)* und galt von nun an „als Geheimtipp“ der gerade entstehenden Folklore-Bewegung (Götsch 2007: 60). Im darauffolgenden Jahr wurde Degenhardt zum ersten Festival auf Burg Waldeck eingeladen, das zum „Durchbruch wird für ein neues deutsches Lied“ (Schneider 2005: 327) – auch dank Degenhardt: „Er hat es am meisten überrascht, das Publikum, das jetzt mehr will“ (ebd.). Auch Degenhardt schätzte das Festival als bedeutsam ein, sowohl für ihn selbst, als auch für das deutsche Lied: „Ich ging dann nicht zuletzt deswegen da hin, weil ich dort ein Publikum fand, das noch eine Ahnung von zeitbezogenen Liedern hatte. Ein interessantes Publikum also, mit dem man diskutieren konnte, das noch eine Empfindung hatte für diese Art Populärkultur. So wurde die Waldeck für mich sehr wichtig. Wenn die Waldeck ein Verdienst hat, so ist es dies: den Resonanzboden hergegeben zu haben für diese alten, neuen Lieder“ (Degenhardt, zitiert nach: Schneider 2005: 327). Was die frühen Lieder Degenhardts auszeichnet, ist die vielzitierte „Kritik der leisen Töne“, also eine eher „sachte, vage Kulturkritik“ (Rothschild 1980: 54). Degenhardt beschrieb dies als den Versuch, ein „Unbehagen an der Spießigkeit“ auszudrücken, „ohne Alternative, ironisch-kritisch, irgendwie auch melancholisch“ (Degenhardt, zitiert nach Arnold 1975: 27). Dieser Duktus steht zwar im Gegensatz zu den späteren agitatorischen Liedern; die Texte der frühen Lieder sind aber dennoch nicht harmlos, weder inhaltlich noch sprachlich. Die Gesellschaftskritik in SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN etwa übt er in grotesk überzeichneten Sprachbildern. Diese an ein Schauermärchen erinnernde Ballade präsentierte Degenhardt auf Burg Waldeck beim zweiten Festival 1965 (Schneider 2005: 332). Erstmals öffentlich gesungen hatte er die „Schmuddelkinder“ bereits zuvor, möglicherweise im Februar 1965 bei einem Jamboree des rs Freies Berlin (SFB) (Priemer/Plettenberg 1990: TC 07:29–08:05 sowie Auskunft des Archivs des Rundfunks Berlin-Brandenburg (RBB)). Auch hier werden, wie oft in seinen Liedern, gesellschaftliche

Außenseiter in den Mittelpunkt gerückt (Grimm 2007: 22). Die Frage, was ihn zum Schreiben dieses Liedes bewegt habe, welcher konkrete Anlass ihn möglicherweise dazu veranlasst habe, beantwortete Degenhardt in einem Fernsehinterview nicht, sondern verwies auf die Zeitlosigkeit des Schmuddelkinder-Themas: „[I]ch singe es einfach gerne, das Publikum hört es gern, verlangt es und das ist ja auch nicht erstaunlich, denn damals gab's Schmuddelkinder und heute gibt's Schmuddelkinder" (Degenhardt, in: Priemer/Plettenberg 1990: TC 03:34–03:43).

II. Kontext

Die internationalen Festivals, die zwischen 1964 und 1969 jährlich auf Burg Waldeck im Rhein-Hunsrück-Kreis in Rheinland-Pfalz stattfanden, waren ein Katalysator für das deutschsprachige Lied. Die deutsche Liedtradition war von der nationalsozialistischen Ideologie vereinnahmt worden. Auf Deutsch zu singen oder gar auf das alte Liedgut zurückzugreifen, schien, nur wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, unmöglich. „Wir mochten ja die deutsche Vokalmusik. Wir litten darunter, dass die Nazis sie kaputt gemacht hatten," beschrieb Degenhardt in einem Interview das musikalische Dilemma seiner Generation. „Aber wir wollten diese Lieder trotzdem neu interpretieren, vor allem in ihrer künstlerischen Form weiterentwickeln. Und das gelang schließlich auf der Waldeck" (Degenhardt, zitiert nach: Kleff 2013: 454). Die Hoffnungen, aus Burg Waldeck ein „Bauhaus des Liedes" zu machen, erfüllten sich (Wicke 2016). Im Austausch mit anderen jungen Musikerinnen und Musikern aus verschiedenen europäischen Ländern – und deren Liedern – wuchs das Bedürfnis, „sich in der eigenen Sprache mittels des Lieds auszudrücken, es zu hören und zu singen" (Boening 2004: 85). Die Festivals, über die ausführlich in den Medien berichtet und die ab dem zweiten Mal auch im Rundfunk übertragen wurden, stießen auf große Resonanz. Viele Liedermacher hatten hier ihren Durchbruch und begannen eine auch kommerziell erfolgreiche Karriere, neben Degenhardt beispielsweise Hannes Wader oder Reinhard Mey. Der mittlerweile mehr und mehr durch ‚Singer-Songwriter' ersetzte Begriff ‚Liedermacher' wurde 1963 durch Wolf Biermann (neu) geprägt und diente (und dient) fortan als Bezeichnung vor allem für all diejenigen dieser Generation, die selbst dichteten, komponierten, sangen und sich dabei auf der Gitarre begleiteten. Was dabei entstand, war eine Liedgattung, die zum einen stark vom individuellen Vortragsstil geprägt war, zum anderen davon lebte, „Aktualität mit kritischem Geist, Wortwitz mit satirischer Schärfe" zu kombinieren (Wicke 2016). Auch wenn die Liedermacher damit im Grunde an eine jahrhundertealte auch deutsche, aber aufgrund der NS-Zeit gebrochene Tradition anknüpften, empfand man ihre Lieder musikalisch und inhaltlich als etwas Neues. Ihre Vorbilder sind vor allem außerhalb Deutschlands zu suchen – etwa in den US-amerikanischen Folk- und Protestsongs oder in den französischen Chansons. Bei aller individuellen Vielfalt eint die Liedermacher dieser Jahre eine antibürgerliche und links gerichtete Haltung; sie singen an gegen die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Westdeutschland, positionieren sich in internationalen Debatten und hinterfragen den Zeitgeist – in einer Bandbreite, die von offensiven und agitatorischen Liedern bis hin zu defensiver gestalteten und scheinbar ausschließlich unterhaltenden Texten reicht.

alyse

SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN erzählt balladenhaft in vier Strophen den gesellschaftlichen Aufstieg und Fall eines Sprösslings einer kleinbürgerlichen Familie. Er, der Protagonist bleibt namenlos, fühlt sich als Kind zu den sogenannten Schmuddelkindern hingezogen. Sie sind die Außenseiter einer Gesellschaft, die Vermögen, Leistung und Moral auf ihrer Seite weiß und für unbedingt erhaltens- wie erstrebenswert hält sowie umgekehrt auf all diejenigen, die diese Erwartungen nicht erfüllen, herabschaut. Auch dem Kind wird abverlangt, sich den Normen und Wertvorstellungen ebendieser Gesellschaft zu unterwerfen – eine Forderung, die es als Erwachsener, gesellschaftlich aufgestiegen und scheinbar erfolgreich assimiliert, an seinen eigenen Sohn weitergibt. Auf einen schweren Autounfall folgt jedoch, physisch wie psychisch beeinträchtigt, der völlige und unumkehrbare soziale Absturz und schließlich sein Tod. All das legt Degenhardt nicht aus einer zumindest um Neutralität bemühten Erzählposition heraus dar, sondern er entfacht ein „Feuerwerk skurriler und makabrer Bilder […], die einen grundlegenden Dissens mit den bestehenden Verhältnissen erahnen lassen“ (Boening 2004: 66). Das Entgegengesetzte und die Unvereinbarkeit beider Milieus werden in überzeichneten Kontrasten dargestellt, etwa in der Gegenüberstellung von Schmutz und Sauberkeit („Du riechst schon wieder nach Kaninchenstall“ vs. „Nahm jeden Tag ein Bad. / Roch, wie beßre Leute riechen“), Volkslied und Hochkultur (Rattenfängerweisen vs. Largo, Kinderszenen) oder der jeweiligen Wohnsituation (Kaninchenställe, Rattenteich vs. Gärten, Haus). Die bürgerlichen Werte werden jedoch konterkariert. So erweist sich die Beschreibung des Schmuddelkinderlebens zu Beginn des Liedes als harmlos und geradezu friedlich: „Kaninchenställe / wo sie Sechsundsechzig spielten / um Tabak und Rattenfelle“ und „wo auf alten Bretterkisten / Katzen in der Sonne dösten“. Das, was den Schmuddelkindern unterstellt wird, etwa gewalttätig, ja, verbrecherisch in besonders verabscheuungswürdigem Sinn zu sein, erfüllt sich erst in der vierten Strophe, in der der Knabe von einst als erwachsener Mann sozial absteigt – und im Grunde noch tiefer fällt als nur bis zu den Schmuddelkindern. Diese schielten den Mädchen zwar auch unter die Röcke, doch über den gefallenen Aufsteiger heißt es am Schluss: „Eines Tages in aller Helle / hat er dann ein Kind betört / und in einen Stall gezerrt.“ Von Gewalt – und einer fragwürdigen Moral – ist aber auch das bürgerliche Idealleben durchzogen. In der zweiten Strophe werden etwa in der Schule nicht nur die Wörter, sondern auch der Rumpf gebeugt und in der dritten Strophe lässt er, der „aus Rache […] reich geworden“ ist, zwar „Gärten für die Kinder“ bauen, aber „[k]am sein Sohn, der Nägelbeißer, abends spät zu Mahl / roch er an ihm, schlug ihn, schrie: Stinkst nach Kaninchenstall.“ Der Refrain fungiert als „ironische[r] Kontrapunkt“ (Sygalski 2011: 75). Je nach Strophe erhält der Appell „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern, sing nicht ihre Lieder / Geh doch in die Oberstadt, mach’s wie deine Brüder“ eine andere Konnotation. Zu Beginn ist er eindringliche Bitte der Eltern, die der Protagonist später als Drohung gegenüber seinem eigenen Sohn formuliert. Gleichzeitig werden diese Zeilen auch, von den Schmuddelkindern „voller Hohn“ gesungen, dazu genutzt, den Protagonisten ihrerseits auszugrenzen. Der ‚von ihnen‘ gesungene Refrain steht schließlich am Ende als eine groteske Moral der Geschichte. Die gesellschaftliche Brisanz, die dieses Lied gerade zur Entstehungszeit besitzt, beschreibt Degenhardt in einem Interview so: „[Es ist e]ine einfache Geschichte, die jederzeit in beinahe jedem Land passieren könnte; der Appell nicht mit den Schmuddelkindern zu spielen – welches Bürgerkind, welches Kind aufstiegsbewusster Kleinbürger kennt ihn nicht. Aber in einem Land, in dem erzählt wird, es gäbe keine Klassen mehr, keine Ober- und Unterklassen, hat so ein Lied natürlich eine gewisse Pikanterie“ (Degenhardt, in: Priemer/Plettenberg 1990: TC 05:04–05:29). Der dramatischen Geschichte und den [illegible]schen Formulierungen entspricht die Musik nicht – ein von Degenhardt bewusst gesetzter Bruch:

„Ich persönlich bevorzuge in meinen Chansons Melodien, folkloristische Motive. Man kann damit nämlich Idyllisches vorspielen. Hinter diese Idylle kann man dann aber einen Text bringen, der später, wenn er längst aufgenommen ist, sich als brisant erweist“ (Degenhardt, in: Priemer/Plettenberg 1990: TC 01:32–01:52). Der zehntaktige Refrain hat das Potenzial zu einem Ohrwurm. Grundtonart ist F-Dur, der Duktus beschwingt. Der abwärts geführte F-Dur-Dreiklang (a’–f’–c’–a, „Spiel nicht mit den“) macht den Beginn markant, auch die „Schmuddelkinder“ werden durch den anfänglich Sextsprung nach oben (b–g’) hervorgehoben. Dann kreist die Melodie im Wesentlichen in Sekundschritten um den Grundton. Die erste Phrase führt von der Tonika über die Dominante zurück zur Tonika, die zweite wechselt halbtaktig und harmonisch eher ungewöhnlich zwischen F-Dur und einem c-Moll-Septakkord (im Original) oder alternativ Es-Dur (in gebrauchspraktischen Liederbüchern). Ungewöhnlich sind auch die im Grunde überzähligen Schlusstakte, in denen das Wort „Brüder“ melismatisch von f’ über es’ und e’ zurück zum Grundton geführt wird. Was rhythmisch in gleichmäßigen Achtelbewegungen notiert ist, wirkt im Vortrag von Degenhardt belebter. So zieht er den ersten Ton („Spiel“) leicht vor, sodass durch die Dehnung fast eine Synkope entsteht. Die erste Silbe der „Schmuddelkinder“ verkürzt er dagegen, sodass die ersten beiden Töne des zweiten Takts lombardisch rhythmisiert sind. Auch das Vorspiel gestaltet Degenhardt musikalisch ‚harmlos‘ und lässt es anlaufen. Die hier etablierte und regelmäßige Gitarrenbegleitung aus Grundtönen und nachschlagenden Akkorden wird über das ganze Lied beibehalten. Die Strophen sind auch in ihrer musikalischen Gestaltung erzählerisch gehalten. Die Verszeilen entsprechen in der Regel viertaktigen Phrasen, die jeweils von zwei Pausentakten unterbrochen sind. Melodisch überwiegen Tonwiederholungen, harmonisch bedient sich Degenhardt weiterhin bei F-Dur, B-Dur, C-Dur mit Ausflügen nach Es-Dur; der einfach gehaltene musikalische Charakter wird so beibehalten. Das Folkloristische des Liedes, das Degenhardt anspricht, resultiert aus der Musik, die rhythmisch, melodisch und harmonisch einfach gestaltet ist. Sie entsteht erst nach dem Text: „Ich besann mich, daß ich Gitarre spielen konnte, machte Gedichte und trug meine Gedichte zur Gitarre vor – und es wurden Lieder“ (Degenhardt, zitiert nach: Henke 1987: 79). Die Musik ist dabei nicht erdacht, sondern eher erspielt: Ungewöhnlich Wendungen wie F–Cm7 resultieren aus der Spielpraxis. Darauf ist wohl auch eine unkonventionelle Niederschrift zurückzuführen, wie sie in Maske (1977: 29–30) abgedruckt ist. Degenhardt schreibt nämlich einen 4/4-Takt vor, der jedoch in den Strophen von eigentlich unterzähligen 2/4-Takt-Pausen und einem 3/4-Takt zwischen den Phrasen unterbrochen wird. In Liederbüchern wird SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN in der Regel durchgängig ein 2/4-Takt vorgezeichnet.

IV. Rezeption

SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN war „der große Hit“ Degenhardts (Rothschild 1980: 54) – und blieb es bis heute. Davon zeugen zahlreiche Wiederveröffentlichungen nicht nur des Albums, sondern vor allem des Titellieds in den vergangenen Jahrzehnten. SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN fungiert als sinnfälliger Repräsentant für Degenhardts Gesamtwerk; auch die nur zwei Jahre später erschienene und ebenfalls erfolgreiche Liedanthologie trägt diesen Titel (Henke 1987: 77, Degenhardt 1975). Auch in anderen Zusammenhängen wird das Lied immer wieder als aussagekräftiges Beispiel herangezogen, wahlweise für das Schaffen von Liedermachern, für das Genre politischen und/oder deutschsprachigen Lieds oder für einen mehrere Jahrzehnte umfassenden Abschnitt enger oder weiter gefasster populärer Musik. 2010, also 45 Jahre nach Erscheinen der LP,

wählte eine Jury im Auftrag des Magazins „Rolling Stone Germany“ das Album zu einem der besten 50 deutschen Alben (Anonym 2010). Neben dieser musikgeschichtlichen Bedeutung besitzt SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN aber auch einen expliziten Gebrauchswert. Durch die Aufnahme des Lieds in weit verbreiteten Liederbüchern wie „Die Mundorgel“ (seit 1982) oder „Der neue Zupfgeigenhansl“ (1983) fand es Eingang in ein nach dem Ende der NS-Zeit erneuertes deutsches Liedgut (Degenhardt 1982: 135, Degenhardt 1983: 210–211). Hier war es explizit zum eigenen Singen und gemeinsamen Musizieren gedacht und verankerte sich so sehr im kulturellen Gedächtnis – die Jury des „Rolling Stone Germany“ bescheinigte dem Titel in ihrem Urteil, „längst ein geflügeltes Wort“ zu sein (Anonym 2010) –, dass es auch von nachfolgenden Musikergenerationen rezipiert und aufgenommen wurde. Eine frühe Coverversion stammt vom Schlagersänger Jürgen Drews (1981), eine aktuelle vom bayerischen Kabarettisten Andreas Rebers (2021), der mit seiner Version dem Original am nächsten kommt. Einige Male wurde SPIEL NICHT MIT DEN SCHMUDDELKINDERN von Rockbands gecovert und wurde von der Gruppe Abstürzende Brieftauben 1994 in einer Punkrock-Version sowie von Dieselknecht 2009 als Folkrock-Version eingespielt. Drei weitere Punkrockbands legten in kurzem zeitlichen Abstand eine Version vor, in der sie sich von der ursprünglichen Textvorlage lösen – ohne aber den gesellschaftskritischen Impetus aufzugeben – und lediglich den Titel bzw. die erste Refrainzeile aufgreifen. Alle drei Bands verkürzten den Titel ihrer Songs jeweils auf „Schmuddelkinder“. Sondaschule sang 2015: „Und Mutter sagte immer: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern / Das ist nicht gut für dich, denn du verdienst so jemanden wie mich.“ AbRaum textete 2018: „Spielt nicht mit den Schmuddelkindern, sie verderben euch / Spielt nicht mit den Schmuddelkindern, denkt an eure Zukunft, denkt an euch“ und wendete diese Zeilen am Ende des Songs fast unmerklich in einen gegenteiligen Appel: „Spielt ruhig mit den Schmuddelkindern, sie sind Menschen wie ich und du / Spielt ruhig mit den Schmuddelkindern, keine Ausgrenzung, sie gehör’n dazu.“ In „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern, sie sind nicht gut für dich“ formulierten schließlich Pommes oder Pizza 2019 den Degenhardt-Refrain um. Diese Art der Bearbeitung führte 1998 bereits die Hip-Hop-Band Anarchist Academy in „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“ durch. Sie spielten in ihren Song die ersten zwei Zeilen der Originalversion ein („Spiel nicht mit den Schmuddelkindern, sing nicht ihre Lieder“) und ergänzten dann: „Nimm dir, was du kriegen kannst, bring’s aber gut rüber“. Auch ihr Plattencover greift das der Degenhardt-Platte nur um ihren Namen ergänzt auf. Degenhardt selbst bemerkte in einem Interview hinsichtlich der anhaltenden Popularität des Liedes fast lapidar: „Sie sehen, es gibt Gründe genug, das Schmuddelkinderlied immer noch und aus vollem Hals zu singen“ (Degenhardt, in: Priemer/Plettenberg 1990: TC 14:22–14:28). Die Wiedereinspielungen und Neufassungen von politisch orientierten Musikschaffenden demonstrieren, dass auch Jahrzehnte später Degenhardts „Hinterhof-Ballade“ (Schneider 2005: 331) nichts von ihrer Aktualität eingebüßt hat.

UTE ELENA HAMM

Credits

lyrics, guitar, vocals: Franz-Josef Degenhardt
Producer: Jimmy Bowlen

Label: Polydor/Kabarett – Literarische Kleinkunst
Manufactured: Deutsche Grammophon
Published: 1965
Length: 4:58 min

Recordings

- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Chansons von und mit Franz-Josef Degenhardt*, 1965, Polydor/Kabarett – Literarische Kleinkunst, 237816, Germany (LP/Album).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1965, Polydor/Rotation, 2428 121, Germany (LP/Album/Reissue).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1965, Polydor/Rotation, 2428 113, Germany (LP/Album/Reissue).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1965, Polydor, 2459 232, Germany (LP/Album/Reissue).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Da frierst du vor Gemütlichkeit,* 1967, Polydor, H 840, Germany (LP/Compilation).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Porträt: Franz Josef Degenhardt,* 1970, Polydor, 2638 009/TWEN, 2638 009, Germany (LP/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Der frühe Degenhardt*, 1977, Polydor, 2630 089, Germany (LP/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Von damals und von dieser Zeit,* 1978, Polydor, 2630 105, Germany (LP/Album).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Von damals und von dieser Zeit,* 1978, Polydor, 2664 219, Germany (LP/Compilation).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1979, Polydor, 2437 691, Germany (LP/Album, Reissue).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Durch die Jahre. Ausgewählte Lieder von 1965–1980,* 1980, Polydor, 2459 242, Germany (LP/Compilation).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Durch die Jahre. Ausgewählte Lieder von 1965–1980,* 1986, Polydor, 823 833-2 (Y), Germany (CD/Compilation).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Der ganze Degenhardt,* 1982, Polydor, 2630 128, Germany (LP/Compilation/Box Set).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1987, Polydor, 831 630-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Von damals und von dieser Zeit*, 1988, Polydor, 837 160-2, Germany (CD/Compilation/Remastered).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Lieder von 1963–1988. Sonderausgabe zum 25jährigen Schallplatten-Jubiläum,* 1988, Polydor, 835 628-1, Germany (LP/Compilation).

- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Lieder von 1963 – 1988. Sonderausgabe zum 25jährigen Schallplatten-Jubiläum,* 1988, Polydor, 835 630-2, Germany (CD/Compilation).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Sie kommen alle wieder, oder?,* 1998, Polydor, 557 719-2, Germany (CD/Album).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Von damals und von dieser Zeit,* 1988,Polydor, 837 160-2, Germany (CD/Compilation/Remasterd).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 2003, Universal, 831 630-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Franz Josef Degenhardt,* 2012, Pure, 06007 5340001 2/Universal Music, 06007 5340001 2, Germany/Austria/Switzerland (CD/Compilation).
- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Liederbuch-Edition, o.J.,* Spectrum, 550 827-2, Europe (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Kritische Lieder,* 1998, Lugert Verlag, RO 14198, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Geschichte der Popmusik,* 1998, Bear Family Records, BCD-16300-ZZ, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Vorwärts und nicht vergessen! (2),* 1999, Day-Glo, DG CD 70, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Chansons und Lieder-liches,* 2002, DA Records/WDR 4, 870993-2, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *32 Meisterwerke der Liedermacher,* 2006, Universal Music Group/Brunswick News, 06024 9840644, Europe (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Liedermacher in Deutschland. Für wen wir singen Vol. 1,* 2006, Bear Family Records, BCD 16905 CP, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Die Burg Waldeck Festivals 1964–1969,* 2008, Bear Family Records, BCD 16017 JC, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Popmusik in Deutschland 1950–2010,* 2010, RCA/Sony Music/Deutscher Musikrat, 88697645922, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Soundtrack zum Volksliedrevival in der BDRDDR,* 2012, NoEthno, 2003–2014, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Die besten deutschsprachigen Liedermacher,* 2012, Koch Universal Music, 06025 3710149, Europe (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Lieder von 1963–1988,* 2014, Electrola, 06025 3777212, Germany (LP/Compilation, Reissue).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Ohrwürmer und Mundwerke*, 2015, Da Music, 876776-2, Germany (CD/Compilation).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Zurück zu den Wurzeln. Rock- ıd Songpoeten,* J., Polyphon, 845 045-2, Europe (CD/Compilation).
- ıanz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Zurück zu den Wurzeln. Rock-*

und Songpoeten, J., Polyphon, 845 045-1, Europe (LP/Compilation).

- Franz-Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Die ersten zwei,* J., Polydor, 810 921-1, 2459 231, 2459 232, Germany (LP/Album).
- Franz Josef Degenhardt. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Das grosse Liedermacher Festival*, o.J., Polydor, 823 864-2, Germany (CD/Compilation)

Covers

- Jürgen Drews. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Morgens auf dem Weg nach Hause*, 1981, Warner Bros. Records, Germany (LP/Album).
- Abstürzende Brieftauben. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Wer hat an der Uhr gedreht …?*, 1994, MCA Records, MCD 30660, Germany (CD/Album).
- Abstürzende Brieftauben. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Das Herz eines Boxers*, 1994, MCA Records, MCD 31733, Germany (CD/Maxi-Single)
- Anarchist Academy. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1998, Community, COM 0017-232/Intercord Record Service, IRS 944.079, Germany (LP/Maxi-Single).
- Anarchist Academy. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern*, 1998, Community, COM 17-232-2/Intercord Record Service, IRS MCD 984.079, Germany (CD/Maxi-Single).
- „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Alte Liebe rostet nicht,* 2009, RuhrFolk, 4012, Germany (CD/Album).
- „Schmuddelkinder“. On: *Schön Kaputt*, 2015, Sondaschule, SO001-2, Germany (CD/Album).
- „Schmuddelkinder“. On: *Schere – Stein – Papier*, 2017, Click Music Publishing, 538285142, Germany (2 CDs, DVD/Boxset).
- „Schmuddelkinder“. On: *Glyphosat des Ostens*, 2018, Hörsturzproduktion, HSP 063, Germany (LP/Album).
- Pommes oder Pizza. „Schmuddelkinder“. On: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern!,* 2019, Abbruch Records, AR012, Germany (CD/Album).
- Andreas Rebers. „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern“. On: *Rumpelkinder – Schmuddelstilzchen. Ein Franz Josef Degenhardt Abend*, 2021, WortArt, 56 05 (2 CDs/Album).

References

- Altenburg, Matthias: „Ich habe mit dem Literaturbetrieb nichts zu tun und leiste mir solche Unbekümmertheit.“ Franz Josef Degenhardt im Gespräch. In: *Fremde Mütter, fremde Väter, fremdes Land.* Ed. by Matthias Altenburg. Hamburg: Konkret Literatur 1985, 77–95.
- Anonym: Die 50 besten deutschen Alben I (Platz 50-36). In: *Rolling Stone Germany*, 07.10.2010, ttps://www.rollingstone.de/die-50-besten-deutschen-alben-i-platz-50-36-371565/ [04.04.2025].

nold, Heinz Ludwig: *Väterchen Franz. Franz Josef Degenhardt und seine politischen Lieder.*

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975.

- Boening, Holger: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR.* Bremen: Lumière 2004.
- Degenhardt, Franz Josef: *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Balladen, Chansons, Grotesken, Lieder.* 2. Auflage. Hamburg: Hoffmann und Campe 1975.
- Degenhardt, Franz Josef: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. In: *Die Mundorgel*. Ed. by Dieter Corbach. 1. Auflage der Neubearbeitung. Köln: Mundorgel 1982, No. 135.
- Degenhardt, Franz Josef: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. In: *Der neue Zupfgeigenhansl. Das Liederbuch der jungen Szene*. Ed. by Bertold Marohl. Mainz u.a.: Schott 1983, 210–211.
- Götsch, Katharina: *Linke Liedermacher. Das politische Lied der sechziger und siebziger Jahre in Deutschland*. Innsbruck: Limbus 2007.
- Grimm, Gunter E.: Die Wandlungen des Liedermachers Franz Josef Degenhardt. In: *„Da habt Ihr es, das Argument der Straße“. Kulturwissenschaftliche Studien zum politischen Lied.* Ed. by Martin Butler and Frank Erik Pointner. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2007, 17–29.
- Henke, Matthias: *Die großen Chansonniers und Liedermacher. Wichtige Interpreten, bedeutende Dichtersänger.* Düsseldorf: ECON 1987, 75–80.
- Kleff, Michael: Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Franz Josef Degenhardt und die Geschichte der Liedermacher in der Bundesrepublik. In: *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute.* Ed. by Gerhard Paul and Ralph Schock. Bonn: bpb 2013, 454–459.
- Maske, Adelheid und Ulrich Maske: *Das werden wir schon ändern. Franz Josef Degenhardt und seine Lieder. Mit Liedbeispielen, Fotos und einem Interview.* Dortmund: Weltkreis 1977, 23–38.
- Priemer, Christel und Plettenberg, Inge: *Vor 25 Jahren – Spiel nicht mit den Schmuddelkindern. Das Lied einer Generation*. WDR, 14.03.1990 (Mitschnitt der Fernsehsendung Rückblende).
- Robb, David: Cold War Protest in East and West German Political Song. In: *Global Cold War Literature: Western, Eastern and Postcolonial Perspectives.* Ed. by Andrew Hammond. Oxford: Routledge 2012, 156–170.
- Robb, David: The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s – Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben. In: *German Pop Music: a Companion.* Ed. by Uwe Schütte. Berlin and Boston: De Gruyter 2017, 43–61.
- Rothschild, Thomas: *23 Porträts.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1980, 54–63.
- Rudorf, Reginald: *Schach der Show. Über Lach- und Liedermacher in Deutschland.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, 57–61.
- Schneider, Hotte: *Die Waldeck. Lieder, Fahrten, Abenteuer. Die Geschichte der Burg Waldeck von 1911 bis heute*. Ed. by Arbeitsgemeinschaft Burg Waldeck. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2005, 313–377.
- Sygalski, Marc: *Das „politische Lied“ in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989 am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey.* Göttingen: Universität 2011, http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/serien/hr/escripta/1_2011.pdf [04.04.2025].
- Wicke, Peter: Liedermacher. In: *MGG Online*. Ed. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel and Stuttgart: Bärenreiter and Metzler 2016, https://www.mgg-online.com/articles/mgg16620/1.1/gg16620 [04.04.2025].

Links

- https://www.universal-music.de/franz-josef-degenhardt/ [04.04.2025]

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Spiel nicht mit den Schmuddelkindern (Franz-Josef Degenhardt)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/spiel-nicht-mit-den-schmuddelkindern, 04/2025.

Print

Eminem **2000**

Stan

Mit STAN schrieb der US-Rapper Eminem 2000 einen narrativ dichten und außergewöhnlich erfolgreichen Song, in dem die tragische Figur, der leidenschaftliche Fan Stan, an seiner Obsession zugrunde geht.

I. Entstehungsgeschichte

Der Instrumental-Part zu STAN stammt vom Produzenten The 45 King. Dafür benutzte er eine kurze Passage aus dem Lied „Thank You“ der damals noch recht unbekannten Sängerin Dido, das auch von ihr, unterstützt durch den Songwriter und Produzenten Paul Herman, geschrieben und produziert wurde sowie Teil des Soundtracks des Films *Sliding Doors* (1998) war. Neben dem instrumentalen Sample verwendete der Produzent als Refrain auch den ersten Vers von „Thank You“. Den so generierten Beat verschickte The 45 King an mehrere Künstler:innen. Eminem war zwar nicht der erste, der ihn auswählte, doch der Produzent entschied sich für den damals aufstrebenden Rapper, der gerade mit seinem zweiten Album *The Slim Shady LP* einen großen kommerziellen Erfolg erzielt hatte.

Der Instrumental-Part wurde jedoch nicht eins zu eins übernommen, vielmehr wurden unter der Führung von Produzent Dr. Dre und Co-Produzent Eminem alle Instrumente neu aufgenommen. So spielte Sean Cruise die Gitarre und Mike Elizondo den Bass ein. Die Aufnahmen und das Mixing entstanden in den Encore Studios, Larrabee Sound Studios und The Mix Room. Aufgenommen wurde Eminem von Richard Huredia, der zusammen mit dem Rapper auch für das Mixing verantwortlich war. Brian Gardner war anschließend für das Mastering zuständig. Erst nachdem der Song fertig produziert und aufgenommen worden war, erfuhr Dido von der Weiterverarbeitung ihres Liedes. In einem mit MTV geführten Interview äußert sie sich wie folgt: „I got this letter out of the blue one day. It said, ‚We like your album, we’ve used this track. Hope you don’t mind and hope you like it.‘ When they sent it to me and I played it, I was like, ‚Wow! This track’s amazing‘“. STAN erschien im Mai 2000 auf Eminems dritten Studioalbum *The Marshall Mathers LP*, das zu einem der meistverkauften Hip-Hop-Alben aller Zeiten wurde. Als dritte Single wurde STAN im Oktober desselben Jahres mit einem über acht Minuten langem Video veröffentlicht, das die Geschichte des Songs aufgreift und detailliert verbildlicht. Devon Sawa verkörpert Stan, während Dido seine Freundin darstellt. Die Regie des Videos führten Eminems langjähriger Produzent und Weggefährte Dr. Dre sowie Philip Atwell, der bis 2005 bei nahezu allen Musikvideos des Rappers als Regisseur fungierte.

II. Kontext

Im Frühjahr 1999 feierte Eminem mit der Veröffentlichung seines zweiten Albums *The Slim Shady LP* weltweiten Durchbruch. Bereits ein Jahr später schloss *The Marshall Mathers LP* nahtlos an den Erfolg seines Vorgängers an. Eminem wurde der erste weiße Rap-Superstar, der sich auch inhaltlich stark

von anderen Rappern unterschied. So stilisierte er sich in seinen Texten weniger als „the cool guy“, sondern viel mehr als „the crazy guy“. Dafür nutzte Eminem vor allem sein überzeichnetes Alter Ego Slim Shady. Neben den Battle- und expliziten Horror-Lyrics gehörten auch Song-Stories wie STAN zum festen Repertoire des Detroiter Rappers. In „Brain Damage“ nimmt Eminem die Sichtweise eines gemobbten Schülers ein, in den thematisch zusammengehörenden Songs „97 Bonnie and Clyde“ und „Kim“ tötet das lyrische Ich seine Freundin Kim (dies ist auch der echte Name von Eminems Exfrau), um seine Tochter für sich allein zu haben.

Die Rolle des unbeliebten Außenseiters („White Trash“) auf der einen, die brutalen, detailliert erzählten und zugleich einnehmenden Lyrics auf der anderen Seite machten Eminem nicht nur zum Superstar, sondern auch zum Idol und seine Songs sowie Lebensgeschichte zur Projektionsfläche vieler Jugendlicher. Diese Identifikation der Fans bildet den thematischen Hintergrund zu STAN. Im Interview mit MTV berichtete Eminem, dass er viele Briefe von Fans erhalte, die seine Songtexte zu wörtlich nähmen. STAN sei somit als eine Botschaft an seine Fans zu verstehen, die Songinhalte nicht unreflektiert auf ihre jeweils eigene Person und Lebenssituation zu übertragen. Zu der Figur Stan und seiner Rolle in dem Lied äußerte sich Eminem einst wie folgt: „He’s crazy for real, and he thinks I’m crazy, but I try to help him at the end of the song. It kinda shows the real side of me“ (Hilburn 2000).

III. Analyse

Wie bereits erwähnt, ist die von der akustischen Gitarre gespielte Melodie Didos „Thank You“ entlehnt, die im Gegensatz zum Original hier mehr im Hintergrund gehalten ist, wohingegen der E-Bass im Klangbild deutlich prägnanter ist. Die Gitarre spielt die Akkorde Em, C, D, G (mit Fis als Übergang zu Em), während der Bass die Noten E, A und D anschlägt. Das Schlagzeug besitzt einen einfachen Rhythmus mit der Kick auf 1.0, 1.3, 2.4, 3.0, 3.3, der Snare auf 2.0 und 4.0 und durchlaufenden Achteln auf den Hi-Hats. Diese Elemente werden den gesamten Song über geloopt, ändern sich also auch nicht im Übergang von Refrain und Strophe. Durch die Reduktion und Einfachheit des instrumentalen Arrangements und des langsamen Tempos von 81 bpm werden Eminems Stimme und seine Lyrics in den Vordergrund gestellt. Der Text ist durchgehend im Paarreim gehalten, jedoch baut der Rapper für ihn typische Binnenreime ein oder zieht den zweiten Reim eines Paars bis in die nächste Zeile. Eminems Flow ist passend zum Erzählten nah am Duktus der gesprochenen Sprache. Auch die Intensität des Vortrags richtet sich nach den Lyrics. So steigert sich Eminems Stimmeinsatz von freundschaftlich zu enttäuscht und schließlich zu aggressiv über die in der Song-Persona Stan vorgetragenen Strophen. Neben den Instrumenten und der Stimme Eminems ist über die gesamte Dauer des Songs ein starkes Gewitter zu hören, dass zur traurig-bedrückenden Stimmung des Songs beiträgt.

Die ersten drei Strophen sind aus der Sicht des fanatischen Fans Stan erzählt. Die ersten beiden sind dabei in Form eines Briefs, die dritte in der einer aufgenommenen Sprachnachricht gehalten. Die letzte Strophe ist der Antwortbrief Eminems auf die Briefe Stans. Der von Dido gesungene Refrain beschreibt aus Stans Sicht dessen Gefühle für Eminem und inwiefern er Stan hilft, mit seinem Leben z[illegible]chtzukommen. In Strophe eins bzw. im ersten Brief (Stan berichtet von weiteren Briefen vor diesem) [illegible]sich Stan als sehr großer Fan und Experte, da er sich nicht nur mit Eminems relativ unbekannter

früher Diskografie auskennt, sondern auch den Namen seiner noch ungeborenen Tochter weiß. Stan möchte sie Bonnie nennen, da Eminem sich und seine Tochter Hailie als Bonnie und Clyde inszeniert („97 Bonnie and Clyde“). Jedoch zeigt sich schon zu Beginn, dass Stan nicht zwischen Realität und Fiktion unterscheiden kann, da er nicht Eminem persönlich anschreibt, sondern dessen verrücktes Alter Ego Slim Shady und diesen auch fortwährend anspricht. Auch die Erwähnung der unbekannten Geschichte um Eminems Jugendfreund Ronnie weißt auf Stans obsessive Haltung hin, die weit mehr Besessenheit erkennen lässt als bei einem üblichen Fan. Das Video zu STAN zeigt anschaulich den „room full of pictures“ und die manische Seite Stans, die fortwährend zum Streit mit seiner Freundin führt.

In der zweiten Strophe bricht allmählich die Frustration über die einseitige Kommunikation hervor. Stan ist nicht nur enttäuscht über die ausbleibende Antwort Eminems, die er ihm bei einem Fan-Meeting versprochen hat, sondern auch über das abweisende Verhalten des Stars nach einem Konzert. Trotzdem hält Stan zu seinem Idol, glaubt ihm alles, was er in seinen Songs sagt, woraufhin er sich, wie von Slim Shady in einigen Songs beschrieben, absichtlich selbst verletzt. Stan fühlt sich durch einen ähnlichen familiären Background mit dem Rapper verbunden. Seine Gefühle gehen soweit, dass er sich die Worte Slim Shady auf die Brust tätowieren lässt und sich wünscht, mit Eminem zusammen zu sein. Mit dem letzten Satz der Strophe überklebt Stan im Musikvideo seine Freundin auf einem Foto des Paares mit einem Foto Eminems. Sie entdeckt dies, woraufhin es erneut zum Streit kommt. Die wachsende Frustration schlägt in der dritten Strophe in blanke Aggression um, und der angetrunkene Stan macht Eminem für seinen bevorstehenden erweiterten Suizid verantwortlich. Trotz seines alkoholisierten Zustandes nimmt Stan direkt Bezug auf einen Song von Eminem („I drank a fifth of vodka, dare me to drive?“ aus „My Name Is“) sowie auf Phil Collins’ „In the Air Tonight“. Stan benutzt letztgenannten Song als Metapher, da einer Legende zufolge Collins gesehen haben soll, wie ein Ertrinkender, der um Hilfe rief, nicht von einer beteiligten Person gerettet worden sei. Stan sieht sich als den Ertrinkenden und Eminem als denjenigen, der ihm ebenfalls die Hilfe verweigert. Dies ist eine Referenz zu Eminems Song „97 Bonnie and Clyde“. Darin tötet Eminem seine Freundin, packt sie in den Kofferraum und wirft ihre Leiche schließlich ins Wasser. Auf dem Höhepunkt von Stans Verwünschungen wechselt Eminem zu Kettenreimen, wodurch sich sowohl Inhalt als auch Form in diesem Moment dramatisch zuspitzen: „You ruined it now, I hope you can’t sleep and you dream about it / And when you dream I hope you can’t sleep and you scream about it / I hope your conscience eats at you and you can’t breathe without me“. Stans letzter Gedanke ist, dass er nicht daran gedacht hat, wie die Aufnahme zu Eminem gelangen soll. Dann stürzt sein Auto in den Fluss.

Im Videoclip bekommt Eminem in dieser Szene anschließend die Briefe Stans zugestellt. Er beantwortet die zwei ihm bekannten Briefe, während das versunkene Auto geborgen wird und die Beerdigungen stattfinden. Der Rapper nimmt Stellung zu verschiedenen Punkten wie die Schwangerschaft und das Autogramm für den jüngeren Bruder, um dann eine Art Plädoyer zu halten, wie er seine Musik ausdrücklich verstanden haben will. Vieles sei erzählerische Fiktion und keinesfalls dazu bestimmt, seine Fans zu „crazy shit“ zu inspirieren. Als Beispiel dafür nennt er den Mord und Suizid, den er vor kurzem über die TV-Nachrichten mitbekommen habe. Schlagartig wird Eminem bewusst, dass dies Stan war, der ihn – bildsprachlich passend – im selben Moment durch ein Fenster anzustarren scheint, während sich Gesicht bei einem grellen Blitz in der Scheibe spiegelt.

Der Song lässt sich als eindringliche Botschaft an Eminems Fans lesen. Wenn er in der vierten Strophe

seine Worte an Stan richtet, sind damit auch seine realen Fans angesprochen, die Eminems Lyrics als real erlebt bewerten und nicht zwischen der Kunstfigur Slim Shady und der Person Marshall Mathers unterscheiden können: „I'm glad I inspire you but Stan / Why are you so mad? Try to understand that I do want you as a fan / I just don't want you to do some crazy shit". Weiter kann der Song aber auch als eine Selbstkritik oder ein Eingeständnis des Rap-Stars gelesen werden, denn schließlich erkannte Stan nicht die Fiktionalität und die ironische Brechung in Eminems Songs. Ein selbstkritisches Eingeständnis ist STAN auch insoweit, als es den Musikschaffenden naturgemäß verwehrt bleibt, die jeweiligen Rezeptionsweisen und Lesearten der Fans zu kontrollieren. Gleichwohl gibt Eminem mit dem Song eine gezielte Verständnishilfe seiner Texte, die nach seinem Durchbruch in den Pop-Mainstream und angesichts seiner ansonsten aggressiven und thematisch überzeichneten Lyrics vielleicht auch notwendig war.

STAN ist mit 6:44 Minuten (Video 8:11) überdurchschnittlich lang und basiert auf einer simplen, sich stetig wiederholenden Grundstruktur. Dennoch ist der Song niemals monoton, denn Eminems bildreiche Rap-Poesie sowie seine authentische Vortragsweise erzeugen einen regelrechten Sog. Selbst wenn man den Ausgang der Geschichte bereits kennt oder nicht alle textlichen Referenzen richtig zuordnen kann, behält STAN stets aufs Neue seine Eindringlichkeit und bedrückende Wirkung.

IV. Rezeption

STAN erreichte nicht nur Top-Platzierungen in den Charts mehrerer Länder, sondern wurde auch von der Presse sehr positiv aufgenommen. Besonders betont wurde Eminems herausragendes Talent, Geschichten zu erzählen, und viele sahen in STAN einen Rap-historischen Meilenstein für diese Art von Songs. Auf dem 2013 erschienenen Nachfolge-Album zu *The Marshall Mathers LP* findet die Geschichte von Stan ihre Fortsetzung. In „Bad Guy" übt Stans jüngerer Bruder Matthew Rache und tötet sich und Eminem auf dieselbe Weise, wie auch Stan seine Freundin und sich ermordet hat.

STAN schaffte es in zwei verschiedenen Versionen auf das Best-of-Album *Curtain Call: The Hits* aus dem Jahr 2005. Dort ist neben der Version mit Dido eine weitere Live-Fassung zu hören, in welcher der britische Popstar Elton John den Refrain singt und Eminem am Klavier begleitet. Diese Aufnahme stammt vom gemeinsamen Auftritt der beiden bei den Grammy Awards 2001. Da Eminem wiederholt der Vorwurf gemacht wurde, dass seine Lyrics explizit homophob seien, war der Auftritt mit dem homosexuellen Künstler Elton John für viele Fans und Kritiker eine Überraschung.

STAN taucht immer wieder in diversen Bestenlisten auf. So war er beispielhaft als einziger Eminem-Song in den 500 Greatest Songs of All Time des Rolling Stone (Platz 296, Liste aus dem Jahr 2010). Für Dido wurde STAN zum kommerziellen Türöffner. Erst durch ihre Kollaboration mit Eminem wurde sie zum Star und „Thank You" zum Hit. In der Hip-Hop-Kultur steht der Begriff „Stan" seither stellvertretend für einen obsessiven Fan.

/ILIAN KESSEL

Credits

Lyrics: Marshall Mathers, Dido Armstrong, Paul Herman
Producer: The 45 King
Co-Producer: Marshall Mathers
Mixing: Marshall Mathers, Richard Huredia
Sound engineering: Richard Huredia
Mastering: Brian Gardner
Bass: Mike Elizondo
Guitar: Sean Cruise
Publishing: Eight Mile Style (BMI)/Ensign Music Corporation (BMI)/WB Music Corporation (ASCAP), Warner Chappell Music, Ltd. (PRS)/Champion Music U. K.

Recordings

- Eminem. „Stan“. On: *Stan*, 2000, Interscope Records, 497 468-2, Aftermath Entertainment, 497 468-2, Europe (CD/Single).
- Eminem. „Stan“. On: *The Marshall Mathers LP*, 2000, Aftermath Entertainment, 069490629-2, Interscope Records, 069490629-2, US (CD/Album)
- Dido. „Thank You“. On: *Thank You*, 2000, Arista, ARPCD-3903, US, 2000 (CD/Single)

References

- Anonym: Dido Discusses Her Appearance on Eminem’s „Stan“. In: mtv.com. URL: http://www.mtv.com/news/1428065/dido-discusses-her-appearance-on-eminems-stan/ [not available].
- Anonym: Eminem. In: wikipedia.org. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Eminem [28.05.2025].
- Anonym: Stan (song). In: wikipedia.org. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Stan_(song) [28.05.2025].
- Hilburn, Robert: Has He No Shame? In: latimes.com, 14.05.2000. URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-may-14-ca-29770-story.html [28.05.2025].
- Rolling Stone: 500 Greatest Songs of All Time. URL: https://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/eminem-feat-dido-stan-20110526 [28.05.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Maximilian Kessel

ɔn

Maximilian Kessel: „Stan (Eminem)“. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/stan, 06/2025.

Print

Ben E. King **1960**

Stand by Me

STAND BY ME is one of a handful of songs whose outstanding appeal to every new generation of musicians, label managers, producers and listeners is great enough to transmute them into time-travellers, tirelessly circulating through the different styles, substyles and genres of pop music.

I. Origin

It was on the 26th of October in 1960, when soulsinger Ben E. King (born in 1938 as Benjamin Earl Nelson) proposed a new melody to his producers, singing it a capella to the legendary Atlantic Record duo Jerry Leiber and Mike Stoller. One of the most important songwriter and producer teams in post World War II popular music, the songwriters for Elvis Presley, The Coasters and others immediately noticed the potential of King's tune, added the chords and a subtle instrumentation and finished the lyrics. In only a few takes they recorded one of the greatest hits of pop music history that same evening, conducted by Atlantic arranger and band leader Stan Applebaum (vgl. Lauterbach). The credits on the single mention Elmo Glick as co-writer, a pseudonym for the team of Leiber & Stoller.

II. Context

When Ben E. King first presented his gospel-inspired composition to his african-american vocal group The Drifters in 1960, he failed to meet the approval of his colleagues. The song got its second chance when King abandoned The Drifters shortly after this episode. Benjamin Earl "King" Nelson decided to start a career as a solo act and in the same year launched his first top ten hit in the US pop-charts with "Spanish Harlem".

III. Analysis

Containing two verses from psalms 46:2-3, the lyrics of STAND BY ME are an unmistakable demand and an imploring invocation of a strong and steadfast-for-ever partner, who repels all possible danger and protects the singer against every outer ("mountains crumble to the see", this is the bible-citation) or inner catastrophe. Musically the song is a mixture of musical simplicity (the repeated I-VI-IV-V-I pattern later often called "STAND BY ME Changes"; the melodic contour developed out of a short ascending motif; the formal modesty) and a little but ear-catching novelty (the scratch-sound). Besides the vibrating scratch of a guiro on the third eighth, which adds a latin rhythm smell to the song, the most characteristic musical elements are the acoustic bass line with a accent on the fourth eighth and the luscious string arrangement with rich melodic parts and background vocals in the last verse. Ben E. King's vocal style is representative

for the late rhythm & blues style on the crossing to early soul; King sings with the characteristic gospel fervor the young Sam Cooke along with others introduced to R&B. His timbre is as noisy and the handling of short bluesy melismatic ornaments resembles the style of influential contemporary Atlantic-singers like Solomon Burke and Ray Charles, and the following soul star Otis Redding.

IV. Reception

King's 1960-recording ranked fourth in the US charts and reached not more than the top 30 in UK. It was a solid, though not outstanding success for King. However, to our times, STAND BY ME successfully entered the US pop charts in eight different versions; a record breaking account (Ben E. King, 1961; Earl Grant, 1965; Spyder Turner, 1966; David & Jimmy Ruffin, 1970; John Lennon, 1975; Mickey Gilley, 1980; Maurice White, 1985; 4 The Cause, 1998 – and used as a sample in "Beautiful Girls" by Sean Kingston, 2008).

The song has to be considered as the fourth biggest radio hit of the twentieth century, played more than seven million times in US broadcastings until 1999 and thus almost reaches the level of Lennon/ McCartney's "Yesterday" (BMI 1999). In the following years, houndreds of cover versions were released also in european countries: In France, the chansonnière Dalida successfully sang "Tu croiras", in Italy Adriano Celentano popularized "Pregheró" and in Germany the second-rate artist Ronny Twen tried to make his breakthrough with "Komm zu mir". Actually most German music listeners did not become acquainted with the song until John Lennon recorded an album with songs of his youth in 1975. His re-interpretation of STAND BY ME, also available as a music clip, climbed to the 22nd position in the German pop charts. The catalyst for the exploding popularity of STAND BY ME in the late 1980s was a mix of appearances in other mass medias. In a short-term 60s-revival several movies and corresponding cinematic and television commercials appeared and subsequently popularized much music of this decade. The most important of them was Rob Reiner's youth drama *Stand By Me*, a Stephen King-adaption with amongst others the young actors River Phoenix, John Cusack and Kiefer Sutherland (1986). Besides the title, it played King's initial recording during the closing credits, whereas a very popular commercial for Levi's jeans used an imitation-cover of the original version in the same year. As a result, the twenty-five year-old song not only entered, but took the German single charts by storm.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Conductor: Stan Applebaum
Arranged by: Stan Applebaum
vriting: Ben E. King/ Leiber & Stoller
ucer: Leiber & Stoller

Label: ATCO Records
Recorded: 1961
Length: 2:44

Recordings

Ben E. King. “Stand by Me”. On: “Stand by me”, 1961, ATCO Records, 45-6194, US (7”).
Ben E. King. “Stand by Me”. On: “On The Horizon”, 1961, Atlantic, 112039, France (7”).

References

- Bielefeldt, Christian/Pendzich, Marc: Spot checks of pop history. The cover recordings of Stand by Me and Tainted Love. In: *Original und Kopie* (= Lied und Populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 56). Ed. by Nils Grosch and Fernand Hörner. Münster: Waxmann 2011, 97-111.
- Leiber, Jerry/Stoller, Mike/Ritz, David: *Hound Dog. The Leiber & Stoller Autobiography.* New York: Simon & Schuster 2009.
- Warner, Jay: *American Singing Groups. A History from 1940 to Today*. New York: Trade Book Division 2006.
- *Stand by Me – Das Geheimnis eines Sommers.* Regie: Reiner, Rob. Drehbuch: Evans,Bruce A./ Gideon, Raynold. Columbia Pictures 1986.
- Anonym: BMI announces top 100 songs from the century. In: BMI, 13. Dezember 1999. URL: http:// www.bmi.com/news/entry/232893 [25.04.2009].
- Lauterbach, Frizz / Wenger, Ulli: Stand by me. Die Macht der Kopie. In: Darwin jetzt. URL: http:// www.br-online.de/darwin-jetzt/darwin-kreativitaet-stand-by-me-ID12 31331758331.xml [25.04.2009].

Links

- Artist homepage: http://www.beneking.info/ [19.12.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Ben+E.+King [19.12.2011].
- Download: http://www.musicload.de/ben-e-king/stand-by-me/musik/single/8698807_4 [19.12.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/x22u88_ben-e-king-stand-by-me_music [19.12.2011].
- Lyrics: http://www.metrolyrics.com/stand-by-me-lyrics-ben-e-king.html [19.12.2011].

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Stand by Me (Ben E. King)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/standbyme, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

Billie Holiday **1939**

Strange Fruit

STRANGE FRUIT gilt als erster Protestsong, der musikalisch im Umfeld der populären Musik angesiedelt war. Er wurde in der Interpretation von Billie Holiday weltbekannt.

I. Entstehungsgeschichte

STRANGE FRUIT entstand 1936 unter dem Titel “Bitter Fruit” als ein Gedicht, mit dem sein Autor, der New Yorker Lehrer Abel Meeropol (1903-1986), ein Zeichen gegen die in den Südstaaten der USA verbreitete Praxis der Lynchjustiz setzen wollte. Angeregt worden war das jüdische Mitglied der Kommunistischen Partei der USA, besser bekannt als Adoptivvater der Söhne von Julius und Ethel Rosenberg, zu seinem Poem durch ein berühmt gewordenes Foto von Lawrence Beitler aus dem Jahr 1930, das die an einem Baum in Marion, Indiana, aufgeknüpften Lynch-Opfer Thomas Shipp und Abram Smith zeigt, umringt von weißen Farmern, Frauen und Kindern. Das Foto war in den Südstaaten zu Tausenden als Postkarte verkauft worden. Die erste Zeile von Bob Dylans (*1941) “Desolation Row” (1965), “They’re selling postcards of the hanging”, nimmt auf dasselbe Ereignis Bezug. Meeropol erklärte später: “I wrote ‘Strange Fruit’ because I hate lynching, and I hate injustice, and I hate the people who perpetuate it.” (zit. n. Kovaleff-Baker 2002: 45). Inspirieren hatte sich Meeropol auch von einem schwarzen Protestsong aus den 1920er Jahren lassen, “Sistren an’ Brethren”, der sich ähnlicher Sprachbilder bediente und 1936 in einem von Lawrence Gellert (1898-1979) zusammengestellten Liederbuch mit dem Titel *Negro Songs of Protest* erschienen war.

Meeropol veröffentlichte seinen Text im Januar 1937 in der Gewerkschaftszeitung *The New York Teacher* unter dem Pseudonym Lewis Allan. Unter diesem Namen schrieb er neben seiner Tätigkeit als Lehrer an der DeWitt Clinton High School in der New Yorker Bronx Hunderte Songtexte, darunter “The House I Live in”, das 1945 in der Vertonung von Earl Robinson (1910-1991) sowohl für Frank Sinatra (1915-1998) als auch für Josh White (1914-1969) zu einem Hit wurde. Auch für die Vertonung von “Bitter Fruit” wandte er sich zunächst an Earl Robinson, den er in den Reihen der Kommunistischen Partei der USA getroffen hatte. Im November 1938 entschied er sich jedoch, die Musik mit Hilfe seiner Frau, der Sängerin Anne Meeropol (1909-1973), selbst zu verfassen. Sie führte das Lied 1938 auch erstmals auf. Ab 1939 wurde der Song dann vom Chor der Lehrer-Gewerkschaft häufig auf Veranstaltungen der Linken gesungen. Einem größeren Publikum machte ihn im Herbst 1939 die afroamerikanische Protest-Sängerin Laura Duncan (1915-1976) bekannt, als sie ihn bei einer Solidaritätsveranstaltung der Linken im New Yorker Madison Square Garden vor 18.000 Besuchern vortrug. Der Notentext erschien im Februar 1940 bei Edward B. Marks Music Corp. sowohl in Meeropols Originalversion für Singstimme solo als auch in einer von Lehman Engel (1910-1982), Komponist, Dirigent und Arrangeur, erstellten Chorversion, die ebenfalls [illegible]bekannt werden sollte.

Billie Holiday (1915-1959) kam 1938 im New Yorker Café Society mit dem Song in Kontakt. Der Nachtklub

in Greenwich Village war eine Art Synthese aus den politischen Kabarets von Berlin und Paris der späten 1920er Jahre und den Jazzklubs Harlems. Als erster ethnisch integrierter Klub in New York gehörte er zu den beliebtesten Treffpunkten der Linken. Barney Josephson (1902-1988), Eigentümer und Gründer des Klubs, bemühte sich damals um Billie Holiday für seine abendliche Show und brachte ihr auf Wunsch von Meeropol auch den Song nahe. Die afroamerikanische Diva war gerade aus der Band von Artie Shaw (1910-2004) ausgeschieden, einem der erfolgreichsten Swing-Klarinettisten seiner Zeit, nachdem sie bei einem Auftritt im New Yorker Lincoln-Hotel als Farbige den Lastenaufzug benutzen musste. Sie nahm sich nach anfänglichem Zögern des Songs an, obwohl er sich in jeder Hinsicht von ihrem sonstigen Repertoire aus Jazz-Standards und populären, balladenhaften Nummern unterschied, bestand aber darauf, dass der Titel in STRANGE FRUIT geändert wurde. Im Dezember 1938 führte sie ihn am Ende ihrer neuen Show im Café Society erstmals auf.

Die Veröffentlichung auf Platte gestaltete sich dann schwieriger als erwartet. Billie Holidays Plattenfirma Columbia Records hielt den Song in einem unterhaltungsmusikalischen Umfeld für deplatziert und auch ihr Produzent und Entdecker John Hammond (1910-1987), A&R-Manager bei Columbia und selbst ein Aktivist der Bürgerrechtsbewegung, riet ihr von einer Veröffentlichung ab. Enttäuscht wandte sie sich an das Ende 1938 gegründete Independent Label Commodore Records, für das sie am 20. April 1939 mit einer Gruppe von Musikern aus der Band von Frank Newton (1906-1954) ins Studio ging. Die von Labeleigentümer Milton Gabler (1911-2001) produzierte 10inch-Shellack-Single, die STRANGE FRUIT mit “Fine and Mellow” auf der Rückseite koppelte, erschien Ende Mai 1939.

II. Kontext

STRANGE FRUIT entstand, als die nach dem amerikanischen Bürgerkrieg zur Einschüchterung der Afroamerikaner in den Südstaaten der USA aufgekommene Praxis der Lynchjustiz weitgehend Geschichte war. Gerade deshalb aber fanden die noch immer zu berichtenden Einzelfälle eine entsprechend große massenmediale Resonanz, die großen Teilen der weißen Bevölkerungsmehrheit in den USA zu Bewusstsein brachte, mit welchen barbarischen Mitteln die Repression der Afroamerikaner in den Südstaaten jahrzehntelang erfolgt war und vereinzelt eben immer noch erfolgte. Das Lynchen als eine Form juristisch nicht legitimierter, aber tolerierter kollektiver Gewalt gegen reale oder vermeintliche Gesetzesbrecher war besonders zwischen 1880 und 1920 weit verbreitet. Es richtete sich vor allem gegen Dunkelhäutige, die nach der gesetzlich erfolgten Aufhebung der Sklaverei mit der am 6. Dezember 1865 ratifizierten 13. Ergänzung zur amerikanischen Verfassung in den Südstaaten die ihnen zustehenden Rechte in Anspruch nehmen wollten, und kostete mehreren Tausend Menschen das Leben. Eigentlich nicht mit einer Tötungsabsicht verbunden, führte es bei Afroamerikanern, die Opfer eines Lynchmobs wurden, fast immer zum Tod und zur Zurschaustellung der Leichen durch Aufhängen an einem öffentlich zugänglichen Ort. Zu schauriger Berühmtheit gelangte hierbei der in den späten 1860er Jahren entstandene Ku-Klux-Klan, der sich als Initiator und Vollstrecker von Lynchjustiz rasch einen Namen machte.

´ ` begannen mit der *Dyer Anti-Lynching Bill* des Kongressabgeordneten Leonidas C. Dyer die ersten agnen, um die inhumane Praxis des Lynchens gesetzlich zu unterbinden. Zwar dauerte es noch bis

1968, bis in allen Bundesstaaten das Lynchen als eine schwere Straftat gegen Leib und Leben unter Strafe gestellt war, doch lösten die Anti-Lynchkampagnen von Bürgerrechtsorganisationen einen Wandel im öffentlichen Bewusstsein aus, der schon in den 1920er Jahren zu einem signifikanten Rückgang des Lynchens führte. Als STRANGE FRUIT 1939 erschien, war zwar die einst verbreitete Toleranz gegenüber der Lynchjustiz selbst in den Südstaaten inzwischen weitgehend verschwunden, aber eine Auseinandersetzung mit den viel weiter reichenden gesellschaftlichen Ursachen für die brutale Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit war Ende der 1930er Jahre noch in den Anfängen. Auch unter den Farbigen selbst waren die erlittenen inhumanen Entwürdigungen weitgehend verdrängt. Die direkte und ungeschönte Konfrontation mit der Praxis des Lynchens als Inbegriff für die Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit in den USA in einer Form, dem populären Song, und an einem Ort, den Nachtklubs der jazz- und swingbegeisterten urbanen Mittelschicht, die dies nicht erwarten ließen, löste eine oft beschriebene karthartische Wirkung aus und spielte für die längst überfällige Aufarbeitung dieses Kapitels in der Geschichte der USA eine entscheidende Rolle.

III. Analyse

STRANGE FRUIT ist ein relativ einfach gebauter dreiteiliger Song, der jedoch voller Rafinessen steckt und der Interpretation musikalisch viel Gestaltungsspielraum bietet, den Billie Holiday auch mit einer kaum zu übertreffenden stimmlichen Virtuosität ausgeschöpft hat.

Der Text von Abel Meeropol lebt von dem beklemmenden Sprachbild der “seltsamen Frucht”, die an den Pappeln im Süden des Landes hängt (“Southern trees bear a strange fruit”). Schon in der ersten Strophe wird dieses Sprachbild aufgelöst in “schwarze Leichen”, die im leichten Wind an den Bäumen schwingen (“Black bodies swinging in the southern breeze / Strange fruit hanging from the poplar trees”). Die beiden folgenden Strophen variieren und verstärken dieses Bild, indem sie es mit scharfen Kontrasten ausstatten. Der pastoralen ländlichen Umgebung (“Pastoral scene of the gallant south”) wird das brennende Fleisch der Opfer des Lynchmobs (“Then the sudden smell of burning flesh”) gegenübergestellt, während die letzte Strophe die Verlorenheit dieser armen Seelen heraufbeschwört, die an den Bäumen aufgeknüpft wurden, um in der Sonne zu verrotten, bis sie wie faules Obst schließlich zu Boden fallen (“For the sun to rot, for the trees to drop”). Eindringlicher lässt sich der barbarische Akt des Lynchens wohl kaum in Worte fassen, und die musikalische Gestaltung unterstreicht diese Eindringlichkeit noch, indem sie die gespenstischen Sprachbilder in eine fahle Klangwelt taucht.

Der Text entfaltet sich in drei refrainlosen Strophen zu je vier Zeilen, die nach dem Standard-Reimschema aabb aufgebaut sind. Musikalisch entsprechen jeder Textzeile zwei Takte, die den Strophen folgend zu drei Gruppen zusammengefasst sind. Die damit naheliegende dreiteilige Liedform ist hier allerdings dahingehend modifiziert, dass jeder der drei Teile zwar auf ähnlichem motivischem Material basiert, aber einen jeweils eigenen Charakter besitzt, der dem Song vom verhaltenen Anfang bis zum äußerst intensiven, einem Aufschrei gleichenden Schluss eine kontinuierlich sich steigernde Intensität gibt. Der Aufbau folgt damit dem Formschema A-B-C, die Außenteile von je 10 Takten, der Innenteil B von acht [illegible]n Länge. Vorangestellt ist ein zweitteiliges zwanzigtaktiges Intro, das zunächst mit gedämpfter [illegible]pete, nach acht Takten dann im Piano den gespenstischen Ton des Songs in einem extrem

schleppenden Tempo vorgibt.

Die der Songarchitektur zugrundeliegenden Zweitakter sind aus eintaktigen melodischen Motiven zusammengefügt, die eine charakteristische Besonderheit aufweisen. Sie basieren auf einigen wenigen rhythmischen und figurativen Grundmustern, die sich durch den gesamten Song hindurchziehen. Das motivische Material gründet entweder auf einem halben Takt Achteln (auch punktiert oder triolisiert) plus einem halben Notenwert oder aus einem halben Takt Achteln, kombiniert mit einer sich über die andere Hälfte des Taktes erstreckenden Synkopenfigur aus Achteln, Vierteln und/oder Sechzehnteln. Ähnlich verhält es sich mit dem Melodieaufbau. Hier sind es drei Strukturmuster, die in den eintaktigen melodischen Motiven alternierend eingesetzt sind: Tonwiederholung, auf- und absteigende Tonbewegung im Umfang einer Terz oder Intervallsprünge im Umfang einer Terz oder Quarte. Es sind damit die ‘inneren’ musikalischen Parameter Rhythmik und Tonbewegung, die sich wiederholen und für musikalische Geschlossenheit sorgen, während die ‘äußeren’ musikalischen Parameter Melodieverlauf und seine Harmonisierung variieren. So wird in diesem Stück nichts wiederholt, und doch basiert jedes Motiv auf wiederkehrenden strukturellen Komponenten, was dem Song eine ungeheure innere Spannung zwischen Beharrung und Veränderung gibt. In der Interpretation von Billie Holiday ist das in Abweichungen vom Notentext durch zusätzliche ausdruckssteigernde Varianten der eintaktigen Motive noch intensiviert. Von dem Song geht damit eine ausgesprochen verstörende Wirkung aus, die ihn ohne jede vordergründige Agitation zu einem der eindringlichsten Protestsongs in der Geschichte der populären Musik macht.

IV. Rezeption

STRANGE FRUIT fand erwartungsgemäß ein sehr geteiltes Echo, brachte Billie Holiday aber eine enorme Publizität. Ihre Performance des Songs auf den Bühnen der Nachtklubs löste ein hohes Maß an Betroffenheit aus, was sich in der Regel in der sofort eintretenden absoluten Stille gegenüber der ansonsten eher geräuschvollen Atmosphäre eines Nachtklubs niederschlug. Aber schon bei den ersten Aufführungen im Café Society gab es eben deshalb auch Beschwerden, weil sich vereinzelt Kunden der Klubs darauf beriefen, Eintritt bezahlt zu haben, um sich zu amüsieren. Andererseits führte die Publizität, die gerade dieser Song in dem dafür so gar nicht angemessen scheinenden Kontext der Entertainment-Branche erhielt, auch immer wieder zu zugerufenen Publikumswünschen nach STRANGE FRUIT. Wenn Billie Holiday solchen direkten Aufforderungen nachkam, was eher selten der Fall war – normalerweise sang sie den Song nur aus eigenem Antrieb –, dann am Ende ihrer Show. Danach verließ sie bei ausgeschaltetem Bühnenlicht wortlos die Bühne, was die erschütternde Wirkung von STRANGE FRUIT noch unterstrich.

Die Rezensenten der Platte konnten mit dem Song fast durchweg nichts anfangen, so dass die Veröffentlichung zwar respektvoll, was die stimmliche Leistung Billie Holidays anging, insgesamt aber zumeist mit negativem Akzent besprochen wurde. Im Radio war der Song zwar nicht auf einer schwarzen Liste, wie gelegentlich behauptet, fand sich aber nur selten im Programm. Dennoch erreichte die Platte im September 1939 Platz 16 der Billboard-Charts und sollte einer der erfolgreichsten Songs Billie Holidays [illegible]en, der sich für immer mit ihrem Namen verbindet.

Obwohl Billie Holiday mit ihrer Interpretation des Songs die Messlatte sehr hoch gelegt hatte, gab es

zahlreiche Coverversionen. So brachte die afroamerikanische Sängerin und Bürgerrechtsaktivistin Nina Simone (1933-2003) 1965 eine viel beachtete Version heraus, die dem Original sehr nahekam. Schon drei Jahre zuvor war eine Version des Songs von Carmen McRae (1922-1995) auf ihrem Tribute-Album *Carmen McRae Sings Lover Man and Other Billie Holiday Classics* (1962) erschienen. Weitere bemerkenswerte Aufnahmen haben der afroamerikanische Pop- und Hollywood-Star Lou Rawls (1933-2006), die Motown-Diva Diana Ross (*1944), das ehemalige Mitglied der britischen Art-Rockband Soft Machine Robert Wyatt (*1945), die amerikanische Singer-Songwriterin Tori Amos (*1963), die amerikanische Jazz-Sängerin und -Produzentin Cassandra Wilson (*1955), der britische Sänger und Gitarrist John Martyn (1948-2009), die amerikanische Sängerin und Songwriterin Nona Hendrix (*1944) und das frühere Mitglied der schottischen Synthipop-Band Eurythmics Annie Lennox (*1954) vorgelegt. Von Siouxsie and the Banshees gibt es eine Punk-Version und von UB40 eine Reggae-Version des Songs.

PETER WICKE

Credits

Gesang: Billie Holiday
Piano: Sonny White
Trompete: Frankie Newton
Altsaxofon: Tab Smith
Tenorsaxofon: Kenneth Hollon, Stan Payne
Gitarre: Jimmy McLin
Bass: John Williams
Schlagzeug: Eddie Dougherty
Arrangement: Frankie Newton
Produzent: Milton Gabler

Recordings

- Billie Holiday and Her Orchestra. “Strange Fruit / Fine and Mellow”, 1939, Commodore, 526, USA (Shellac/Single); reissued on: Billie Holiday and Her Orchestra. *The Chronological Billie Holiday and Her Orchestra: 1939-1940*, 1991, Classics Records, CLASSICS 601, EU (CD/Compilation).
- Billie Holiday and Her Orchestra. “Strange Fruit (live)”. On: *Billie Holiday. At Jazz at the Philharmonic*, 1946, Clef, MGC 169, USA; reissued on: *Jazz at the Philharmonic – The Complete Jazz at the Philharmonic on Verve (1944-1949)*, 1998, Verve Records, 314 523 893-2, USA (10xCD/Compilation).
- Billie Holiday with Tony Scott’s Orchestra. “Strange Fruit”. On: *Billie Holiday – Lady Sings the Blues*, 56, Clef, MGC 721, USA (Vinyl/Album); reissued on: Billie Holiday with Tony Scott and His Orchestra. *Billie Holiday with Tony Scott and His Orchestra*, 1990, Giants of Jazz, CD 53074, EU (CD/

Compilation).

Covers

- Nina Simone. “Ain’t No Use / Strange Fruit / End of the Line / Tell Me More and More and Then Some”, 1965, Philips, 452 051 BE, UK (10″/EP).
- Carmen McRae. “Strange Fruit”. On: *Carmen McRae Sings Lover Man and Other Billie Holiday Classics*, 1962, Columbia Records, CL 1730, USA (Vinyl/Compilation).
- Lou Rawls. “Strange Fruit”. On: *Black and Blue*, 1963, Capitol Records, ST 1824, USA (Vinyl/Album).
- Diana Ross. “Strange Fruit”. On: *Lady Sings the Blues*, 1972, Motown, M 758-D, USA (2xVinyl/Album).
- UB40. “Strange Fruit”. On: *Singing Off*, 1980, Graduate Records, Graduate Records GRADLP 2, UK (Vinyl/album).
- Robert Wyatt. “Strange Fruit”. On: *Nothing Can Stop Us*, 1982, Rough Trade Records, ROUGH 35, UK (Vinyl/Album).
- Siouxsie & The Banshees. “Strange Fruit”. On: *Through the Looking Glass*, 1987, Wonderland, SHELP 4, UK (Vinyl/Album).
- Tori Amos. “Cornflake Girl / A Case of You / If 6 Was 9 / Strange Fruit”, 1994, EastWest Records, 7567-85695-2, UK (CD/Single).
- Cassandra Wilson. “Strange Fruit”. On: *New Moon Daughter*, 1995, Blue Note, CDP 7243 8 32861 2 6, USA (CD/Album).
- John Martyn. “Strange Fruit”. On: *The Church with One Bell*, 1998, Independiente, ISOM 3CD, UK (CD/Album).
- Nona Hendrix. “Strange Fruit”. On: *Mutatis Mutandis*, 2012, Righteous Babe Records, RBR075-D, USA (CD/Album).
- Annie Lennox. “Strange Fruit”. On: *Nostalgia*, 2014, Blue Note Records, 02537995325, USA (CD/Album).

References

- Kovaleff-Baker, Nancy: Abel Meeropol (a.k.a. Lewis Allan): Political Commentator and Social Conscience. In: *American Music* 20/1 (2002): 25-79.
- Gellert, Lawrence (Ed.): *Negro Songs of Protest*. New York: American Music League 1936.
- Margolick, David: *Strange Fruit: The Biography of a Song*. New York: Harper Perennial 2001.

About the Author

P[illegible] Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.

[illegible]tributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Strange Fruit (Billie Holiday)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/strangefruit, 03/2017.

Print

Estelle **2015**

Stronger Than You

STRONGER THAN YOU ist mit fast 50 Millionen YouTube-Aufrufen (vgl. Cartoon Network UK 2015) eines der populärsten Lieder der Animationsserie *Steven Universe*. Die Serie ist bekannt dafür, LGBTQ+-Thematiken aufzugreifen – eine Ausrichtung, um die Rebecca Sugar, die Schöpferin der Serie, immer wieder mit Cartoon Network kämpfen musste, und so letztlich die Akzeptanz dieser Themen in Cartoons beeinflusste (vgl. Moen 2020). So wurde auch STRONGER THAN YOU als Symbol der LGBTQ+-Bewegung verstanden.

I. Entstehungsgeschichte

Zu hören war STRONGER THAN YOU erstmals in der am 12. März 2015 ausgestrahlten Folge *Jail Break*, dem ersten Staffelfinale von *Steven Universe*. Auf dem offiziellen Cartoon-Network-YouTube-Kanal wurde das Lied einen Tag später hochgeladen und am 2. Juni 2017 auf Streamingplattformen und in digitalen Musikläden als Teil des Albums *Steven Universe, Volume 1. Soundtrack* veröffentlicht. Am 12. August 2017 ist das Album analog als Vinyl erschienen. Cartoon Network lud auf dem eigenen YouTube-Kanal am 27. Juli 2017 ein offizielles Musikvideo hoch, das hauptsächlich Ausschnitte des Liveauftritts von STRONGER THAN YOU am 23. Juli 2017 bei der San-Diego-Comic-Con zeigt. In der DVD-Box *Steven Universe. The Complete Collection*, welche am 8. Dezember 2020 veröffentlicht wurde, war das Musikvideo ebenfalls enthalten.

STRONGER THAN YOU wurde von Rebecca Sugar geschrieben. Sie ist bekannt für ihre Arbeit an Zeichentrickfilmen, vor allem für ihre Mitwirkung an *Adventure Time* und als Schöpferin der Serie *Steven Universe*. Für STRONGER THAN YOU arbeitete sie eng mit Estelle Fanta Swaray zusammen, der Sängerin und Synchronsprecherin des Charakters Garnet. Sugar erklärte Estelle, in welchem Kontext das Lied zu hören sei und dass es gleichzeitig ein Kampflied, ein Liebeslied und ein Siegeslied sei. Daraufhin schlug Estelle als Inspiration „Gold" von Spandau Ballet und „Fame", den von Irene Cara gesungenen Titelsong des gleichnamigen Films, vor (Woerner 2015). Zusammen mit Jeff Liu arrangierte Sugar eine Demo als Gesangsanleitung für Estelle, welche Liu am 13. März 2015 öffentlich auf SoundCloud teilte. Die Komponisten der Serie, Aivi Tran und Steven Velema (zusammen bekannt als Aivi & Surasshu), erstellten das finale Arrangement.

II. Kontext

Die Serie handelt von einem Jungen namens Steven Universe. Seine Mutter Rose war ein Gem: eine menschlichen Frauen ähnelnde, langlebige Alienrasse, deren definierendes Merkmal ist, dass sie aus Edelstein bestehen. Diese Aliens kolonisieren und beuten andere Planeten aus und richteten vor Jahrhunderten ihren Blick auf die Erde. Rose war eine Rebellin, die sich gegen die Anführerinnen ihres

Heimatplaneten auflehnte und versuchte, die Erde mit ihren Mitstreiterinnen zu beschützen. Garnet ist eine dieser Mitstreiterinnen. Die Besonderheit an Garnet ist, dass sie eine Fusion aus zwei Gems ist: den Charakteren Ruby und Sapphire. Eine solche Fusion kann zweckgebunden sein und zur Erlangung größerer Kraft genutzt werden, sie kann aber auch aufgrund von platonischer oder romantischer Liebe erfolgen. Bei Garnet trifft letzteres zu. Auf ihrem Heimatplaneten ist es jedoch verboten, Fusionen aus verschiedenartigen Edelsteinen zu bilden, weswegen sich Garnet den Rebellinnen anschloss. Die Antagonistin Jasper bezeichnet Fusion als einen billigen Weg, schwache Gems stark zu machen. Bei einem Angriff auf die Erde trennt sie Garnet in Ruby und Sapphire auf und sperrt sie getrennt in ihr Raumschiff ein. Das ist eine der ersten Szenen, in denen man erfährt, dass Garnet aus zwei Edelsteinen besteht. Nachdem Steven sie befreit, fusionieren Ruby und Sapphire wieder und Garnet stellt sich Jasper in einem Kampf entgegen. Währenddessen singt Garnet STRONGER THAN YOU, beschreibt und rechtfertigt ihr Dasein als eine Fusion und erzählt von der Liebesbeziehung zwischen Ruby und Sapphire. Gems haben zwar laut dem leitenden Regisseur Ian Jones-Quartey (2015) kein Geschlecht, durch die weibliche Kodierung zum Beispiel durch weibliche Pronomen oder ihr weibliches Aussehen werden sie dennoch als Symbol für eine Liebesbeziehung zwischen zwei Frauen interpretiert.

Lieder spielen in *Steven Universe* eine besonders große Rolle für die Show. Es war laut Sugar wichtig, dass die Synchronsprecher:innen der Hauptfiguren singen konnten (Atwood 2017: 24:12). Die Lieder dienen oft dazu, die Geschichte voranzutreiben und die Charaktere zu repräsentieren. STRONGER THAN YOU fällt vor allem unter letzteres. Es ist außerdem das erste Lied, in dem Garnet ganz alleine singt. Dass das Lied eine wichtige Stellung für den Charakter einnimmt, wird im weiteren Verlauf der Serie hörbar. In mehreren instrumentalen Stücken wie „Reconciliation“ und „The Answer“, die während wichtigen Momenten Garnets oder Rubys und Sapphires erklingen, wird die Chorusmelodie von STRONGER THAN YOU aufgegriffen. Auch in anderen von Garnet oder von Ruby und Sapphire gesungenen Liedern wie „True Kinda Love“ oder „Something Entirely New“ ist die Melodie zu hören.

III. Analyse

Zu beachten ist, dass die in Amerika ausgestrahlte Version des Liedes, entnommen der *Steven Universe. The Complete Collection* DVD, analysiert wurde. Aufgrund der unterschiedlichen Fernsehnormen ist sie um 4.3% langsamer als die in Europa ausgestrahlte Variante, entspricht im Tempo jedoch den offiziellen Musikveröffentlichungen. STRONGER THAN YOU hat eine Länge von circa 2:53 min, das Tempo beträgt ungefähr 100 bpm und die Tonart ist c-Moll, wobei es durch den starken Fokus auf As-Dur stellenweise auch als As-Lydisch interpretiert werden kann. Die Form des Stücks ist wie folgt:

Zeit (min)	Takte	Formteil	Text	Instrumentation
0:00–0:09	4	Intro A		Streicher (Legato). Ab der zweiten Hälfte mit Schlagzeug.

0:10–0:29	8	Intro B	„This is Garnet, back together …“	E-Piano, Synth-Akkorde, Schlagzeug. Streicher (Legato) und Synth-Bass ab der zweiten Hälfte. Am Ende Synth-Sweep-Überleitung.
0:29–0:39	4	Verse 1 A	„Go ahead and try to hit me …“	(E-Piano,) Synth-Akkorde, Synth-Bass, Schlagzeug. Am Ende Streicherüberleitung (Legato).
0:39–0:49	4	Verse 1 B	„You’re not gonna stop …“	E-Piano, Streicher (Legato), Rhythmisches Synth, Schlagzeug. Am Ende Synth-Sweep-Überleitung.
0:49–1:08	8	Chorus 1	„I am made of …“	E-Piano, Streicher (Staccato), E-Bass (Slap), Synth-Bass, Schlagzeug. Am Ende Synth-Sweep-Überleitung und Synth-Melodie Aufwärtsbewegung.
1:08–1:28	8	Breakdown	Summen der Chorus-Melodie	E-Piano, Streicher (Staccato), E-Bass, Synth-Melodie, Synth Bass, Schlagzeug. Am Ende des 4. und 8. Taktes Legato-Streicher-Überleitung.
1:28–1:47	8	Bridge	„This is who we are …“	E-Piano, Streicher (Legato), Schlagzeug. Ab der zweiten Hälfte leise Synth-Melodie.

				Kurz vor Ende Synth-Sweep-Überleitung.
1:47–1:57	4	Verse 2 A	„Go ahead and try to hit me …“	(E-Piano, Streicher,) Synth-Akkorde, Synth-Bass, Schlagzeug. Am Ende Streicherüberleitung (Legato).
1:57–2:07	4	Verse 2 B	„But I am even more …“	E-Piano, Streicher (Legato), Schlagzeug. Am Ende Synth-Sweep-Überleitung und Tremolo-Streicher.
2:07–2:17	4	Chorus 2 A	„I am made of …“	E-Piano, Streicher (Staccato), E-Bass (Slap), Synth-Bass, Schlagzeug mit Tonhöhenveränderten Toms. Am Ende Streicherüberleitung (Legato).
2:17–2:27	4	Chorus 2 B	„Love …“	E-Piano, Streicher (Staccato), E-Bass (Slap), Synth-Lead, Synth-Bass, Schlagzeug. Am Ende Streicherüberleitung (Legato).
2:27–2:37	4	Chorus 2 C	„Love …“	E-Piano, Streicher (Legato), E-Bass (Slap), Synth-Lead, Synth-Bass, Schlagzeug. Am Ende Streicherüberleitung (Legato).

2:37–2:52	4	Chorus 2 D	„Love …“	Streicher (Legato), Synth-Bass, Schlagzeug.

Gegebenenfalls vorkommende, aber schwer zu hörende Instrumente wurden eingeklammert. Chorus 2 C und 2 D könnten auch als Outro definiert werden. Da sie jedoch die melodische und harmonische Form des Chorus aufweisen und ihn direkt weiterführen, werden sie in dieser Analyse als seine Erweiterung angesehen. Die Formteile sind im Arrangement sehr differenziert, sodass es nötig war, sie in kleine Abschnitte zu unterteilen.

Die Instrumentation besteht hauptsächlich aus verschiedenen Synthinstrumenten, E-Piano, E-Bass, elektronischem Schlagzeug und Streichern. Die Synths übernehmen dabei eine harmonische Funktion (Bass und Akkorde), rhythmische Funktion (vor allem in Verse 1 B) und melodische Funktion. Das E-Piano hat fast immer eine harmonische und rhythmische Funktion, ist aber während verschiedener Passagen wie dem Intro, der Bridge, Verse 1 B und Verse 2 B auch für kurze melodische Einwürfe verantwortlich. Es ist nicht deutlich zu erkennen, ob der harmonisch und rhythmisch unterstützende E-Bass durchgehend verwendet wird und nur dadurch nicht zu hören ist, dass er mit dem Synth-Bass überlagert wird. Stark hervor tritt er jedoch als Slap-Bass im Chorus und Breakdown. Der Synth-Bass übernimmt die gleiche Funktion wie der E-Bass, hat jedoch vor allem im Chorus immer wieder melodische Anklänge. Das Schlagzeug übernimmt typischerweise eine rhythmische Funktion, weist zum Schluss des Stückes während Chorus 2 A durch die Manipulation der Tonhöhe der Toms jedoch auch melodische Elemente auf. Die Streicher unterstützen durchgehend die Harmonik. Während des Chorus spielen sie statt legato staccato, wodurch sie rhythmisierend wirken. Die Streicherüberleitungen zu neuen Formteilen sind in der Regel legato.

Melodische Funktion	Synths, E-Piano (stellenweise), Schlagzeug (Toms während Chorus 2A)
Harmonische Funktion	Synths, E-Piano, E-Bass, Streicher
Rhythmische Funktion	Synths, E-Piano, E-Bass, Schlagzeug, Streicher (Staccato)

Harmonisch gesehen ist der Schluss besonders interessant. In den offiziellen Noten ist as-Moll angegeben, eingeklammert alternativ auch als Major 7 (Campbell u. a. 2016). In der Serie endet das Stück auf einem übermäßigen H-Akkord, was einem as-Moll Major 7 ohne Grundton entspricht. Das Raumschiff stürzt in diesem Moment auf die Erde und explodiert. Das Schicksal der Protagonist:innen ist unsicher. Diese Unsicherheit wird mit einem skalenfremden und harmonisch offenen Schluss dargestellt statt mit dem erwarteten As-Dur oder c-Moll.

NGER THAN YOU startet mit einer Rap-Passage. Es ist eine Kampfansage gegenüber der Antagonistin Jasper: „Let’s go, just me and you. Let’s go, just one on two!“ (ebd.) Jasper wird im Laufe

des Lieds immer wieder provoziert: „Go ahead and try and hit me if you're able! […] But I think you're just mad cause you're single. […] And if you think you can stop me then you need to think again**"** (ebd.). Und die eigene Stärke wird verfestigt: „And I'm never going down at the hands of the likes of you because I'm so much better. […] And you're not gonna stop what we've made together. […] If you break us apart we'll just come back newer" (ebd.). Innerhalb des Liedes werden immer wieder Anspielungen darauf gemacht, dass Garnet eine Fusion aus zwei Charakteren ist: „And we'll always be twice the gem that you are. […] Well I am even more than the two of them!**"** (ebd.). Der Chorus wird mit der Phrase „I am made of love" (ebd.) eingeleitet und mit Melismen auf dem Vokal „o", hauptsächlich ausgehend vom Wort „Love", weitergeführt. Die Liebe zwischen Ruby und Sapphire nimmt in diesem Lied so eine besondere Stellung ein. Nach dem Sieg gegen Jasper kommt im letzten Chorus der Zusatz „And it's stronger than you" (ebd.) hinzu. Garnet hat schlussendlich bewiesen, dass der Bund zwischen Ruby und Sapphire stärker war als Jasper.

Da Garnet das Lied diegetisch singt, wenn auch die instrumentalen Tonspuren der Musik selber nicht-diegetisch sind, werden ihre Bewegungen passend zum Text inszeniert. Bei den Worten „And I'm never going down at the hands of you" zeigt sie zum Beispiel auf Jasper und auf „If you break us apart, we'll just come back never" (ebd.) bricht sie die Waffe von Jasper auseinander. Während des Chorus und des Breakdowns wechselt die Perspektive teilweise zu der der anderen Charaktere, die gerade versuchen das Schiff der Antagonist:innen zu übernehmen und auf der Erde zu landen. Da der Liedtext während des Chorus sehr simpel und während des Breakdowns nicht vorhanden ist, kann angenommen werden, dass es nicht durchgehend nötig war zu zeigen, wie Garnet sich passend zum Liedtext bewegt. Da sich an der Position der anderen Charaktere ein Überwachungsmonitor befindet, der den Raum zeigt, in dem Garnet ist, kann man annehmen, dass sie den Gesang über die Lautsprecher hören können und er deshalb durchgehend diegetisch ist. Erst ab Chorus 2 C wechselt das Lied ins Nicht-diegetische, da man Garnet sprechen sieht, obwohl ihr Gesang weiterhin zu hören ist. Aktionen werden oft im Rhythmus getätigt und die begleitenden Soundeffekte werden rhythmischer Teil des Lieds. Vor allem prägnant ist der Schlagabtausch im Formteil Chorus 1, in dem Garnet und Jasper sich auf dem Melisma „o" jeweils gegenseitig schlagen und werfen. Das „o" wirkt wie ein Ächzen und verfestigt die diegetische Stellung des Gesangs.

IV. Rezeption

Neben dem am Anfang erwähnten YouTube-Upload des Liedes war auch die Vinyl *Steven Universe, Volume 1. Soundtrack* besonders erfolgreich. Sie erreichte am 10. März 2018 den ersten Platz der Billboard Vinyl Albums Charts (Billboard Media 2018).

Neben zahlreichen Covern, hat das Lied auch Parodien hervorgebracht. Die populärste dieser Parodien, die ebenfalls 2015 veröffentlicht wurde und das Original mit 70 Millionen Aufrufen inzwischen sogar übertroffen hat, ist die an dem Videospiel *Undertale* orientierte Animation von alfa 995 (vgl. 2015). Das Video setzt sich dabei aus dem instrumentalen Arrangement von Soreperior, dem Liedtext von C[illegible]leadercheren und dem Gesang von djsmell zusammen, die aufeinander aufbauend entstanden sind. *tale* war ein viraler Indie-Hit, der hoch angepriesen wurde (vgl. Wilhelm 2017), womit sich der Erfolg

der Parodie erklären lässt. Sie hat wiederum Parodien, neue Cover und Übersetzungen hervorgebracht. In den Kommentaren trifft man deshalb auf Diskussionen, ob das Originallied aus *Steven Universe* stammt oder ob – fälschlicherweise – die *Undertale*-Parodie zuerst entstanden sei. Was vom Originalkonzept übernommen wurde, ist die Tatsache, dass es ein Kampflied ist. Auch hier kämpft das lyrische Ich für seine Freunde, jedoch nicht um sie zu beschützen, sondern um sie zu rächen. Das lyrische Ich ist darüber hinaus nicht aus Liebe gemacht, sondern der Widersacher: „i [sic] know you're made of LOVE but i [sic] think i'm [sic] stronger than you" (Gymleadercheren 2015). LGBTQ+-Thematiken sind vollständig weggefallen. Es kann angenommen werden, dass die Parodie zur Bekanntheit des Originals beigetragen hat.

Wie oben angesprochen, hat *Steven Universe* einen großen Eindruck auf die LGBTQ+-Gemeinschaft gemacht. STRONGER THAN YOU und der fiktive Charakter Garnet, der das Lied singt, werden immer wieder als Symbol für die LGBTQ+-Bewegung interpretiert: „One could easily read Ruby and Sapphire's fusion into Garnet as a metaphor for LGBTQ+ people in the real world, celebrating their love and relationships even when the establishment may want to squash it out" (Kelley 2016), „The Heartwarming ‚Stronger Than You' Video From ‚Steven Universe' Could Be the Next Queer Fight Song" (Keeley 2017).

TIM REICHERT

Credits

Strings: Jeff Ball
Vocals: Estelle
Music / Text: Rebecca Sugar
Demo arrangement: Jeff Liu
Arrangement: Aivi & Surasshu
Published: 2015
Length: 2:53

Recordings

- Estelle. „Stronger Than You". On: *Steven Universe, Soundtrack. Volume 1*, 2017, Iam8bit, 11604962, US (Vinyl/Album).
- Estelle. „Stronger Than You". On: *Steven Universe: The Complete Collection*, 2020, Warner Bros., DVD.

ɛnces

- Atwood, McKenzie: Voicing The Gems – Rebecca Sugar, Deedee Magno Hall, Michaela Dietz, Shelby Rabara, and Jennifer Paz (Vol.1/Ep.4). [Podcast]. 10.08.2017. URL: https://podcasts.apple.com/de/podcast/voicing-the-gems-rebecca-sugar-deedee-magno-hall/id1261418557?i=1000390877618 [19.08.2021].
- Billboard: VINYL ALBUMS. The week of March 10, 2018. In: Billboard, 2018. URL: https://www.billboard.com/charts/vinyl-albums/2018-03-09 [19.08.2021].
- Campbell, Hannah S. u. a.: *Live from Beach City!* New York: Cartoon Network Books 2016.
- Cartoon Network UK: Steven Universe | Stronger Than You | Cartoon Network. In: YouTube, 04.12.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6OWq38TikzU [18.09.2021].
- Gymleaderchen: sans has killed me exactly 150 times in a row […]. In: Tumblr, 2015. URL:https://gymleadercheren.tumblr.com/post/132177785961/more-sans-has [19.08.2021].
- Jones-Quartey, Ian: I know that the Gems are sexless agendered, etc. […]. In: Tumblr, 2015. URL: https://ianjq.tumblr.com/post/113794156834/i-know-that-the-gems-are-sexless-agendered-etc [19.08.2021].
- Keeley, Matt: The Heartwarming 'Stronger Than You' Video From 'Steven Universe' Could Be the Next Queer Fight Song. In: Hornet, 2017. URL: https://hornet.com/stories/stronger-than-you/ [19.08.2021].
- Kelley, Shamus: Steven Universe Is The LGBTQ Representation We Need. In: Den of Geek. 09.11.2016. URL:https://www.denofgeek.com/tv/steven-universe-is-the-LGBTQ+-representation-we-need/ [19.08.2021].
- Moen, Matt: In Conversation: Rebecca Sugar and Noelle Stevenson. In: Paper, 05.08.2020. URL: https://www.papermag.com/rebecca-sugar-noelle-stevenson-2646446747.html [19.08.2021].
- Wilhelm, Daley: 'Undertale': Two years of drama, passion, and fanworks. In: byte, 15.09.2017. URL: https://www.ballstatedaily.com/byte/article/2017/09/undertale-two-years-of-drama-passion-and-fanworks [28.02.2025].
- Woerner, Meredith: Steven Universe Guidebook Spills The Secrets Of The Crystal Gems. In: Gizmondo, 14.05.2015. URL: https://gizmodo.com/steven-universe-guidebook-spills-the-secrets-of-the-cry-1704470546 [18.09.2021].

Links

- alfa 995. Sans Battle – Stronger Than You (Undertale Animation Parody). YouTube 21.12.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4TzVOLOROkM [19.08.2021].
- Djsmell. Stronger Than You (Sans Parody). YouTube, 31.10.2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4TzVOLOROkM [10.06.2021].
- Emery. Stronger Than You (Bill Cipher/Gravity Falls Parody). YouTube, 07.02.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GYAfXnH9PyU [10.06.2021].
- Milkychan. Stronger than You -Chara Response- (Undertale Parody). YouTube, 12.01.2016. URL: https://youtu.be/co5Zo6Ng9-c [10.06.2021].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen.
All contributions by Tim Reichert

Citation

Tim Reichert: „Stronger Than You (Estelle)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/stronger-than-you, 03/2025.

Print

Almamegretta **1993**

Suddd

Die neapolitanische Gruppe Almamegretta steht für eine Musik, in der sich Ragga, Dub, Triphop und andere Richtungen der World Music mit der folkloristischen Tradition Süditaliens sowie des gesamten Mittelmeerraums verquicken. Gesungen werden die Lieder größtenteils in neapolitanischem Dialekt.

I. Entstehungsgeschichte

Die Entstehung der Gruppe geht auf die Jahre 1991/1992 zurück, als sich der Sänger Gennaro Della Volpe, genannt “Raiz”, der Schlagzeuger Gennaro Tesone, genannt “Gennaro T”, der Gitarrist Gianni Mantice, der Keyboarder Paolo Polcari sowie der Bassist Tonino Borrelli zusammenschließen und mit ihrem Song “Figli di Annibale” (1992) italienweit Erfolge feiern. 1994 wird der Dubmaster Stefano Facchielli, genannt “D.RaD”, zum festen Bandmitglied; er stirbt 2004 bei einem Autounfall. Schon zuvor, 2003, verlässt der Leadsänger Raiz die Gruppe und startet eine Solokarriere. Der Song SUDDD wurde 1993 auf dem Album *Animamigrante* veröffentlicht, Text und Musik stammen von Raiz und Giovanni Mantice. Auf den nachfolgenden Live-Alben der Band ist der Song nicht enthalten, wohl aber auf der DVD der Live-Tour zu *Sanacore*, dem zweiten, sehr erfolgreichen Album von 1995.

II. Kontext

Bereits durch ihren Namen Almamegretta, der mit “Anima migrante” – “Migranten-seele” – zu übersetzen ist, positioniert sich die neapolitanische Gruppe vor dem Hintergrund einer kulturellen Identitätsbildung, die mit Stuart Hall als “dezentriert”, “zerstreut” und “fragmentiert” bezeichnet werden kann (Hall 1999: 393). Hall postuliert für die Spätmoderne eine generelle “Krise der Identität” und meint, dass “der Prozeß der Identifikation selbst, in dem wir uns in unseren kulturellen Identitäten entwerfen, […] offener, variabler und problematischer geworden [ist]” (Hall 1999: 396). Wie sehr dieser Prozess auch durch die zeitgenössische Populärmusik widergespiegelt wird, macht etwa Iain Chambers deutlich, wenn er die diversen Ausrichtungen insbesondere der World Music als “Repräsentanten einer kulturellen, ökonomischen und historischen Verschiebung” bezeichnet, “welche die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie als solche in Frage stellt” (Chambers 1996: 94).

Tatsächlich wird in vielen Songs der Gruppe Almamegretta eine derartige Situation der Verschiebung und des kulturellen in-between beschworen. Dies kann mit der Spezifik des italienischen Südens erklärt werden, der innerhalb der gesamtitalienischen Kultur immer wieder als marginal und peripher betrachtet wurde. Dabei spielen gerade auch die “mediterranen”, insbesondere griechisch-byzantinischen und [illegible]nisch-orientalischen Elemente oder Wurzeln eine Rolle, die in Süditalien besonders ausgeprägt sind [illegible]s vom restlichen Italien unterscheiden. Dass gerade diese Elemente schon seit Jahrhunderten auch

in der Volksmusik des süditalienischen Raums eine Rolle spielten und spielen, kann hier nur angedeutet werden (vgl. Leydi 1973: 15ff).

III. Analyse

Dass SUDDD zuallererst als Bekenntnis zu einer inneren Identifikation mit dem italienischen Süden aufzufassen ist, wird schon allein durch die Schreibweise mit den drei “d” angezeigt. Die süditalienischen Dialekte neigen bekanntlich zur Verdoppelung der Konsonanten, worüber man sich im Norden oft lustig macht. Im Liedtitel wird diese Tendenz durch die “Verdreifachung” bewusst noch übertrieben und schon damit ein dezidiert identifikatorisches Statement abgegeben. Sowohl durch den Songtext als auch durch die Musik wird die Spezifik dieses Südens sodann in verschiedene Richtungen ausdifferenziert. So verweist die musikalische Gestaltung auf den gesamten Mittelmeerraum mitsamt seiner arabischen und afrikanischen Anteile: Reggaehafte Rhythmen und gerappte Gesangspassagen, die bereits für sich genommen eine Öffnung zu anderen Kulturen hin signalisieren, wechseln sich mit Songteilen ab, in denen der Leadsänger Raiz seinen Gesang wie den eines Muezzins klingen lässt. Quasi gemeinsam mit der arabischen klingt dabei aber auch die eigene, neapolitanische Liedtradition an, denn die Muezzin-Sequenz geht direkt über in eine sehr melodiöse Passage, die an süditalienische Tanzlieder (wie etwa die Tarantella) erinnert. Dabei wird auch explizit suggeriert, dass die beiden Musiktraditionen sich kurzschließen lassen, und zwar durch den (hier freilich elektronisch, über das Keyboard erzeugten) Klang eines charakteristischen dudelsackähnlichen Instruments, das in Gestalt der arabischen “mizmar” und der süditalienischen “zampogna” in beiden Musikkulturen verbreitet ist.

Auf der Textebene wird der titelgebende Süden durch punktuelle Ausblicke in dessen Geschichte als Land der erlittenen Ungerechtigkeiten und der schmerzvollen Erfahrung dargestellt, wobei auch auf die Migrationsschicksale der Süditaliener und schließlich auf die organisierte Kriminalität von Mafia, ‘Ndrangheta und Sacra Corona Unita explizit Bezug genommen wird. So heißt es etwa: “nord e sud a llevante e a punente chi ce cumanna è sempe stato malamente francischiello vittorio garibbaldi avota e ggira anno ’n guaiato a tutte quanti s’anno spartute terra uommene e denare”. Ins Deutsche ließ sich dies übersetzen mit: “Norden oder Süden, Osten oder Westen wer uns regierte, hat sich immer schlecht aufgeführt Francischiello [i.e. Francesco di Borbone, letzter König von Neapel] Vittorio [Vittorio Emanuele di Savoia, erster König Italiens], Garibaldi [Giuseppe Garibaldi, Held der italienischen nationalen Einigung] sie haben sich Land, Menschen und Geld aufgeteilt”. Um auf die Verwobenheit dieser kriminellen Organisationen mit der Politik hinzuweisen, genügen zwei trockene Songzeilen: “ddoje facce teneno però nun so’ nemici ‘o deputato e ‘o camorrista ind’o vico”, was so viel heißt wie: “Sie haben zwei Gesichter, sind aber keine Feinde der Abgeordnete und der Camorrista, wenn sie sich auf der Straße treffen”. Die Sichtweise, die bei diesen – sicherlich zum Teil pauschalen und vereinfachenden – Aussagen eingenommen wird, ist bewusst keine intellektuelle, sondern die der einfachen Leute, des “einfachen Volks”. Aus dessen Perspektive wird eine Art fast mythischer Verhaftung mit dem Süden evoziert, wenn es am Beginn und am Ende, als Rahmung des Liedes, heißt: “Sud ind’a stu core staje sì comm’e ‘o sanghe ind’e vvene meje”. Auf Deutsch: “Süden, du bist in diesem Herzen, wie das Blut, das durch meine Adern

Das klingt für sich genommen fast wie die Parole einer “Blut und Boden”-Mentalität, lädt sich im Kontext des Liedes aber ganz klar mit einer anderen Bedeutung auf, denn die musikalische Öffnung zu

anderen Kulturen sorgt dafür, dass sich der beschworene Süden eben nicht mit dem kleinräumigen "territorio" (ob Neapel, Kampanien oder Süditalien) identifiziert, sondern mit dem gesamten Mittelmeerraum oder gar mit einem metaphorischen "Süden der Welt".

IV. Rezeption

SUDDD ist nur eines von vielen Beispielen dafür, wie dezidiert Almamegretta musikalische Einflüsse anderer mediterraner und "südlicher" Kulturen, besonders die arabisch-orientalische Musiktradition, in ihre Songs mit hereinholen. Für diese Tendenz gibt es quer durch die Alben der Gruppe hindurch etliche weitere Beispiele, so aus *Animamigrante* neben SUDDD auch der Titelsong, aus *Sanacore* (1995) "Pe' dint' 'e viche addo' nun trase 'o mare", aus *Lingo* (1998) "Gramigna" und "Fatmah" sowie aus *Imaginaria* (2001) wiederum der Titelsong und "Catene". Ausgehend von solchen Liednummern wurde nicht nur durch die Musikkritiker von einer deutlichen Tendenz zur "Kontaminierung" und zur "Hybridisierung" (Plastino 1996: 85, Übersetzung GF) gesprochen. Goffredo Plastino schreibt zu der Musik von Almamegretta: "Der Akzent liegt auf der Authentizität, der Tradition, den Wurzeln in Verbindung mit einer musikalischen Dynamik der Hybridisierung, Überlappung, Kontaminierung" (Plastino 1996: 81-82, Übersetzung GF). Auch die Bandmitglieder selbst äußern sich dezidiert in diese Richtung. So heißt es etwa in einem Interview aus den Anfangszeiten der Band: "Die Rede von der Reinheit interessiert uns nicht; was uns interessiert, ist die Rede von der Kontaminierung" (zitiert in Plastino 1996: 85, Übersetzung GF).

Diese Linie wird in den letzten Jahren vor allem von Raiz, der 2003 eine Solokarriere startete, weiter verfolgt: Mit seinem Projekt "Musica immaginaria mediterranea" möchte er, durch die Imagination einer einzigartigen "pan-regionalen" Musik, eben jene Komponenten herausarbeiten, in denen die verschiedenen Musikkulturen des Mittelmeers sich ähneln. Dadurch soll indirekt auch eine Botschaft des Friedens, der gegenseitigen Anerkennung und des Respekts in diese von schmerzlichen Konflikten durchzogene Region gebracht werden. Und gerade Neapel könnte laut Raiz zum Mittelpunkt einer solchen symbolhaften Mittelmeerregion werden: "Neapel […] trägt von überallher ein wenig in sich, und indem ich das noch geringfügig übersteigere, lasse ich Neapel ins Zentrum all dessen rücken und singe dann auf neapolitanisch wie ein Sänger aus dem mittleren Osten." (RomaToday [19. Dezember 2011], Übersetzung GF)

GERHILD FUCHS

Credits

Music & Lyrics: Giovanni Mantice / Gennaro della Volpe ("Raiz")

[illegible]cer: Anagrumba S.R.L.

[illegible]. BMG

Length 4:04 (Album Version)

Recordings

- Almamegretta. “SUDDD”, *Animamigrante*, 1993, Anagrumba, 74321-18092-2 (CD).
- Almamegretta. “SUDDD”, *Almamegretta ‘Sanacore’ Tour 1.9.9.5. – Live In Napoli*. 1995, CNI (Compagnia Nuove Indye), 8026467540554 (DVD).

References

- Aiello, Peppe: *Concerto napoletano: la canzone, dagli anni settanta a oggi. Con interviste e testi di Almamegretta, Sergio Bruni, Nino D’Angelo, Pino Daniele, Angela Luce.* Lecce: Argo 1997.
- Chambers, Iain: Migration, Kultur, Identität. Dt. Übers. von Gudrun Schmidt und Jürgen Freudl (= Stauffenburg discussion 3). Tübingen: Stauffenburg 1996.
- Hall, Stuart: Kulturelle Identität und Globalisierung. In: *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung* (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1423). Ed. by Karl-Heinz Hörning und Rainer Winter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, 393-441.
- Leydi, Roberto: I canti popolari italiani (= Gli Oscar 140). Milano: Mondadori 1973.
- Marengo, Renato / Pergolani, Michael: *Song ’e Napule.* Roma: RAI 1998.
- Plastino, Goffredo: Mappa delle voci. Rap, Raggamuffin e tradizione in Italia (= *Gli Argonauti* 19). Roma: Meltemi 1996.

Links

- Band homepage: http://www.almamegretta.net [19.12.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Almamegretta [19.12.2011].
- Download: http://itunes.apple.com/de/album/animamigrante/id269950466 [19.12.2011].
- Lyrics: http://www.lyricsmania.com/almamegretta_lyrics.html [19.12.2011].

About the Author

PD Mag. Dr. Gerhild Fuchs teaches Romance Studies at the University of Innsbruck.
All contributions by Gerhild Fuchs

Citation

d Fuchs: “Suddd (Almamegretta)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/suddd, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Farin Urlaub **2001**

Sumisu

Farin Urlaub gehört als Gründungsmitglied, Gitarrist, Sänger und Songschreiber der Band Die Ärzte zu den erfolgreichsten deutschen Musikern der vergangenen drei Jahrzehnte. SUMISU erschien 2001 auf seinem ersten Solo-Album *Endlich Urlaub!* und war dessen zweite Single-Auskopplung.

I. Entstehungsgeschichte

Farin Urlaub soll sich nach der Wiedervereinigung seiner Band Die Ärzte (1993) mehrfach zu Plänen bezüglich einer Solo-Veröffentlichung geäußert haben. Als endgültiger Anstoß für deren Umsetzung gilt ein Interview mit der Gruppe, in dem Schlagzeuger Bela B. das Erscheinen eines Albums für das Jahr 2001 ankündigte. Folgend habe Farin Urlaub 20 Stücke im eigenen Tonstudio aufgenommen, dabei das Gros der Instrumente selbst eingespielt und erst für den finalen Mix den an zahlreichen Ärzte-Veröffentlichungen beteiligten Produzenten Uwe Hoffmann hinzugezogen (vgl. Karg 2001: 377).

II. Kontext

Der Song SUMISU ist als Hommage an die Band The Smiths zu verstehen. Dies spiegelt sich bereits im Songtitel wider, denn das japanische Wort “Sumisu” lässt sich ins Englische mit “Smith” übersetzen. The Smiths gründeten sich 1982 – im selben Jahr wie Die Ärzte –, bestanden lediglich bis 1987, gehören aber dennoch zu den bis heute bekanntesten britischen Bands. Die öffentliche Wahrnehmung der Smiths ist von Attributen geprägt, die in ihrer Gesamtheit ein ‘düsteres’ Image erzeugen – Melancholie und Pessimismus sind häufige Assoziationen mit dem musikalischen Schaffen und den visuellen Merkmalen der Gruppe (vgl. Müller/Rhein/Calmbach 2006: 2). Insbesondere das Auftreten des Frontmanns Morrissey ist derlei Bedeutungszuweisungen zuträglich: Der Sänger gilt als Verkörperung eines spezifischen juvenilen Lebensgefühls der 1980er Jahre, als “‘spokesman’ for a generation of disaffected youth” (Bannister 2006: 150). Infolgedessen greift auch SUMISU diese Themen in textlicher, musikalischer und visueller Hinsicht auf. Als Stilvorlage diente neben The Smiths zudem *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau, der 1922 erstmals den Dracula-Stoff filmisch aufgriff (vgl. Alt 2012: 16). Norbert Heitker, Regisseur des SUMISU-Videoclips, beschreibt, er habe in den Texten Morrisseys “einen Hang zur dunklen Seite des Lebens” (Heitker 2011: 104) erkannt, woraus die Idee zur Adaption des Vampir-Films resultiert sei (vgl. ebd.: 104–105).

III. Analyse

SUMISU weist mit 2:14 Minuten eine relativ kurze Dauer auf. Der Songtext besteht lediglich aus zwei vierzeiligen Strophen, einem ebenso vier Zeilen aufweisenden Refrain und weiteren zwei Zeilen im Outro des Liedes. Farin Urlaub beschreibt in diesem knappen Rahmen die Stimmung zweier Jugendlicher, die durch Melancholie, Enttäuschung und Unverständnis vonseiten ihres Umfelds geprägt ist. Die [illegible]ndlichen sind schwarz gekleidet, einsam und enttäuscht – Abhilfe schafft jedoch die Musik der [illegible]s, was am Ende des Refrains Ausdruck findet. Somit reflektiert der Songtext die emotionale

Verfassung der “disaffected youth” und referiert zugleich auf die The Smiths umgebende melancholische und düstere Aura.

Analog zur übersichtlichen Gestaltung des Songtextes ist auch die musikalische Form verhältnismäßig schlicht gehalten. Sie setzt sich zusammen aus einem achttaktigen Intro, das wesentlich von einem Gitarrenriff zur Akkordfolge Em, Em, G, A, Bm geprägt ist, einer anschließenden sechzehntaktigen Strophe mit der Akkordfolge Em, Em, G, Bm und dem wiederum achttaktigen Refrain, dem Am, Am, D, D zugrunde liegt. Dieser Ablauf wird einmal wiederholt, wobei das wiederholte Intro nun ein zweites Gitarrenriff aufweist, das nach dem zweiten Refrain zudem im Outro des Songs gespielt wird. Die Verwendung solch schlichter harmonischer Strukturen gilt zunächst als typisches Gestaltungsmerkmal des Indie-Rock der 1980er Jahre, mit dem The Smiths für gewöhnlich in Verbindung gebracht werden (vgl. Bannister 2006: 72). Weitaus markanter äußert sich die musikalische Bezugnahme in SUMISU bei einer Betrachtung des einleitenden Gitarrenriffs. Dieses zeichnet sich durch ein rhythmisches Muster aus, das vorwiegend aus ternär phrasierten Achtelnoten besteht und sich primär des Tonvorrats eines Em-Septakkords bedient. Nicht nur bezüglich des Tempos und in rhythmischer sowie harmonischer Hinsicht ist die Ähnlichkeit zum Gitarrenriff des The Smiths-Songs “What Difference Does It Make?” naheliegend, sie tritt vor allem bezüglich der Sound-Gestaltung hervor. The Smiths-Gitarrist Johnny Marr habe bei den Aufnahmen des Liedes mit “a shower of atmospheric guitar overdubs” (Goddard 2009: 474) experimentiert, woraus der charakteristische Gitarren-Sound resultiert sei. Auch Farin Urlaub verwendete bei den Aufnahmen des Riffs hörbar mehrere Gitarrenspuren, die in ihrer Summe und vor allem durch die leichte Verzerrung sowie den dezenten Phase-Effekt den Klang erzeugen, der an jenem ‘atmosphärischen’ Smiths-Sound orientiert ist. Das Gitarrenriff erklingt zudem in beiden Songs zunächst solistisch und erfüllt eine einleitende Funktion, bevor ein aus drei Achtelschlägen bestehendes Schlagzeug-Fill den Einsatz der restlichen Instrumente ankündigt. Zu diesen Gestaltungsweisen treten im Laufe des Songs weitere Elemente hinzu, die teils in subtilerer Weise Bezüge zu The Smiths erkennen lassen: einerseits der Basslauf, der in den Strophen zumeist Akkordgrundtöne spielt und somit zunächst eine rhythmische Funktion erfüllt; andererseits im Refrain, wo Walking-Bass-Elemente zum Einsatz kommen – derlei Kombinationen finden sich beispielsweise im Smiths-Song “This Charming Man”. Passend zu der schlichten Harmonik verzichtet auch die Gesangsmelodie auf komplexe Strukturen oder große Intervallsprünge: Die Leadstimme schreitet im kompletten Song lediglich den Ambitus einer Quinte von g’ bis d’ ab (im Refrain und im Outro fügt Farin Urlaub eine zweite Stimme hinzu). Auch solche “‘primitive’ melodic devices” (Bannister 2006: 72) gelten als Erkennungsmerkmal des Indie-Rock der 1980er-Jahre, zudem bringt Farin Urlaub bevorzugt an den Zeilenenden ein schwaches Vibrato zum Einsatz und scheint damit auf den Gesangsstil Morrisseys zu referieren (vgl.ebd.: 75).

Schließlich werden die Motive Melancholie und Düsterheit visuell im Videoclip aufgegriffen: Farin Urlaubs Rolle ist dem Grafen Orlok aus *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* nachempfunden, der im Original von Schauspieler Max Schreck verkörpert wurde. Im Clip finden sich einerseits Elemente, die direkt auf *Nosferatu* Bezug nehmen, andererseits solche, die als Verweise auf The Smiths zu verstehen sind – vereinzelt sind auch Kombinationen der Elemente beider Vorbilder zu erkennen. Verweise auf bekannte *Nosferatu*-Szenen finden sich vor allem zu Beginn des Videoclips: etwa Farin Urlaubs Erheben

'em Sarkophag, sein nur als Schatten zu sehender, gebückter Gang auf einer Treppe und das

ett, in dem er ein Bild seiner Verehrten aufbewahrt. Direkte Hinweise auf The Smiths werden vor

allem durch die zu sehenden Plattencover deutlich. Passend zur Textzeile “Und dann hörten wir die Smiths” greift Farin Urlaub zum Album *The Queen Is Dead* und spielt dieses auf einem Grammophon ab. An späterer Stelle ist das Cover des Albums *Rank* zu sehen, der “Rank”-Schriftzug des Originals wurde jedoch zu “Rankle” – zu Deutsch: “wurmen” – erweitert; der Albumtitel wird zugunsten der intendierten Stimmung einer Modifikation unterzogen. Eine die Referenzen kombinierende Szene zeigt die Verehrte Farin Urlaubs, die auf der Figur der Ellen aus *Nosferatu* basiert, beim Anfertigen einer Stickerei. Diese bildet die Worte “Morrissey San” ab: “San” ist ein Verehrung ausdrückendes japanisches Suffix (vgl. Heitker 2011: 107), in diesem Falle adressiert an den Sänger der Smiths, dessen Porträt in einem kleinen Bildrahmen im Hintergrund zu sehen ist. Im Original stickt Ellen die Worte “Ich liebe Dich” in den Stoff. Farin Urlaubs Verehrte wird passend zum Titel des Songs von einer Japanerin, dem Model Masako Furuichi, gespielt (vgl. ebd.: 109).

Durch Verhandlung von Attributen, die das Image der Band The Smiths entscheidend prägen, entsteht somit ein mehrschichtiges Geflecht an Verweisen. Durch das Aufgreifen des in *Nosferatu* verarbeiteten Vampir-Stoffs wird die düstere und melancholische Stimmung zusätzlich intensiviert und die textlich wie musikalisch konstruierte Bezugnahme erweitert. Passenderweise erlangten bereits die SUMISU-Vorbilder The Smiths und *Nosferatu* unter anderem aufgrund ihres durchdachten Eklektizismus Bekanntheit. In Bezug auf das Schaffen der Smiths wird bisweilen das Aufgreifen gerade von filmischen Vorbildern lobend hervorgehoben (vgl. Brooks 2011: 263–264), *Nosferatu* gilt als “ästhetisch autonome Adaption des Dracula-Stoffs”, die durch die Verhandlung von Motiven unter anderem aus bildender Kunst und Oper hinsichtlich “Verweisdichte, Anspielungsfülle und Reflexionskultur” unerreichbar geblieben sei (Alt 2012: 16). Farin Urlaub nutzt die hoch gehandelten Vorbilder schließlich zur Konstruktion eines eigenen Verweiskonstrukts.

IV. Rezeption

SUMISU erreichte in den deutschen Single-Charts Platz 60 und konnte sich drei Wochen in der Top-100-Liste halten, das Album *Endlich Urlaub!* hingegen wurde durch den dritten Platz der Album-Charts deutlich erfolgreicher. Der Videoclip wurde 2002 vom Magazin *Musikexpress* im Rahmen einer Jahresbestenliste in der Kategorie “Video des Jahres” nominiert.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Guitar, vocals, bass, drums: Farin Urlaub
Music/writer/songwriting: Farin Urlaub
Producer: Uwe Hoffmann
Label: Völker Hört Die Tonträger
ded: 2001
shed: 2001

Length: 2:14

Recordings

- Farin Urlaub. “Sumisu”. On: *Endlich Urlaub!*, 2001, Völker Hört Die Tonträger, 108 906-2, Germany (CD/Album).
- Farin Urlaub. “Sumisu”, 2001, Völker Hört Die Tonträger, 108 908-2, Germany (CD/Maxi-Single).
- The Smiths. “This Charming Man”. On: *The Smiths*, 1984, Rough Trade, ROUGH 61, UK (LP/Album).
- The Smiths. “This Charming Man”, 1983, Rough Trade, RT 136, UK (7”/Single).
- The Smiths. “What Difference Does It Make?”. On: *The Smiths*, 1984, Rough Trade, ROUGH 61, UK (LP/Album).
- The Smiths. “What Difference Does It Make?”, 1984, Rough Trade, RT 146, UK (7”/Single).

References

- Alt, Peter-André: Die Transformationen des Mythos. Friedrich Wilhelm Murnau: Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens (1922). In: *Was lehrt das Kino? 24 Filme und Antworten.* Ed. by Stefan Keppler-Tasaki and Elisabeth K. Paefgen. München: edition text + kritik 2012, 15-38.
- Bannister, Matthew: *White Boys, White Noise. Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate 2006.
- Brooks, Lee: Talent Borrows, Genius Steals. Morrissey and the Art of Appropriation. In: *Morrissey. Fandom, Representations and Identities*. Ed. by Eoin Devereux, Aileen Dillane and Martin J. Power. Chicago: University Press 2011, 257-270.
- Goddard, Simon: *Mozipedia. The encyclopedia of Morrissey and The Smiths.* London: Ebury 2009.
- Heitker Norbert: Musikvideo-Produktion und Produktionsablauf Farin Urlaub “Sumisu”, 2001. In: *Imageb(u)ilder. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Videoclips.* Ed. by Henry Keazor, Thomas Mania and Thorsten Wübbena. Münster: Telos 2011, 96-111.
- Karg, Markus: *Die Ärzte. Ein überdimensionales Meerschwein frisst die Erde auf.* Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2001.
- Müller, Renate/Rhein, Stefanie/Calmbach, Marc: “‘What difference does it make?’ Die empirische Ästhetik von The Smiths: Eine audiovisuelle Studie zur sozialen Bedeutung des Musikgeschmacks”. In: *Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik 9*. URL: http://www.ph-ludwigsburg.de/fileadmin/subsites/1b-mpxx-t-01/user_files/Online-Magazin/Ausgabe9/Mueller9.pdf [22.07.2015].

Films

Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens. Director: Friedrich Wilhelm Murnau. Transit Film, 1922.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Sumisu (Farin Urlaub)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sumisu, 10/2018.

Print

Artists United Against Apartheid **1985**

Sun City

SUN CITY (1985) war ein Protest-Song gegen das Apartheidsregime in Südafrika, an dem eine Reihe der populärsten Stars der Popmusik beteiligt war und der im Mittelpunkt eines Projekts zur Unterstützung von Anti-Apartheid-Initiativen stand.

I. Entstehungsgeschichte

Steven Van Zandt (*1950), bekannt als “Little Steven”, mit einer mehrjährigen Unterbrechung Gitarrist in Bruce Springsteens E Street Band, ergriff angeregt durch die 1985 für Schlagzeilen sorgenden Charity-Projekte Band Aid, Live Aid und USA for Africa die Initiative zu einer Aktion, die politisch um einiges radikaler war. Sie zielte auf das Apartheidsregime in Südafrika und sollte sich nicht nur auf ein karitatives Projekt zum Einsammeln von Hilfsgeldern beschränken. Sun City war ein Casino Ressort in Bantusan im Südwesten des Landes, in dem die Regierung Südafrikas Anfang der 1980er Jahre unter der Bezeichnung Independent Homeland eine den Indianer-Reservaten in den USA ähnliche Ansiedelung von schwarzen Afrikanern durchzusetzen suchte. Van Zandt hatte den Ort 1984 auf einer Reise nach Südafrika kennengelernt. Im Anschluss daran schrieb er mit SUN CITY einen Protest-Song, der die dortigen Zustände anprangerte und sie ins Verhältnis zu ähnlichen Verletzungen von Menschenrechten in den USA setzte, etwa die ethnische Diskriminierung der afroamerikanischen Bevölkerungsminderheit und der nordamerikanischen Indianer. Die Idee, mit einem Song politisch Stellung zu beziehen, ging auf Peter Gabriels “Biko” (1980) zurück, der dem 1977 ermordeten südafrikanischen Anti-Apartheids-Aktivisten Steve Biko gewidmet ist. Der mit Steven Van Zandt befreundete Fernseh-Journalist, Danny Schechter (*1942), der mit investigativen Reportagen in den US-Mainstream-Medien auch über Südafrika auf sich aufmerksam gemacht hatte, unterstützte die Idee und gründete gemeinsam mit Van Zandt und dem HipHop-Produzenten Arthur Baker (*1955) die Initiative *Artists United Against Apartheid*, die nicht nur die Elite der Popstars der Welt zu einer jener Supergroups zusammenbrachte, die seit dem britischen Projekt Band Aid Schule machten, sondern zugleich als ein Aufklärungsprojekt angelegt war, das den privilegierten Medienzugang der Stars nutzte, um die Politik der Apartheid als ein Synonym für Menschenrechtsverletzungen überall auf der Welt anzuprangern. Vor allem aber ging es um einen kulturellen Boykott des südafrikanischen Regimes, denn die beteiligten Künstler verpflichteten sich, nicht in Südafrika aufzutreten und warben dafür, dass andere es ihnen gleichtaten. Symbolisch sollte dabei die “Apartheid” auch in der Musikbranche durchbrochen werden – durch Beteiligung von Vertretern unterschiedlicher ethnischer Gruppen wie der südafrikanischen Vokalgruppe The Malopoets oder dem panamaischen Latin-Star Rubén Blades (*1948), durch Zusammenführung verschiedener Generationen, von dem Jazz-Veteranen Miles Davis (1926-1991), den Rock-Veteranen Keith Richard (*1943, Rolling Stones) und Pete Townshend (* 1945, The Who) bis hin zu den HipHop-Stars der frühen 1980er Jahre wie Bambaataa (*1960) oder DJ Cheese (*1962), und schließlich durch Einbeziehung verschiedener Musikstile wie Rock, Pop, Funk, Soul, Rhythm & Blues, Rap, HipHop, Latin und Jazz. Der Initiative *Artists*

United Against Apartheid gehörten mehr als einhundert Mitglieder an, darunter über fünfzig Stars und eine Reihe der namhaftesten Toningenieure der Welt, da jeder der beteiligten Künstler seinen Part in einem Studio seiner Wahl aufnahm. SUN CITY ist aus mehr als dreihundert Einzeltakes zusammengesetzt. Insgesamt kam aber noch wesentlich mehr Material zusammen, so dass mehrere Versionen des Songs abgemischt wurden, um möglichst viel davon unterzubringen. Danach war immer noch soviel da, dass sich Steven Van Zandt und Arthur Baker entschlossen, den Rest in neue Titel zu integrieren und aus dem ursprünglichen Single-Projekt ein Album zu machen. So entstanden bemerkenswerte SUN CITY-Ableger wie “No More Apartheid”, das im Wesentlichen auf dem Beitrag Peter Gabriels (*1950) beruht, oder die Rap- und Jazz-Collage “Let Me See Your I.D.”, die Miles Davis, Sonny Okosun und Herbie Hancock mit Rap-Pionieren wie Gil Scott-Heron (1949-2011), Duke Bootee (*1960) oder Grandmaster Melle Mel (*1961) zusammenführte. Der Beitrag von Bono (*1960), Leadsänger von U2, kam so spät, dass er auch auf dem schon im Druck befindlichen Cover des Albums nicht mehr ausgewiesen werden konnte. Er war mit Unterstützung von Ron Wood (*1947) und Keith Richards (*1943) von den Rolling Stones entstanden und wurde als “Silver and Gold” an die B-Seite des Albums angehängt.

Die Single erschien am 25.Oktober 1985 sowohl im 7-inch- wie im 12-inch-Format, das Album wenige Wochen später am 7. Dezember 1985. Danny Schechter organisierte eine die Aufnahmen begleitende “Making of”-Dokumentation sowie ein in den Straßen und auf den Plätzen Manhattans aufwendig produziertes Musikvideo, in das aufrüttelnde Bilder aus den südafrikanischen Townships zwischengeschnitten waren. Für die Produktion des Videos kamen die beteiligten Stars, die den Song nicht gemeinsam aufgenommen hatten, dann schließlich doch noch zusammen.

II. Kontext

Die Anti-Apartheidsbewegung spielte in den USA angesichts der Sensibilisierung der Öffentlichkeit für rassistische Diskriminierungen der Afroamerikaner eine immens große Rolle. Schon Anfang der 1970er Jahre setzte sich der sogenannte Congressional Black Caucus, ein Zusammenschluss aller afroamerikanischen Kongress-Mitglieder, für den Kampf gegen das Apartheidsregime in Südafrika ein. Eine erste parlamentarische Gesetzesvorlage, mit der die Apartheidspolitik in Südafrika verurteilt wurde, datiert aus dem Jahr 1972. Das in den 1960er Jahren in Großbritannien gegründete *Anti-Apartheid Movement* (AAM) erhielt in den USA im Verlauf der 1970er Jahre breiten Zulauf, wobei vor allem Kulturschaffende aller Couleur dafür sorgten, dass sich der Anti-Apartheidsgedanke auch in den USA verbreitete und zu einer Protestbewegung wurde, die sich nicht nur um Hilfsprojekte für die schwarze Bevölkerung Südafrikas kümmerte, sondern vor allem die Investitionen US-amerikanischer Unternehmen in Südafrika anprangerte. Auch die Bürgerrechtsbewegung in den USA nahm sich dieses Anliegens an. Das SUN CITY-Projekt stand also im Kontext einer lang anhaltenden und breiten Protestbewegung gegen das Apartheidsregime in Südafrika. Es sollte dann auch der Höhepunkt dieser Bewegung werden, denn 1986 beschloss der US-Kongress schließlich mit dem *Comprehensive Anti Apartheid Act* ein Gesetz, das Handelsbeziehungen mit dem Regime in Südafrika ebenso verbot wie Investitionen US-amerikanischer Firmen in Südafrika. Diesem Boykott schlossen sich die wichtigsten Länder des Westens an, was 1990 schließlich zum Ende der Apartheid in Südafrika führte.

III. Analyse

Der Song besteht aus 32taktigen und 16taktigen Abschnitten, die zu unterschiedlichen Einheiten zusammengefügt sind, in die die verschieden langen Beiträge der beteiligten Künstler so eingebaut werden konnten, dass dennoch eine erkennbare Verse-Chorus-Form entsteht. Das Zentrum des Songs, sowohl inhaltlich wie musikalisch, bildet der 16taktige Chorus, der – abweichend von der Regel – die Textzeile “You got to say / I, I, I Ain’t gonna play Sun City” nicht wie üblich strikt wiederholt, sondern das Wortmaterial jedes Mal leicht abwandelt. Er besteht aus zwei melodisch und harmonisch weitgehend identischen 8-Takt-Gruppen und wird schon beim ersten Auftreten am Beginn des Songs durch Wiederholung seiner 16 Takte auf die doppelte Länge gedehnt. Hier enthält der Text nur die Worte “Sun City”, der sonstige textliche Aufbau und melodische Verlauf sind mit Vokalisen nur angedeutet. Ein Trompetensolo von Miles Davis, das die Hauptmelodie in den ersten 16 Takten umspielt, gibt ihm den Charakter eines Intros. Nach der ersten Strophe folgt der Chorus noch einmal wiederholt (“You got to say / I, I, I Ain’t gonna play Sun City / I, I, I ain’t gonna play Sun City / Everybody say / I, I, I Ain’t gonna play Sun City I, I, I, I, I / ain’t gonna play Sun City”). Zwischen die folgenden Strophen ist er dann mit verschiedener Länge gesetzt, wobei die achttaktige melodische Phrase aus der er besteht, in dem komplexen musikalischen Ablauf als ein ausgesprochen einprägsamer Anker fungiert. Der appellative Charakter, die rhythmisch prägnante Wiederholung des “I” und der zumeist chorische Vortrag machen ihn zu einem leicht erinnerbaren Fokus des Songs.

Die sechs 32taktigen Strophen werden von in rascher Folge wechselnden Gesangsstars vorgetragen und sind ebenfalls symmetrisch aus zwei 16-Taktgruppen zusammengefügt. Da der Wechsel der Vokalstimmen fast immer zeilenweise erfolgt, ist die Architektur des Songs von einem sequenziellen Rhythmus durchzogen, der sich als eine zweite, die Form konstituierende Ebene über die klassische Vers-Chorus-Form legt. Der sequenzielle Aufbau ist charakteristisch für viele HipHop-Songs der 1980er Jahre, so dass auch in der Architektur des Songs das Prinzip erkennbar ist, das ihn insgesamt kennzeichnet – der Aufbau aus disparaten musikalischen Elementen, die geschickt zu einer Einheit verbunden sind. Die Instrumentaltracks sind aus musikalisch heterogenen Partikeln collageartig zusammengefügt, so dass ästhetisch und stilistisch eigentlich unvereinbare musikalische Elemente zu einer Gesamttextur verschmelzen. Unterlegt ist sie mit einem in Verse und Chorus gleichermaßen durchlaufenden zweitaktigen Bläser-Riff, der mit Schlagzeug, Bass und Perkussion eine weitere Ebene ergibt, die als musikalische Konstante die 300 Einzeltakes, aus denen der Songs montiert ist, zusammenhält. Der Text schildert nicht nur die menschenverachtende Umsiedlungspolitik, mit der das Apartheidsregime in Südafrika die Independent Homelands als Sonderzonen durchzusetzen suchte, sondern übt in einer von Joey Ramone (1951-2001), Leadsänger der Ramones, vorgetragenen Passage auch direkte Kritik an der Politik Reagans (“Constructive engagement is Ronald Reagan’s plan / Meanwhile people are dying / And giving up hope / This quiet diplomacy / Ain’t nothing but a joke”), mit der Konsequenz, dass der Song in den USA selbst der Zensur ausgesetzt war.

IV. Rezeption

∩l der Song eine außerordentlich große öffentliche Wirksamkeit entfaltete, hatte er in kommerzieller

Hinsicht, was die Verkäufe der Single wie auch des Albums anbelangte, einen eher bescheidenen Erfolg. Er erreichte in den USA nur Platz 38 der Single-Charts und brachte es auch in anderen Ländern nur selten unter die Top Ten. Der Grund dafür lag in der musikalischen Gestaltung, die sich mit der Zusammenführung verschiedener Musikstile dem Zielgruppenmarketing entzog und damit in den Programmen des kommerziellen Rundfunks keinen Platz fand. So lief er überhaupt nur in etwa der Hälfte der US-Radiostationen, wobei eine ganze Reihe von ihnen es angesichts der im Song offen formulierten Kritik an Ronald Reagans Haltung abgelehnt hatten, ihn ins Programm aufzunehmen. Angesichts dessen sind die erreichten Verkaufszahlen dann allerdings schon beachtlich, denn zumindest in den USA sind Single-Verkäufe ohne Radio-Unterstützung kaum möglich. Von den Musikkritikern des Landes wurde der Song dagegen einhellig als einer der besten des Jahres gefeiert. Der *Pazz & Jop Poll* der New Yorker Zeitung *Village Voice*, der zu den einflussreichsten Kritikerumfragen in den USA gehört, erklärte SUN CITY 1985 zur besten Single des Jahres. SUN CITY hat nicht nur sein politisches Ziel erreicht, den kulturellen Boykott Südafrikas. Der Song wurde zugleich zu einem der Wegbereiter für den HipHop, der damals gerade bekannt zu werden begann.

PETER WICKE

Credits

Komposition/Text: Steven Van Zandt
Produzent: Arthur Baker, Steven Van Zandt, Keith LeBlanc
Vocals: Afrika Bambaataa, Ray Barretto, Stiv Bators, Pat Benatar, Big Youth, Rubén Blades, Kurtis Blow, Bono, Duke Bootee, Jimmy Cliff, George Clinton, Will Downing, Annie Brody Dutka, Bob Dylan, The Fat Boys, Peter Gabriel, Peter Garrett, Bob Geldof, Lotti Golden, Robert Gordon, Daryl Hall, Daryl Hannah, Nona Hendryx, Kilgore, Linton Kwesi Johnson, Kashif, Eddie Kendricks, John Oates, Grandmaster Melle Mel, Darlene Love, Malopoets, Kevin McCormick, Michael Monroe, B.J. Nelson, Sonny Okosun, Bonnie Raitt, Joey Ramone, Lou Reed, Keith Richards, David Ruffin, Run-D.M.C., Scorpio, Gil Scott-Heron, Shankar, Tina B., Steve Walker, Peter Wolf, Bobby Womack
Bass: Jackson Browne, Ron Carter,
Gitarre: Stanley Jordan, John Oates, Bruce Springsteen, Pete Townshend, Doug Wimbish, Ron Wood
Keyboards: Herbie Hancock, Robbie Kilgore, Richard Scher, Zoe Yanakis
Saxofon: Clarence Clemons,
Trompete: Miles Davis
Violine: Lakshminarayana Shankar
Scratching: DJ Cheese, Jam Master Jay, Tony Williams
Congas: Ray Barretto
Schlagzeug: Keith LeBlanc, Benjamin Newberry, Zak Starkey, Ringo Starr
Engineer: Bobby Cohen, Peter Darmi, John Davenport, James Geddes, Jeff Hendrickson, Steve Khan, Lord-Alge, Tom Lord-Alge, Patrick McCarthy, Michael O'Donnell, Rob Paustian, Steve Peck, Bill Price, Roey Shamir, Michael Smith, George Tutko, Andy Wallace, Gary Wright

Assistant Engineer: Steve Antebi, Steve Boyer, Jamie Chaleff, Scott Church, Ken Collins, Bridget Daly, Alan Friedman, Chris Lunwinski, Kevin Maloney, Barbara Milne, Michael Nicoletti, Mark Russack, Stephen Scharrott, Ken Steiger, David Sussman , Tony Viamontes, Michael Visceglia, Michel Weber
Mixing: Bob Clearmountain, Jay Burnett , Peter Darmi , John Davenport, Frank Filipetti, Chris Lord-Alge, Tom Lord-Alge

Recordings

- Artists United Against Apartheid. *Sun City / Not So Far Away* (Dub Version), 1985, Manhattan Records, B50017, US (7″ Single).
- Artists United Against Apartheid. *Sun City* (Last Remix) / *Sun City* (Dub Version), 1985, Manhattan Records, V-56013, US (12″ Single).
- Artists United Against Apartheid. *Sun City* (Rock Version), 1985, Manhattan Records, SPRO-9544-5, US (12″ Promo-Single).
- Artists United Against Apartheid. “Sun City”, *Sun City*, 1985, Manhattan Records, 24 0467 1, US (Vinyl/LP/Album).
- Artists United Against Apartheid. “Sun City II”, *Sun City*, 1985, Manhattan Records, 24 0467 1, US (Vinyl/LP/Album).

References

- Marsh, Dave: Sun City by *United Artists Against Apartheid*, New York: Viking / Penguin 1985.
- Ullestad, Neal: Rock and Rebellion: Subversive Effects of Live Aid and Sun City. In: *Popular Music* 6/1 (1987), 67-76.

Links

- http://hereandnow.wbur.org/2013/12/10/anti-apartheid-music (The Music Of Liberation: Steven Van Zandt And Danny Schechter On ‘Sun City’, [26.05.2014]).

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “Sun City (Artists United Against Apartheid)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by

Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/suncityartistsunited, 05/2014 [revised 05/2014].

Print

U2 **1983**

Sunday Bloody Sunday

SUNDAY BLOODY SUNDAY gibt ein Beispiel für die Dimensionen missverständlicher Rezeption von Musik mit politischen Bezügen. So changiert das Lied zwischen der von außen zugetragenen Attitüde eines “Rebel Songs”, dem musikalischen Aufruf zum Frieden sowie der Funktion als stimmungsvoller “Party-Hit”.

I. Entstehungsgeschichte

Grundlegend für die Komposition ist eine Abfolge gebrochener Akkorde, die sich im Verlauf des weiteren Entstehungsprozesses zu einem prägenden Merkmal des Songs entwickelte – zu hören u.a. im Intro des Songs.

Der Text wurde gemeinsam von The Edge und Bono Vox verfasst. Vermutlich aus den Erfahrungen während seiner Zeit als Schlagzeuger in Spielmannszügen heraus, mischte Drummer Larry Mullen, Jr. einen auffallend marschartigen Rhythmus unter das Gitarrenriff, der die Bewegung eines solchen Spielzuges begleiten könnte.

Aufgenommen wurde SUNDAY BLOODY SUNDAY zwischen Mai und August 1982 im Rahmen des dritten U2-Studioalbums *War* in den Windmill Lane Studios Dublin; Produzent war Steve Lillywhite. SUNDAY BLOODY SUNDAY wurde als Eröffnungstrack auf dem *War*-Album platziert, das im Februar 1983 erschien. Als dritte Single wurde der Song am 1. März 1983 nach “New Year’s Day” und “Two Hearts Beat as One” ausgekoppelt. Ein eigenständiger Videoclip zur Single wurde nie konzipiert. Ein Mitschnitt von einem Live-Konzert in Colorado (USA) am 5. Juni 1983, der im Film “U2 Live at Red Rocks: Under a Blood Red Sky” verwendet wurde, diente in erster Linie dazu, SUNDAY BLOODY SUNDAY auch über die Kanäle der Video-Medien zu promoten. Der Song kann als einer der ersten Versuche U2s gelten, die irische Geschichte zu verarbeiten, was an ein spezielles Soundkonzept gekoppelt wurde.

Erstmalig erklang SUNDAY BLOODY SUNDAY live am 1. Dezember 1982 in Glasgow, Schottland, beim Auftaktkonzert der “Pre-War-Tour”. Bei diesen Minikonzerten kamen neben SUNDAY BLOODY SUNDAY mit “New Year’s Day” und “Surrender” nur zwei weitere Songs des *War*-Albums zur Aufführung. Während dieser Tour spielten U2 SUNDAY BLOODY SUNDAY am 20. Dezember zum ersten Mal in Nordirland, im Maysfield Leisure Centre von Belfast.

Innerhalb der Karriere von U2 stellt SUNDAY BLOODY SUNDAY eines der umstrittensten Lieder der Band dar, dessen Ambivalenz in Text und Sound Anlass zu zahlreichen Interpretationen gab. Mit ursächlich dafür war sicherlich die deutliche Kommentierung und Positionierung U2s zum politischen Zeitgeschehen, wie sie zuvor in der Geschichte der Band noch nicht vorgekommen war. Für die Verarbeitung des annten Bloody Sunday existierten zu diesem Zeitpunkt zahlreiche Beispiele, darunter eines der

populärsten von John Lennon mit “Sunday Bloody Sunday” auf *Some Time In New York City* , die jedoch zu weniger Kontroversen geführt hatten. Durch die kontroverse Rezeption verhalf SUNDAY BLOODY SUNDAY der Band auch zu einem enormen Anstieg ihres Bekanntheitsgrades.

II. Kontext

Grundlegend ist die Reflexion des Bloody Sunday, der sich in der irischen bzw. nordirischen Geschichte zweimalig, 1920 und 1972, ereignete. Der Vorfall, auf den sich U2 beziehen, konzentriert sich auf jenen Anfang der 1970er Jahre. Dieser stellte einen Höhepunkt der Gewalteskalation im Nordirland-Konflikt dar und prägte nachfolgend die Geschichte Irlands und Nordirlands. Bis 2010 wirkte der Bloody Sunday von 1972 aufgrund der ungeklärten Umstände und der Schuldfrage traumatisierend auf die (nord-)irische Bevölkerung.

m 30. Januar jenen Jahres wurden im Verlauf einer zunächst friedlichen Demonstration von katholischen Zivilisten und der Bürgerrechtsbewegung NICRA (Northern Ireland Civil Rights Association) im nordirischen Derry/Londonderry 13 irische/ katholische Zivilisten, ein 14. Opfer starb wenig später an seinen Verletzungen, durch britische Armeeangehörige erschossen. Dieser Gewaltakt führte zu einer Radikalisierung der katholischen Bevölkerung Nordirlands, die sich verstärkt der terroristischen Untergrundorganisation Irish Republican Army (IRA) anschloss und eine erhöhte Gewaltbereitschaft zeigte. Jahrzehntelang waren mehrere britische Untersuchungsausschüsse damit beauftragt, den Tathergang zu rekonstruieren und zu beurteilen. Im Juni 2010 übernahm der britische Premierminister David Cameron die Verantwortung für die Ereignisse, indem er erstmals eingestand, dass die britischen Soldaten zuerst die Zivilisten angegriffen hatten. Bis zu diesem Zeitpunkt lautete die offizielle Version, die Demonstranten seien zuerst aggressiv geworden. Durch die über einen langen Zeitraum ungeklärte Situation schwelte dieser Terrorakt nachhaltig weiter und zog eine umfangreiche musikalische Verarbeitung nach sich.

III. Analyse

Charakteristisch für SUNDAY BLOODY SUNDAY ist der raue und martialische Sound. Er generiert sich vorrangig aus dem Marschrhythmus des Schlagzeugs und einem einfachen harmonischen Schema, d.h. einem durchgängigen, harten Gitarrenriff in einer Folge gebrochener Dreiklängen (h-D-G6). Die Herbheit des Klanges und die rhythmische Intensität erweckt Assoziationen zum Thema “Kampf” oder “Krieg”, was durch den instrumentalen Mittelteil intensiviert wird, in dem das Schlagzeug Maschinengewehrgeräusche imitiert. Weiterhin werden klangliche Verbindungen zum Ort des Geschehens hergestellt, indem die Violine als domestizierte Form der Irish Fiddle und damit als ein Instrument der irischen Kultur eingeführt wird. Sie wird jedoch weniger als Melodie, sondern eher als Rhythmusinstrument eingesetzt, deren kratzig gespielten Doppelgriffe den martialischen Rhythmus des Schlagzeugs unterstützen. Dazu wird der Klang der Violine elektrisch verzerrt, so dass diese ungewöhnliche Art ihrer als eher “unangenehm” konnotiert tufenden Verwendung möglicherweise einen Hinweis auf den krisenhaften Zustand Irlands geben s Dass diese Assoziation von U2 als Grundthema des gesamten Albums *War* intendiert war, zeigt

einerseits der Titel und andererseits das Cover des Albums sowie der Single mit dem Portrait des neunjährigen Iren Peter Rowen, der bereits das Cover des drei Jahre älteren Albums *Boy* zierte. Sein Gesichtsausdruck und seine Verletzungen vermitteln den krisenhaften Zustand, der durch die erhobenen Hände und den damit verbundenen Code der Entwaffnung und Schutzlosigkeit auf dem Single-Cover noch verstärkt wird.

Eine konkrete Verarbeitung eines der beiden historischen Ereignisse findet nur andeutungsweise statt. Durch die Textzeile “Broken bottles under children’s feet / Bodies strewn across the dead-end street” (Liedtext nach der Fassung auf der offiziellen U2-Homepage) wird ein etwas stärkerer Bezug zum Bloody Sunday von 1972 hergestellt, dessen Gewalt und Sterben sich in den Straßen von Derry/Londonderry ereignete. Generell steht das Ereignis des “Blutsonntags” symbolisch für die Gewalt und den Terror in Irland und Nordirland.

Vielmehr dient der Bloody Sunday als Anlass, um pazifistische Ziele in einer Absage an Kampf und Krieg (“But I won’t heed the battle call”) zu formulieren, die auf eine Haltung der friedlichen Koexistenz trotz Teilung hinwirken (“Cause tonight / we can be as one tonight”). Dies geht einher mit dem Rückbezug auf eine gemeinsame, religiöse Basis, die durch christliche Bezüge hergestellt wird. Zwei Bibelverse wurden eingefügt und variiert: “And mothers, children, brothers, sisters torn apart” aus dem Matthäus-Evangelium (10,35) sowie “We eat and drink while tomorrow they die”, anstatt von “we die” aus dem 1. Korintherbrief (15,32). Zusätzlich wird das Opfer und die Auferstehung Jesus Christius im Zusammenhang mit dem Ostersonntag angedeutet, das als Zeichen der Versöhnung interpretiert wird (“The real battle yet begun / To claim the victory Jesus won”).

Der Text changiert zwischen Hoffnung und Desillusionierung, was besonders durch den Brückenteil zwischen der dritten Strophe und dem Refrain unterstrichen wird. Die Frage “How long, how long must we sing this song?”, die die erlösende Antwort auf das Ende des Konflikts herausfordert, ist harmonisch mit einer rasch wechselnden Abfolge von Dur- und Moll-Akkorden (D-e) unterlegt. Im Rahmen des deklamierenden Refrains “Sunday Bloody Sunday” kann der Song schließlich sowohl als Lamento als auch als Hymne auf die weit entrückt liegende Lösung des Konflikts verstanden werden. Dass dies als die eigentliche, humanistische Intention von SUNDAY BLOODY SUNDAY zu verstehen ist und keine politischen Aussagen getroffen werden sollten, zeigt sich zudem darin, dass die ursprünglich erste Textzeile “Don’t talk to me about the rights of the IRA, UDA [Ulster Defence Association]” gestrichen wurde (vgl. McCormick 2006: 135-136).

SUNDAY BLOODY SUNDAY kann als erstes deutliches Signal von U2 eingeschätzt werden, sich stärker politisch zu artikulieren und zu positionieren. Überhaupt stellt *War* das erste Album der Band dar, das sich konzeptionell mit aktuellen und historischen Ereignissen und den Folgen von physischer wie psychologischer Kriegsführung oder politisch motivierter Diskriminierung von Ethnien beschäftigte. In der nachfolgenden Arbeit von U2 tauchen Lieder zum Nordirland-Konflikt eher schlaglichtartig, vorwiegend in den 1990er Jahren auf, wie “One” (1992), “Please” (1997) und “Wake up Dead Man” (1997) oder “Peace on Earth” (2000) als Reaktion auf den Bombenanschlag der Real IRA auf Omagh 1998.

IV. Rezeption

In den Charts stieg SUNDAY BLOODY SUNDAY zwar hoch auf, entwickelte sich jedoch nicht zu einem einschlägigen Hit. Die höchsten Platzierungen erreichte der Song in der niederländischen Hitparade mit Platz 3 sowie im United Kingdom – und damit auch in Nordirland – mit Platz 7.

Die Rezeption des Songs war relativ kontrovers und nahm andere Wege als es von U2 ursprünglich intendiert gewesen war. Besonders die Ebene der Performanz trug dazu bei. Die durch den Bruch zwischen pazifistischem Text und martialischem Klangbild erwirkte Ambivalenz rief in der Presse und bei der Musikkritik Zweifel daran hervor, ob die intendierte Botschaft zu verstehen sei. Besonders der Refrain mit der mehrfachen Anrufung an den Bloody Sunday könne als Glorifizierung der Gewalt von 1920 und 1972 verstanden werden. Während der War-Tour 1983 distanzierte sich die Band deutlich von jeglichen Kampfambitionen. Bono Vox betonte jeweils vor SUNDAY BLOODY SUNDAY: “This is not a rebel song” (Stokes 2003: 37). Damit wurde ein Sympathisieren mit der irisch-republikanischen Bewegung verneint, in deren Tradition die politisch gefärbten und ambitionierten “Rebel Songs” stets zum (gewaltsamen) Kampf gegen die Teilung Irlands aufrufen.

Die Bühnenshow war derart konzipiert, dass Bono Vox im instrumentalen Mittelteil von SUNDAY BLOODY SUNDAY nach einer auf der Bühne befindlichen weißen Fahne griff, sang und dazu im Rhythmus mitmarschierte und somit Krieg und Frieden synchronisierte. Vor dem Hintergrund der musikalischen und textlichen Konzeption sowie der Bühnenshow kann SUNDAY BLOODY SUNDAY in seiner Gebrochenheit als eine Warnung vor Dogmatismus und Fanatismus oder als eine Form des musikalischen Pazifismus interpretiert werden (vgl. Soper 2009: 87). Mit dem Song und seinen Codes zur irischen Geschichte sensibilisierten U2 weltweit Hörer und Fans für den Nordirlands-Konflikt, wodurch es möglich wurde, das Publikum bei Live-Auftritten zum Mitsingen der pazifistischen Textzeile “No more!” zu bewegen.

Diese eigentliche Intention von SUNDAY BLOODY SUNDAY offenbarte sich erst Jahre später. Am 8.11.1987 gaben U2 in Denver ein Konzert. Am Vormittag hatte sich in der nordirischen Kleinstadt Enniskillen einer der schwersten Terrorakte im Nordirland-Konflikt ereignet. Durch ein Bombenattentat der IRA während einer Gedenkfeier für die Opfer der beiden Weltkriege wurden elf Zivilisten getötet und 63 verwundet. Die Aufführung von SUNDAY BLOODY SUNDAY beim Denver-Konzert wuchs zu einer Gedenkveranstaltung für diese Opfer heran, einerseits aufgrund des kompatiblen Inhalts, andererseits aus dem Umstand heraus, dass das sogenannte Enniskillen Bombing ebenfalls an einem Sonntag stattgefunden hatte. Dass SUNDAY BLOODY SUNDAY hier als Lamento-Gesang fungierte, zeigt, dass bis zum Einsatz der fragenden Textzeile “How long must we sing this song” die Besetzung auf Gesang und Gitarre reduziert blieb und somit eine intimere Stimmung erzeugt wurde. Hinzu kamen Redeanteile von Bono Vox, die sich direkt an den irischen oder irischstämmigen Teil des Publikums richteten. Insbesondere kritisierte der Sänger in einer längeren Ansprache im instrumentalen Zwischenteil des Songs die fragwürdige Glorifizierung des Tötens in der “alten Heimat” für die Rechte der Iren, Republikaner und Katholiken:

“And let me tell you something. I’ve had enough of Irish-Americans who haven’t been back to their country in 20 or 30 years, come up to me and talk about the resistance, the revolution back home, and the glory of the revolution, and the glory of dying for the revolution. Fuck the revolution! They don’t talk about the glory [illegible]ng for the revolution. What’s the glory in taking a man from his bed and gunning him down in front of [illegible]ife and his children? Where’s the glory in that? Where’s the glory in bombing a Remembrance Day

parade of old age pensioners, their medals taken out and polished up for the day. Where's the glory in that? To leave them dying, or crippled for life, or dead under the rubble of the revolution that the majority of the people in my country don't want. No more! Sing: no more!" (Wasserloos 2012: 356).

Mit der innehaltenden Reflexion der Bedeutung der Ereignisse von Enniskillen und durch die Absage an die Verherrlichung und Verklärung von Terror und Gewalt sowie die Kontextualisierung mit SUNDAY BLOODY SUNDAY eröffnete sich die hymnisch-pazifistische Dimension des Songs vollends und bot Anlass zur Neuinterpretation nach Jahren der anfänglich missverstandenen Rezeption.

Bis heute zählt SUNDAY BLOODY SUNDAY zu den meist gecoverten Songs, mit einer eindrucksvollen stilistischen Bandbreite und Internationalität der Künstler, was die Popularität und den Stellenwert von SUNDAY BLOODY SUNDAY in der Musikgeschichte unterstreicht. Dass das Lied zunehmend als ‚Friedens-Hymne' rezipiert und der eigentliche Bezug zum Nordirland-Konflikt in den Hintergrund gerückt wird, zeigt, dass zahlreiche Cover-Versionen auf Compilations mit einer wohltätigen Zielrichtung veröffentlicht wurden.

YVONNE WASSERLOOS

Credits

Vocals: Bono Vox (Paul Hewson)
Gitarre: The Edge (David Howell Evans)
Bass: Adam Clayton
Drums and Percussion: Larry Mullen Jr.
Electric Violin: Steve Wickham
Musik: U2
Text: U2
Produzent: Steve Lillywhite
Label: Island Records, ILPS 9733, UK, (LP)
Aufnahme: Windmill Lane Studios, Dublin, 1982.
Veröffentlichung: 11. März 1983
Länge: 4:38

Recordings

- U2. "Sunday Bloody Sunday", *War*, 1983, Island Records, 90067 1, USA (LP).
- U2. "One", *Achtung Baby*, 1992, Island Records, 212 110, Deutschland (LP).
- U2. "Please", *Pop*, 1997, Island Records, U210, UK (LP).
- U2. "Wake up dead man", *Pop*, 1997, Island Records, U210, UK (LP).

- U2. “Peace on earth”, *All that you can’t leave behind*, 2000, Island Records, U212, Europa (LP).
- U2. *Live at Red Rocks : Under a Blood Red Sky*. Regie: Gavin Taylor. 1983, Island Records, 083 298 3, Europa (VHS); 1983, Virgin Music Video, VVD 045, UK (VHS).
- *Rattle and Hum.* Regie: Phil Joanou, 1988, Paramount Home Entertainment; 1989, Paramount Pictures, PLMPB 01191, Europa und UK (Laser-Disc); 1999, Paramount Pictures, 32228, USA (DVD).

Covers

- John Lennon & Yoko Ono. “Sunday Bloody Sunday”, *Some Time In New York City*, 1972, Apple Records, SVBB 3392, US (2xVinyl/LP/Album).
- Phil Coulter. “Medley: Sunday Bloody Sunday/I’still haven’t found what I’m looking for”, *Recollections*, 1993, Shanachie, SHA 53011, USA (CD).
- Replyka. “Sunday Bloody Sunday”, *Sunday Bloody Sunday*, 1993, Max Music, NM716MA, Spanien (12′ Maxi).
- Corale. “Sunday Bloody Sunday”, *Sunday Bloody Sunday*, 1996, Propio Records, PRI 2019, Italien (12” Maxi).
- Corale feat. DFX. “Sunday Bloody Sunday”, *Sunday Bloody Sunday*, 1996, Max Music, NM1335MX, Spanien (12” Maxi).
- Echo Hollow. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *The Mother of all Tribute Albums*, 1998, HM Records, HMR 100012, USA (CD).
- Liar. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *A Tribute to U2 – Zoovenir*, Tribute Records TR025, Schweden, (CD).
- The Electric Hellfire Club. (Various Artists) *We Will Follow: A Tribute to U2*, 1999, Cleopatra, CLP 0596 2, USA (CD); 1999, Anagram Records, CDMGRAM 124, USA (CD); 2000, Diamond Records, DR 99292, Russland (CD, Unofficial Release)
- The Royal Philharmonic Orchestra. “Sunday Bloody Sunday”, *Pride: The Royal Philharmonic Orchestra Plays U2*, 1999, Music Club, MCCD 377, UK und Europa (CD).
- The Section. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *Strung out on U2/The String Quartet Tribute*, 2000, Vitamin, CD-8526, USA (CD).
- Evergreen Terrace. “Sunday Bloody Sunday”, *Losing All Hope Is Freedom*, 2001, Indianola Records, IND1004, USA (CD).
- Pickin’ on U2. “Sunday Bloody Sunday”, *Pickin’ on U2 Volume 2*, 2002, CMH/Vitamin Records, CD-8483, USA (CD).
- Steve Ball. “Sunday Bloody Sunday”, *Naïve Melodies*, 2003, Ballistic Music, DR 667804, USA (CD).
- Evergreen Terrace. “Sunday Bloody Sunday”, *Writers Block*, 2004, Eulogy Recordings, EUL 51, USA (CD).
- The Living End. “Sunday Bloody Sunday”, *From Here On In: The Singles,* 1997-2004, 2004, EMI Music, 7243 8 74503 2 5, Australien (CD).
- Pillar. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *In the Name of Love: Artists United for Africa*, 2004, `arrow Records, USA (CD).

  .ed Hot Chili Peppers. “Sunday Bloody Sunday”, *Live in Hyde Park*, 2004, Warner Bros. Records,

9362-48863 1, Deutschland (4er LP).

- Lance Angelus. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *The Ultimate Tribute To U2*, 2005, Redline Records, REDLINE 14, UK (CD).
- Lisa Bresnan. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *Even Better Than the Real Thing Vol. 3*, 2005, RMG/Today FM (CD).
- Ganymed. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *The Ultimate Tribute To U2*, 2005, Redline Records, REDLINE 14, UK (CD).
- Damien Dempsey. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *Even Better Than the Real Thing Vol. 3*, 2005, RMG/Today FM (CD).
- Funeral for a Friend. “Sunday Bloody Sunday”, *Monsters*, 2005, Atlantic, ATUK012CD, UK (CD-Single).
- Richard Cheese & Lounge Against the Machine. “Sunday Bloody Sunday”, *Aperitif for Destruction*, 2005, Surfdog Records, 44064-2, Nord-Amerika (inkl. Mexiko) (CD).
- Daughtry. “Sunday Bloody Sunday”, *Napster Live* (Acoustic), 2006, USA.
- Massiv In Mensch. “Sunday Bloody Sunday”, *Clubber Lang*, 2006, Artoffact Records, AOF034, Kanada (CD).
- Ignite. “Sunday Bloody Sunday”, *Our Darkest Days*, 2006, Century Media, 77564 1, Europa (LP); 2006, Think Fast! Records, TFR020, USA (LP); 2006, Abacus Recordings, ABA0026, USA (CD).
- Mark Chait. “Sunday Bloody Sunday”, *Rockabye Baby! Lullaby Renditions Of U2*, 2007, Baby Rock Records, CD 9620, USA (CD).
- Paramore. “Sunday Bloody Sunday”, *Riot!*, 2007, Fueled by Ramen, 159612-2, Europa (CD).
- Paramore. “Sunday Bloody Sunday”, *Misery Business*, 2007, Atlantic, AT0279X, UK (7’’-Single).
- The Roots. “Sunday Bloody Sunday/Pride (In the Name of love)”, 2007, URL: www.covermesongs.com/2010/08/the-roots-sunday-bloody-sunday-pride-in-the-name-of-love.html (Stand 10.3.2013).
- Ba Cissoko. “Sunday Bloody Sunday”, (Various Artists) *In The Name Of Love: Africa Celebrates U2*, 2008, USA (CD).
- Saul Williams. “Sunday Bloody Sunday”, *The Inevitable Rise and Liberation of NiggyTardust*, 2008, Fader Label, FL-0906 USA (CD).
- Colin Munroe. “Sunday Bloody Sunday”, *Colin Munroe is the Unsung Hero*, 2008, Kanada (Colin Munroe Self-Released; mp3)
- Colin Munroe. “Sunday Bloody Sunday”, *Sunday Bloody Sunday*, 2008, Universal Motown, UNIR 22106-7, USA, (7’’-Single).
- Electron Love Theory. “Sunday Bloody Sunday”, *In the Shadows of U2*, 2009, E1 Entertainment, KOC-CD-2028, USA (CD).
- Nolwenn Leroy. “Sunday Bloody Sunday”, *Bretonne*, 2011 URL: ww.wat.tv/audio/nolwenn-leroy-sunday-bloody-4cyf3_2irat_.html (Stand 10.3.2013)
- Veil of Maya. “Sunday Bloody Sunday”, *Homefront – Songs For The Resistance*, 2011, USA (Self-Release, mp3).
- Ignite. “Sunday Bloody Sunday”, *Our Darkest Days – Live*, 2012, Century Media, 9978347, Europa
  ’VD-Video)
  uture of Vision. “Sunday Bloody Sunday”, *Sunday Bloody Sunday*, o.J., Cyber Production, FOV 001,

Frankreich, (12''-Single).

References

- Cogan, Višnja: *U2. An Irish Phenomenon*. New York: The Collins Press 2008
- Flanagan, Bill: *U2 at the End of the World*. New York: Delta 1996.
- Han-Pile, Beatrice: Diese Musik hat die Welt verändert. U2 und das phänomenologische Verständnis von Musik In: *Die Philosophie bei U2*. Ed. by Mark A. Wrathall. Dt. von Stefan Pannor. Weinheim: Wiley-VCH Verlag 2009, 179- 193.
- McCormick, Neil: *U2 by U2*. London: Harper Collins 2006.
- *Die Philosophie bei U2*. Ed. by Mark A. Wrathall. Dt. von Stefan Pannor. Weinheim: Wiley-VCH Verlag 2009.
- Soper, Kerry: Bono sein ist alles. Die Philosophie und Politik von Identität in Texten und Person des Frontmanns von U2. In: *Die Philosophie bei U2*. Ed. by Mark A. Wrathall. Dt. von Stefan Pannor. Weinheim: Wiley-VCH Verlag 2009, 77-97.
- Stokes, Niall: *U2. Into the heart. Die Story zu jedem Song*. Dt. von Cäcilie Plieninger und Ursula Pesch. Schlüchtern: Rockbuch Buhmann & Haeseler 2003.
- Wasserloos, Yvonne: Sunday Bloody Sunday und Belfast Child. Politischer Terror und musikalische Reflexion im Nordirland-Konflikt der 1980er Jahre. In: *Musik – Macht – Staat. Kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*. Ed. by Sabine Mecking and Yvonne Wasserloos. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (V&R unipress) 2012, 339-370.

Links

- U2. Homepage. URL: http://www.u2.com/discography/lyrics/lyric/song/127 [11.03.2013].

About the Author

PD Dr. Yvonne Wasserloos teaches musicology at the Robert Schumann School of Music and Media and cultural history at the universities of Lüneburg and Copenhagen.
All contributions by Yvonne Wasserloos

Citation

Yvonne Wasserloos: “Sunday Bloody Sunday (U2)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/sundaybloodysunday,03/2013, [revised 01/2014].

Cream **1968**

Sunshine of Your Love

SUNSHINE OF YOUR LOVE ist ein Song der britischen Rockband Cream. Sein prägnantes Blues-Riff sowie der Sound von Eric Claptons Gitarre lassen ihn heute als Inbegriff von Rockkultur erscheinen.

I. Entstehungsgeschichte

SUNSHINE OF YOUR LOVE erschien im November 1967 als zweiter Track auf *Disraeli Gears*, dem zweiten Studioalbum der britischen Supergroup Cream. Im Januar 1968 erfolgte die Veröffentlichung als Single (mit der B-Side “SWLABR”). Hierbei wurde die Albumversion um eine Minute gekürzt. Komponiert wurde der Song von Jack Bruce (E-Bass, Gesang) und Eric Clapton (E-Gitarre, Gesang); für den Text zeichneten Bruce sowie der Beat-Literat Pete Brown verantwortlich. Die ersten Ideen zu SUNSHINE OF YOUR LOVE entstanden im Jahr 1967 während eines Konzerts von Jimi Hendrix. Bruce und Clapton fühlten sich durch Hendrix’ Gitarrenspiel inspiriert, eine Songstruktur aus einem einzigen markanten Bluesriff heraus zu entwickeln. Die anschließenden Sessions im Tonstudio gestalteten sich jedoch zunächst schwierig, vor allem mit Blick auf die rhythmische Gestaltung. Erst als Schlagzeuger Ginger Baker mit dem (nach damaligem Popmusikverständnis) eher unkonventionellen Tom-Beat aufwartete, fügten sich die Elemente des Songs zu dem schlussendlich auf der Aufnahme fixierten Klanggeschehen.

II. Kontext

Die Band Cream wurde im Jahr 1966 von den aus anderen Ensemblekontexten bereits bekannten Musikern Jack Bruce (John Mayall & the Bluesbreakers, Manfred Mann), Eric Clapton (The Yardbirds, John Mayall & the Bluesbreakers) und Ginger Baker (The Graham Bond Organisation) gegründet. Jenes Konzept, prominente Musiker in einer neu gegründeten Band zu vereinen, wurde seitens der Musikpresse mit dem Begriff der Supergroup gekennzeichnet. Weitere bekannte Supergroups zu jener Zeit waren Crosby, Stills, Nash & Young, Emerson, Lake & Palmer und Blind Faith. Das Wirken solcher Supergroups wurde auf Seiten der Musikpresse durchaus kritisch betrachtet. Zwar wurden die entsprechenden Musiker weiterhin als Meister ihres Fachs anerkannt und ihr Wirken in den jeweiligen Bands mitunter als außerordentlich bewertet, doch sahen Musikkritiker in dem Konzept auch den Versuch, mit Hilfe prominenter Namen entsprechend hohe Verkaufszahlen zu erzielen. Zudem wurde die Kurzlebigkeit solcher Bands bemängelt – ein Umstand, der auch auf Cream selbst zutraf. So löste sich die Band bereits im Jahr 1968 nach nur etwas mehr als zwei Jahren gemeinsamer Schaffenszeit auf. Während Eric Clapton in der Folge eine Weltkarriere als Solokünstler startete, stagnierte die Laufbahn von Jack Bruce und Ginger Baker sowohl in künstlerischer als auch in kommerzieller Hinsicht. Zu Reunion-Auftritten kam [illegible]iglich in den Jahren 1993 (Einführung der Band in die *Rock and Roll Hall of Fame*) und 2005 (zwei [illegible]ertreihen in London und New York).

III. Analyse

Der Song dauert in der Albumversion 4:10 Minuten; das Tempo beträgt ca. 130 bpm. Das tonale Zentrum ist D(-Dur). Neben dem Hauptgesang gelangen E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug zum Einsatz. Das bedeutet, dass die Personenkonstellation innerhalb der Band eins zu eins auf die Aufnahme übertragen wird. Folglich sind keine zusätzlichen Tonspuren vorzufinden. Drei Elemente sind bestimmend für die klangliche Organisation des Songs: Riff-Struktur, hexatonische Bluesskala und Bluesschema. Die beiden erstgenannten Elemente finden ihren Niederschlag in dem zweitaktigen Intro-Riff, auf dem zudem die Instrumentalparts in den Strophen aufbauen. Unisono von Gitarre und Bass gespielt, konstituiert sich jenes Riff in einer einfachen abwärtsgerichteten Pendelbewegung auf der achten (oktavierter Grundton) und der siebten Stufe der Bluesskala, einer in Achtelsynkopen verlaufen Abwärtsbewegung über die fünfte Stufe, die Blue Note und die vierte Stufe sowie einer abschließenden aufwärts gerichteten Pendelbewegung auf der ersten und dritten Stufe. In den Strophen wird die eröffnende Pendelbewegung um die Akkorde D-Dur und C-Dur erweitert – die abschließende Pendelbewegung wird oktaviert. In seiner skalenhaften Struktur – tonangebend ist vor allem die Abwärtsbewegung – scheint das Riff die spezifische Tonalität des Blues in fast schon überspitzter Form wiederzugeben. Die Bezugnahme auf den Blues wird durch das dritte oben genannte Element, das Bluesschema, komplettiert. So sind im vorliegenden Fall Strophe und Refrain durch ebenjenes formgebende Prinzip miteinander verbunden. Es handelt sich konkret um eine variierte Verdopplung des “klassischen” zwölftaktigen Bluesschemas. Die Verdopplung ist der zweitaktigen Struktur des Riffs geschuldet. Die Variation ergibt sich aus der harmonischen Binnenstruktur des Refrains. In diesem bildet die fünfte Stufe (A) ein zwischenzeitliches tonales Zentrum; dieses wird umrahmt von Powerchords auf C und G. Die Akkordfolge A, C, G erklingt insgesamt viermal, so dass die für das Bluesschema charakteristische Abwärtsbewegung von der fünften auf die vierte Stufe ausgespart wird. In rhythmischer Hinsicht wird ebenfalls von der Riff-Struktur der Strophen abgewichen. So wird die sich in vier Achtelnoten konstituierende Einstiegsfigur des Intro-/Strophen-Riffs durch ein Drei-Noten-Motiv mit Sechzehntelpunktierung abgelöst.

Der vierundzwanzigtaktige Verbund aus Strophe und Refrain bildet das formale Gerüst des Songs. Er erklingt insgesamt viermal (ergänzt durch Intro, Zwischenspiele und kurzes Outro/Fade-Out), davon dreimal mit Gesangspart und einmal instrumental in Form des Gitarrensolos. Die sprachliche Gestaltung des Songs basiert im Wesentlichen auf dem bluestypischen Gestus des Erzählens und Beschwörens (“I’ll soon be with you my love”, “I’ll be with you darling soon”). Aus der Perspektive des männlichen Ich-Erzählers/Sängers heraus wird eine (geschlechtlich) nicht weiter bestimmte Person adressiert. Angesichts der in den 1960er Jahren noch ungebrochenen Vorherrschaft heterosexueller Deutungsschemata ist jedoch davon auszugehen, dass auf eine intime Beziehung zwischen Mann und Frau angespielt wird. Den metaphorischen Grundstock des Songtextes bildet das Bild der aufgehenden Sonne. Mehrfach wird die symbiotische Beziehung zwischen Ich-Erzähler und adressierter Person beschworen: zum einen in romantisierender Form – hierunter fällt auch das titelgebende Sprachbild “Sunshine of your love” (I’ve been waiting so long, To be where I’m going, In the sunshine of your love”) und zum anderen in sexuell konnotierter Art und Weise (“I’ll stay with you till my seeds are all dried up”). Der Gesang wird in gleichen Teilen von Jack Bruce und Eric Clapton übernommen. Sie agieren sowohl als Solisten als auch im Duett (in). Während Bruce durch eine klar konturierte, fast schon schneidend anmutende Stimme sticht, zeichnet sich Claptons Stimme durch ein körniges und weiches Timbre aus.

IV. Rezeption

SUNSHINE OF YOUR LOVE gehört zu kommerziell erfolgreichsten Singleveröffentlichung der Band und zählt heute noch zu ihren bekanntesten Hits. Weitere Singles, die sich nicht nur unter Fans größerer Beliebtheit erfreuen, sind: “I Feel Free” (1966), “White Room” (1968) und “Badge” (1969). Die anhaltende Popularität von SUNSHINE OF YOUR LOVE drückt sich nicht zuletzt in Form von hohen Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den “500 Greatest Songs of All Time” (*Rolling Stone Magazine*, Platz 65) oder den “100 Greatest Guitar Tracks” (*Q Magazine*, Platz 19) aus. Die Band spielte den Song während ihrer Reunion-Auftritte in den Jahren 1993 und 2005. Jack Bruce veröffentlichte eine neue Version auf seinem 2001 erschienenen Album *Shadows In The Air*. Der Status als “Klassiker” der Rockmusik wird nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass Jimi Hendrix den Song auf einigen seiner Konzerte coverte. Eine dieser Performances, eine Instrumentalversion des Stücks, ist auf dem posthum erschienenen Album *Valleys of Neptune* (2010) zu hören. Es existieren außerdem Coverversionen von Bobby McFerrin (1988), Living Colour (1994) und Ozzy Osbourne (2005).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Jack Bruce, Eric Clapton
E-Bass: Jack Bruce
E-Gitarre: Eric Clapton
Schlagzeug: Ginger Baker
Text: Jack Bruce, Pete Brown, Eric Claopton (Tom Dowd)
Produzent: Felix Pappalardi
Aufnahme: Mai 1967
Veröffentlichung: Januar 1968
Länge: 3:03 (Single Version)
4:10 (Album Version)

Recordings

- Cream. “Sunshine Of Your Love”, *Disraeli Gears*, 1967, Reaction, 593003, UK (LP/Album/Mono).
- Cream, *Sunshine Of Your Love*, 1967, Polydor, 56286, UK (7″/Single/Mono).
- Cream, *I Feel Free*, 1966, Polydor, 59058, Deutschland (7″/Single).
- Cream, *White Room*, 1968, Polydor, 59235, Deutschland (7″/Single).
- Cream, *Badge*, 1982, RSO, RSO 91, UK (7″/Single).

Covers

- Bobby McFerrin. “Sunshine Of Your Love”, *Simple Pleasures*, 1988, EMI-Manhattan, E1-48059, USA (LP/Album).
- Living Colour, *Sunshine Of Your Love*, 1994, Epic Soundtrax, 6604342, Europa (CD/Single).
- Jack Bruce. “Sunshine Of Your Love”, *Shadows In The Air*, 2001, Sanctuary, SANCD084, Europa (CD/Album).
- Ozzy Osbourne. “Sunshine Of Your Love”, *Under Cover*, 2005, Epic, 82876743142, Deutschland (CD/Album).
- Jimi Hendrix. “Sunshine Of Your Love”, *Valleys Of Neptune*, 2010, Experience Hendrix, 88697 640565 2, USA (CD/Album/Dig).

References

- Schumacher, Michael: *Crossroads: The Life and Music of Eric Clapton*. New York: Hyperion 1995.
- “The 500 Greatest Songs of All Time”. In: *Rolling Stone Magazine* 963 (2004).
- “100 Greatest Guitar Tracks”. In: *Q Magazine* 224 (2005).

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.

All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Sunshine of Your Love (Cream)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sunshineofyour, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Muse **2012**

Survival

Der Song SURVIVAL der Band Muse aus Devon, einer Region im Südwesten von England, war der offizielle Titelsong der Olympischen Spiele von London 2012. Die Auswahl als Titelsong ging mit einer enormen medialen Präsenz einher. Neben der Live-Performance bei der Abschlussfeier war das Lied häufig beim Einlaufen der Athleten in das Stadion zu hören. Viele Fernsehsender wie beispielsweise die BBC benutzten den Song überdies bei der Berichterstattung über die Spiele. Somit wurde der Song stark mit den Olympischen Spielen von London assoziiert.

I. Entstehungsgeschichte

Ein Jahr vor Beginn der Olympischen Spiele ging eine Anfrage von Elton John bei Muse für einen gemeinsamen Olympia-Song ein. Obwohl die Bitte sich im Anschluss im Sande verlief, produzierte die Band diesen trotzdem. Nachdem Danny Boyle, ein englischer Theater- und Filmregisseur, vom Komitee mit der Konzeption der Eröffnungszeremonie beauftragt wurde und Muse als eine der auftretenden Bands einplante, stellten diese in Eigeninitiative dem Organisationskomitee ihren Olympia-Song vor. Die Verantwortlichen waren von dem Titel sehr angetan und kürten SURVIVAL zur offiziellen Hymne.

Zu diesem Zeitpunkt hatten Muse bereits eine steile Karriere hinter sich. Die dreiköpfige schon zu Schulzeiten gegründete Band veröffentlichte seit 1999 im Abstand von zwei bzw. drei Jahren jeweils ein Album, deren Erfolg von Mal zu Mal größer wurde. Das fünfte Album *The Resistance* von 2009 erreichte in Deutschland, Österreich, der Schweiz und Großbritannien den ersten Platz der Albumcharts. Die Single-Auskopplungen dagegen waren weitaus weniger erfolgreich.

Matthew Bellamy, Sänger, Pianist und Gitarrist, ist der Komponist und kreative Kopf der Band. Chrisopher Wolstenholme spielt den E-Bass und Dominic Howard das Schlagzeug.

Zum Zeitpunkt der Spiele arbeitete die Band am Feinschliff ihres sechsten Studioalbums *The 2nd Law*, das auch SURVIVAL beinhaltet und am 28. September 2012 seinen offiziellen Verkaufsstart hatte. Mit der weltweiten Werbung durch die olympischen Spiele erreichte Muse ihren bisher höchsten Bekanntheitsgrad. Es ist davon auszugehen, dass sich die mediale Präsenz im Interesse an dem neuen Album und in seinem weiteren Verkauf widerspiegeln wird.

Am 27. Juni 2012 stellte das Organisationskomitee auf einer offiziellen Pressekonferenz SURVIVAL als den Titelsong vor. Am Abend desselben Tages feierte SURVIVAL in einer Sendung von BBC Radio 1, moderiert von Zane Lowe, schließlich seine Premiere. Im Anschluss an die Radioshow startete der Internetverkauf der Single. Noch vor Beginn der Spiele, am 4. Juli 2012, genau eine Woche nach der Radiopremiere, veröffentlichte der offizielle YouTube-Kanal der Olympischen Spiele IOCmedia ein Video zu SURVIVAL. Das Video, das ohne Credits hochgeladen wurde, ist ein Zusammenschnitt von

(Fernseh-)Aufnahmen vergangener Spiele.

Am 12. August 2012 performte Muse den Song erstmals live bei der Abschlussfeier im Olympic Stadion in London begleitet von einem großen Frauenchor.

II. Kontext

Die offiziellen Olympia-Songs zeichnen sich zumeist durch eine pathetische Betonung des Moments weltumspannender Harmonie und Gemeinschaftlichkeit aus, wie beispielsweise die Titelhymne “You and Me” gesungen von Liu Huan und Sarah Brightman bei den Spielen 2008 in Beijing. Selbst der Song “Oceania” von Björk in Athen 2004 stellte nur in der Form eine avantgardistische Ausnahme dar. Die griechischen Organisatoren wählten anstelle eines national bekannten Künstlers und traditioneller Musikelemente, was typischerweise bei den Olympiahymnen der Fall ist, die isländische Sängerin, die einen melancholischen Titel zu Ehren von Mutter Ozeania komponierte. Aber auch in ihrem Text steht mit der metaphorischen Umschreibung der Athleten als “Kinder” derselben Mutter “Oceania” das Vereinende im Mittelpunkt. Muse bricht mit dieser thematischen Linie und stellt das Kompetitive in den Vordergrund. Nicht das gemeinsame Spielen in Eintracht wird besungen, sondern das Obsiegen über den Gegner.

III. Analyse

Bereits auf früheren Alben verband Muse klassische Orchestrierung und Chöre mit elektronischen Instrumenten und Klängen. Der leidenschaftliche Gesang von Matthew Bellamy, welchen er zwischen Flüstern und Schreien mit Falsettstimme variiert, entfaltet mitunter eine hohe Dramatik. So auch in SURVIVAL.

In der ersten halben Minute erklingt die Einleitung, die an ein ‘klassisches’ Präludium erinnert. Auf dem Album *The 2nd Law* erscheint dieser Teil als eigenständiges Lied mit dem Titel “The Prelude”. In dem Intro kommt ein Streicherensemble begleitet von einem Klavier zum Einsatz, zu dem kurz vor dem Höhepunkt des Präludiums auch noch ein Chor hinzukommt.

Das Video zum Song ist eine Montage von Aufnahmen vergangener Spiele (s.o.). Im Intro werden die Aufnahmen rückwärts gespielt und reichen überdies von Einstellung zu Einstellung weiter in die olympische Vergangenheit zurück. Die Athleten laufen, springen oder bewegen sich also rückwärts und mit jedem Schnitt werden die Aufnahmen früherer Spiele mit entsprechend nachlassender Bildqualität gezeigt. Alle Aufnahmen sind auf das Bildformat 16:9 hoch skaliert, was die teilweise abgeschnitten Köpfen bei den älteren Aufnahmen erklärt. Die gesamte Einleitung ist schwarzweiß. Auch die Mitschnitte von Spielen, die eigentlich bereits in Farbe aufgezeichnet wurden, sind entfärbt, um das Intro als historischen Rückblick zu kennzeichnen. Oberhalb der Mitschnitte eingeblendet, zählt ein Countdown in goldenen Lettern von 2012 die Jahre zurück bis zum Beginn der modernen Spiele im Jahr 1896. Die Zahl wird außerdem stetig kleiner. Sobald sie die 1896 erreicht, endet das Präludium in einer Klimax und das Bild bleibt kurz schwarz.

Nach einer kurzen Pause beginnt der eigentliche Song. Im Video werden im Weiteren die Aufnahmen aus den verschiedenen Olympia-Jahren zusammen geschnitten, wobei die meisten aus den Spielen 2008 in Beijing stammen. Auch laufen sie jetzt nicht mehr rückwärts. Entsprechend den ursprünglichen Quelleneigenschaften sind die Aufnahmen nun bis auf wenige Einstellungen farbig.

SURVIVAL erzeugt eine dramatische Wirkung, die sich besonders durch den Einsatz eines Chors entfaltet. Gleich nach der Pause setzt ein stetes Ah ah ah ein, das merklich von einem Synthesizer erzeugt wurde und zu Beginn als 'treibende Kraft' fungiert. Später kommen Gesänge von Frauen- und Männerstimmen hinzu, die aus kurzen Tonfolgen bestehen. Insbesondere der Männerchor erinnert an ein aggressives Rufen. Für die Lyrics wollte sich Matthew Bellamy, wie er im Radiointerview mit Zane Lowe erklärt hat, in die Köpfe der Athleten denken. Entstanden ist ein aggressiver Text, der den unbedingten Wunsch des Sportlers, seinen Gegner zu besiegen und der Beste zu sein, ausdrückt. Mit dem Ende der Strophe "Yes, I am prepared / To stay alive / And I won't forgive / Vengeance is mine. / And I won't give in / Because I choose to thrive. / Yeah I'm gonna win!" (Transkr. d. Verf.) erklimmt der Song bei etwa 1:40 seinen ersten Höhepunkt, der in einem spannungsgeladenen Interludium der E-Gitarre fortgesetzt wird. Bei etwa 2:20 setzt wieder Bellamys Gesang ein. Der Hauptteil ist eine Tour-de-Force ohne ruhige oder langsame Phase, die sich stetig steigert. Bei etwa 3:00 erreicht er den nächsten Gipfel. Während im Bild der amerikanische Schwimmer Michael Phelps mit weit aufgerissen Mund seinen Goldmedaillengewinn von 2008 bejubelt, schreit Bellamy im Falsett "Yes, I'm gonna win!" (Transkr. d. Verf.). Besonders an dieser Stelle erinnert Bellamys Gesang an Freddy Mercury. Auch die Kompositionsweise, Chören einzusetzen, offenbart Parallelen zu den Songs von Mercurys Band Queen. Wieder setzt das E-Gitarren-Riff ein, das sich mit dem Chor, in dem ein "Win!" oder "Reign!" zu vernehmen ist, zum großen Finale hochschaukelt, in welchem Bellamy abermals "Yes, I'm gonna win!" wiederholt. Die dramatische Musik im Zusammenschluss mit dem martialischen Text lässt SURVIVAL wie eine Hymne auf den Wettkampf und den unbedingten Siegeswillen erscheinen.

Das Video orientiert sich am Text von Bellamy. Bis auf wenige Ausnahmen sind ausschließlich die Sportler zu sehen. An wenigen Stellen werden die Stadionbesucher gezeigt und die minimalistische schwarzweiße Animation eines Läufers, betitelt mit den Worten Faster, Higher, Stronger. Das Video hat vereinzelt über mehrere Einstellungen einen thematischen Zusammenhang wie beispielsweise das Motiv bzw. die Montage jubelnder Sportler, bleibt aber im Gesamten ohne Narration. Die meisten Einstellungen sind halbnahe bis Detailaufnahmen und rücken die Sportarten an sich sowie die Emotionen der Olympioniken in den Fokus. Der Schnitt orientiert sich am Tempo und der Dramatik des Songs. Viele Cuts sind on-beat, was den Rezeptionsfluss jedoch nicht weiter stört. Da die meisten Einstellungen in einem gewissen Zusammenhang stehen, wirkt das Video sehr rund und stimmig. Entweder zeigen die Einstellungen dasselbe Motiv wie beispielsweise Sportler in ihrer Konzentrationsphase (zu Beginn des Hauptteils des Videos) oder stellen eine logische Abfolge dar, wie etwa die Schwimmer, die gerade von ihren Startblöcken abspringen und in der nächsten Einstellung im Wasser eintauchen. In vielen Schnitten werden auch schlicht Match Cuts und die Fortsetzung von Bewegungen benutzt, um die Einstellungen harmonisch aneinander zu fügen.

Mit den Höhepunkten des Songs beschleunigt sich auch das Schnitttempo des Videos. Zusätzlich werden [illegible]en sowie vereinzelt nachträgliche Zooms und Jump Cuts verwendet, um das Video weiter zu dynamisieren und zu dramatisieren.

Abgesehen von ein paar Weißblenden sind alle Schnitte hart. Erst am Ende, im Ausklang des Songs, wird vom Fackelträger eines vergangenen Olympia-Jahres auf die entzündete Fackel in Nahaufnahme weich übergeblendet.

Unterstützt wird das energetische Musikvideo durch Toneffekte, die die Bewegungen, Schläge und Schreie der Athleten herausstellen. Durch diese Nachvertonung wird das Video stärker mit dem Auditiven verbunden und die Aktionen der Sportler erhalten größere Intensität und Stärke. Bei der letzten Zeile “Yes, I’m gonna win!” wird Michael Phelps mit weit aufgerissen Mund gezeigt. Die simulierte De-Akusmatisierung in dieser Bild-Ton-Kombination bleibt die einzige mögliche Zuordnung des Gesangs oder der Musik (die Toneffekte ausgeschlossen) zu einer Bildquelle. Im gesamten Video wird keines der Bandmitglieder eingeblendet und es finden sich auch sonst keine Anspielungen auf die Musikgruppe. Das Video ist gänzlich auf die Olympischen Spiele fokussiert.

Mit SURVIVAL und dem dafür produzierten Musikvideo entfernt sich erstmals ein Olympia-Song von dem Motiv des harmonischen Beisammenseins aller Nationen und Kulturen, das in den vorangegangenen Hymnen als Olympischer Geist beworben wurde, und widmet sich dem eigentlichen Inhalt der Veranstaltung – dem sportlichen Wettkampf. Die Olympischen Spiele befanden sich seit ihrer modernen Neufassung im Dilemma zwischen sportlichem Wettbewerb und politischen Konflikten, insbesondere in Zeiten des Kalten Krieges. Boykotts, die mit massiven finanziellen Verlusten für das Gastgeberland einhergingen, wurden als politisches Druckmittel eingesetzt. Aus dieser Geschichte lässt sich die übertrieben pathetische Botschaft der meisten Olympia-Hymnen begründen. Die Wahl von SURVIVAL scheint aber einen Wechsel in der Wahrnehmung der Spiele widerzuspiegeln. Es scheint, als habe der Olympische Geist erstmals zu der Reife gefunden, den sportlichen Wettstreit nicht mit politischen Konflikten zu vermischen. Der Text von Muse verarbeitet Aggressionen und Egoismen und trotzdem leitete niemand eine politische Aussage von ihm ab. Folgt man dem Philosophen Wolfgang Welsch, führt das Überbetonen von internationaler Harmonie nur zur impliziten Bestätigung der kulturellen Unterschiede. Die älteren Hymnen erweckten demnach den Eindruck, als müssten wir uns selbst daran erinnern, dass es bei den Spielen nur um das gemeinsame Feiern des Sports geht und wir doch zumindest für die Zeit der Spiele uns nicht bekriegen sollten. Aber erst der Verzicht auf dieses Propagieren von Eintracht, sondern sogar der Gebrauch von Begriffen wie Rache und die Ankündigung “seine Stärke gegenüber der gesamten menschlichen Rasse zu präsentieren” (Übers. d. Verf.), zeigt die ‘neu gewonnene’ Fähigkeit, Sport und Politik trennen zu können. Es beweist eine Selbstverständlichkeit der friedlichen gemeinsamen Austragung der sportlichen Wettbewerbe durch Mitglieder verschiedener Kulturen. Erst diese Selbstverständlichkeit ermöglicht es, dass Niemand auf die Idee kommt, das aggressive Ausdrucksmoment des Songs für politische Zwecke zu missbrauchen.

Andererseits betont besonders das Video von SURVIVAL (wohl ungewollt), um was es bei den Spielen darüber hinaus geht – um die Zuschauer und deren Unterhaltung. Die Montage rückt zwar die Athleten ins Zentrum, zeigt sie aber nur aus der Perspektive der Fernsehkameras, folglich aus Sicht der (Fernseh-)Zuschauer. Es gibt keinen Einblick hinter die Kulissen, in die Stadionkatakomben oder Unterkünfte der Sportler. Es wird nicht das Leben eines Athleten erzählt oder der Ablauf eines Wettbewerbstages. Im Vordergrund steht das Spektakel – nicht das der Eröffnungs- oder Schlussfeier, sondern das der Spiele an sich: die Konzentration der Teilnehmer direkt vor dem Wettbewerb, gefolgt von der Dramatik des Wettkampfs selbst und schließlich die Verzweiflung in der Niederlage und die

Begeisterung beim Sieg. Die Fernsehzuschauer und Stadionbesucher identifizieren sich mit den Sportlern und leiden und freuen sich mit ihnen. Die in der ersten Person gehaltenen Lyrics von Matthew Bellamy sind die Beschreibung der Gedanken eines Athleten mit unbedingtem Siegeswillen. Diese emotionale Vertextlichung des Wettbewerbs unterstützt die Identifikation mit dem ‘dramatischen’ Kampf des Sportlers.

Momente, in denen die Olympischen Spiele über die bloße Unterhaltung hinaus tatsächlich positive symbolische Wirkung entsprechend dem propagierten olympischen Geist entfalten und Nationen zusammen bringen (wie beim gemeinsamen Einlaufen der süd- und nordkoreanischen Teilnehmer während verschiedener Olympia-Turniere) sind jedoch die Ausnahmen.

IV. Rezeption

SURVIVAL wurde von den Kritikern gemischt aufgenommen. Mark Beaumont, ein bekannter Musikjournalist, der hauptsächlich für NME (New Musical Express) schreibt, meinte der Song habe das Potential zu einem der “most ear-scorchingly, arse-burstingly, aneurysm-inducingly brilliant songs in Muse’s canon […]” (Mark Beaumont 2012) zu werden. Er fügte aber hinzu, wenig begeistert darüber zu sein, dass er ewig mit den Olympischen Spielen verbunden sein würde. Jürgen Schmieder teilte auf der Internetseite der Süddeutschen Zeitung mit, SURVIVAL sei “wie viele andere Olympiasongs gerne sein wollten” (Schmieder 2012). In der Oktoberausgabe der britischen Musikzeitschrift Q zeigte sich die Band selbst wenig beeindruckt von der Kritik und meinte in Bezug auf SURVIVAL: “We don’t care if people don’t necessarily take songs like that 100 percent seriously. We’re not afraid of our eccentricities. We’re not frightened of going into almost Monty Python-rock, but it’s like opera. If you put a piece of opera on, it’s ridiculous unless you’ve listened to the whole thing and really tried to go there with it” (Tanna 2012).

Die Veröffentlichung auf dem YouTube-Kanal IOCmedia hatte zum Zeitpunkt dieser Analyse bereits 4.514.595 Klicks erreicht und 43.666 positive Bewertungen zu nur 1.641 negativen Bewertungen.

ALBERT SCHILLING

Credits

Gitarre, Klavier, Vocals: Matthew Bellamy
Schlagzeug: Dominic Howard
E-Bass: Christopher Wolstenholme
Musik: Matthew Bellamy
Text: Matthew Bellamy
Produzent: Muse
Label: Warner Music UK Ltd. – none
Veröffentlichung: 27. Juni 2012
[illegible]: 4:17

Recordings

- Muse. “Survival”. 2012, Warner Music UK Ltd., ASIN: UK: B008FOAQ4I, Great Britain (Internetdownload).
- Muse. “Survival”, *The 2nd Law*, 2012, Warner Music Ltd., 825646568802, UK (CD/Album).
- Muse. *The Resistance*, 2009, Warner Bros. Records, 825646874347, UK (CD/Album).

References

- Welsch, Wolfgang: Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today. In: *Spaces of Culture: City, Nation, World.* Ed. by Mike Featherstone and Scott Lash. London: Sage 1999, 194-213.
- Anonym: Muse unveil official Olympic song. In: *BBC News*. Hochgeladen am 28. Juni 2012. URL: http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-18607319 [15.09.2012].
- Beaumont, Mark: Muse – Survival. In: *The New Musical Express*. Hochgeladen am 27. Juni 2012. URL: http://www.nme.com/reviews/muse/13355 [15.09.2012].
- Lane, Zowe: Muse Talk to Zane. In: *BBC Radio 1*. Hochgeladen am 28. Juni 2012. URL: http://www.bbc.co.uk/programmes/p00vft3m [15.09.2012].
- Schmieder, Jürgen: Offizieller Olympia-Song von Muse “Die Rache ist mein”. In: *Süddeutsche Zeitung*. Hochgeladen am 27. Juni 2012. URL: http://www.sueddeutsche.de/sport/offizieller-olympia-song-von- muse-die-rache-ist-mein-1.1423335 [15.09.2012].
- Tanna, Shamil: Muse: ‘We’re not afraid of our eccentricities… we’re almost Monty Python rock’ (Q315 preview). In: *Q – The Music*. Hochgeladen am 29. August 2012. URL: http://news.qthemusic.com/2012/08/muse_were_not_afraid_of_eccent.html [15.09.2012].

Links

- IOCmedia: “Muse – Survival”. Hochgeladen am 4. Juli 2012. URL: http://www.youtube.com/watch?v=66molzUEkWI [15.09.2012].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Freiburg.
All contributions by Albert Schilling

Citation

Albert Schilling: “Survival (Muse)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, and Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/musesurvival, 09/2012, [revised 01.2014].

Print

Deep Forest **1992**

Sweet Lullaby

Das Ausgangsmaterial des hier vorgestellten Songs – ein melanesisches Wiegenlied (“Rorogwella Lullaby”) von den Solomon Islands –hat weitere Künstler bzw. Musiker inspiriert und Eingang in deren Songs (z.B. instrumentales Arrangement von Jan Garbarek auf *Visible Album* 1995) und Tracks (komodo von DJ Mauro Picotto *The Album* 2000, kurze Samples auf flying foxes, Album: *Play – The B-Side* von Moby 2005) gefunden.
In akademischen Kreisen bekannt geworden ist dieser Song vor allem, weil der Schweizer Musikethnologe Hugo Zemp, dessen Aufnahmen aus den 1970er Jahren von Deep Forest zu Beginn der 1990er Jahre ungefragt verwendet wurden, lange bevor illegale Downloads die Debatten um Urheberrecht und musikalische Kreativität im Zeitalter der Digitalisierung anheizen, eine heftige Diskussion zu Fragen von Autorschaft, Gerechtigkeit und der Rolle der global agierenden Musikwirtschaft angestoßen haben.

I. Entstehungsgeschichte

1996 hatte Hugo Zemp sich mit folgenden Worten an die Musiker von Deep Forest gewandt: “Sirs, On your disc Deep Forest you used a sample from a recording wich I made in the Solomon Islands and had published on the disc Solomon Islands: Faleka and Baegu Music of Malaita, originally issued in the UNESCO Collection Musical Sources by Philips and re-issued by Auvidis-UNESCO. You usurped my name in declaring that your enterprise had my support; I never gave you my permission for this recording. […] The piece which you entitled ‘SWEET LULLABY’ which you improperly credited as your composition, stealing the tune which belongs to the Baegu People of Malaita […] has become an international success. […]” (Zemp 1996: 48). Was war genau passiert? Eric Mouquet und Michel Sanchez – Musiker und Produzenten des französisch-belgischen Popduos Deep Forest – experimentierten Anfang der 1990er Jahre mit Samples musikethnologischer Aufnahmen aus verschiedensten Regionen der Welt, u.a. Afrikas und Ozeaniens. Intros, Fill Ins oder Drumloops aus Gesangssamplen z.B. aus dem westafrikanischen Benin oder von Pygmäen Äquatorialafrikas bildeten das ästhetisch-klangliche Material mit dem sich das Duo in den Repertoiresegmenten World Music, New Age und Electronic Dance Anfang der 1990er Jahre insbesondere in Europa aber auch in den USA, Australien und Japan einen Namen machen konnte. Für ihr Album *Boheme* (1995) erhielten sie 1996 den Grammy in der Kategorie Best World Album, ihr erstes Album *Deep Forest* (1992, darauf u.a. der Song SWEET LULLABY) war 1993 für den gleichen Preis nominiert.

Im Jahr 1973 lag der Song bereits als Schallplattenaufnahme vor, herausgegeben von UNESCO Collection Auvidis. Für die Serie *Musics and Musicians of the World* hatte Hugo Zemp die Aufnahmen zur Verfügung gestellt, vertraglich geregelt zwischen dem French National Center for Scientific Research, in [illegible]n Auftrag Hugo Zemp Ende der 1960er Jahre auf Forschungsreisen auf die Salomoninseln war. Im [illegible]990 wurden die Aufnahmen erneut, diesmal auf CD veröffentlicht (Auvidis/IICMSD/UNESCO 1990).

Der für diese Kollektionen verantwortliche Vertreter der UNESCO wurde von Sony Music France kontaktiert und bat seinerseits Hugo Zemp um dessen Zustimmung, einige “Proben” (Samples) für die Verwendung und Bearbeitung durch Deep Forest freizugeben. Zemp stand dieser Anfrage zunächst ablehnend gegenüber, ließ sich dann aber von dem aus Kamerun kommenden Musiker, Komponisten und für die Reihe verantwortlichen Francis Bebey umstimmen. Bebeys Argumente, dass dadurch die eher unbekannten Musikformen der Welt ein größeres, vor allem weit über musikethnologisch interessierte Kreise hinaus reichendes Publikum erhalten würde, ließen Zemp einwilligen. Niemand jedoch hatte ihn auf das Wiegenlied von der Insel Malaita angesprochen (vgl. Mills 1996). Insbesondere dieser Song aber wurde äußerst erfolgreich. 1992 verkauften sich allein in Frankreich 100.000 Alben, 2 Millionen weltweit. Der Song war 25 Wochen in den Amerikanischen Billboard-Charts und wurde für Werbespots von Porsche, einem französischem Haarshampoo und der internationalen Marke Nutella lizensiert. Den Zuschauern des deutschen Privatfernsehens RTL wurde der Song als Hintergrundmusik für die Fußballsendung Anpfiff bekannt.

II. Kontext

Der Song SWEET LULLABY von Deep Forest konnte zur Zeit seiner Veröffentlichung mindestens zwei Zielgruppen ansprechen. Da waren zum einen die Käufer/innen des Repertoiresegments World Music / New Age und zum anderen diejenigen von elektronischer Musik bzw. Dance orientierten elektronischen Tracks. War es zum einen die Exotik der fremden Klänge, einer fremden Sprache und die Rhetorik der “Eine-Welt-Betroffenheit” bzw. “Schützt-den-Regenwald-Attitüde”, wie sie von den World Music Fans in Europa – hier insbesondere Frankreich, Deutschland, Schweiz – erwartet und erhofft wurde, sprachen die – wenn auch nicht vordergründig verwendeten – elektronischen Beats wie auch die synthetische Anmutung und elektronisch optimierte Produktion der Songs jüngere, technoaffine Generationen an. Beide Gruppen konnten auf je eigene Weise ihre Wünsche und Sehnsüchte in den Sound bzw. auf den Song projizieren. “Beseelte” Sounds bzw. Samples standen Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre in der Gunst des Publikums. Die Technik des digitalen Soundsamplings war zehn Jahre nach seiner technischen Einführung soweit ausgereift, dass jeder x-beliebige Sound reproduziert werden konnte und man keinerlei akustische Unterschiede mehr zwischen Original (“Rorogwella Lullaby”) und Kopie (Sample ausgewählter Passagen von “Rorogwella Lullaby”) hören konnte.

Das offenbar erhebliche Potential des Songs als Soundtrack für ganz unterschiedliche Produkte lässt sich aus der historischen Distanz von knapp 20 Jahren kaum noch rekonstruieren. Hier ist allerdings davon auszugehen, dass das Management sehr erfolgreich bei der Lizensierung des Songs war. 1993 wurde Deep Forest zunächst durch ein französisches Label, dann durch die französische Dependance von Sony, im Jahr 1999 schließlich von Sony Music Entertainment vertreten. Dieser Aufstieg ins globale Musikgeschäft spiegelt schließlich auch das Wertschöpfungs- bzw. Verwertungspotential des Projektes bzw. des Songs, den Deep Forest noch 1999 während seiner Stadien füllenden internationalen Tourneen im Repertoire hatten und der vom Publikum – z.B. in Japan – frenetisch gefeiert wurde.

III. Analyse

Die Album-Version des Songs SWEET LULLABY (Besetzung: Keyboard, Synthesizer, Sampler, Bass, Drums) entspricht einem “klassischen” Strophe-Refrain-Modell, wird mit einem instrumentalen Intro begonnen und endet im Fade-Out. Das mehrtaktige Sample der Frauenstimme aus Malaita (“Rorogwella Lullaby”) erklingt in jeder Strophe, in der ersten einstimmig (quasi im Original), in der zweiten harmonisiert durch hinzugefügte zweite und dritte Stimme und in der dritten Strophe schließlich dominiert von einem im westlichen Stil komponierten harmonischen Satzgesang. Die Harmonien pendeln zwischen Tonika- und Subdominantklängen, streng dominantische Führungen bleiben ausgespart. Der rhythmisch-metrische Verlauf ist unaufdringlich geradzahlig. Das Soundbild ist neben der oben genannten Besetzung durch transparente Keyboardteppiche, Flötenklänge – in Anlehnung an die damals sehr beliebte hauchige japanische Sakuhatschi – und Sampleloops gekennzeichnet. Hall- und Delay-Funktionen wurden in der Produktion fortwährend verwendet. Sie erzeugen einen weiten, teils magisch-geheimnisvollen Raum. Die eigenwillige Frauenstimme/das Sample (aus einer fernen Welt) übernimmt die Rolle eines Earcatchers.

Deep Forest hatte aus der digital bearbeiteten Neuauflage der UNESCO-CD gesampelt, einem “Ausgangssignal” bzw. Original, das technisch gesehen bereits mehrere Formatwandlungen auf Seiten des Speichermediums (Tonträger) durchlaufen hatte und somit eine Kopie (des Vinyls) der Kopie (der Tonbandaufnahme) darstellt. Das Sample in SWEET LULLABY wird von den Hörer/innen als verlustfreie Kopie von “Rorogwella Lullaby” wahrgenommen, wenn sie überhaupt von der Existenz des ethnologischen Materials wissen(!). Es erscheint als “Ganzkörpersample”, ganz so als wäre ein längerer Abschnitt des Ausgangsmaterials ausgewählt, herausgelöst und in unveränderter Form im Sinne geklonten Medienmaterials kopiert worden. In letzter Konsequenz erweist sich diese Annahme jedoch als Täuschung, die dem analytischen Hören und der technischen Beweisführung nicht standhält. Eine 16-taktige Passage (ca. 40 Sekunden) des “Rorogwella Lullaby” erscheint quasi als Original in den drei Strophen von SWEET LULLABY. Untersucht man den Verlauf dieser Sample-Passage etwas genauer, gliedert ihn z.B. in acht zweitaktige Takes (jeweils ca. 5 Sekunden), dann wird deutlich, dass auch Deep Forest vermutlich das Ausgangsmaterial in zweitaktige Takes zerschnitten und einzelne Sequenzen – die im Original nicht aufeinander folgen – montiert hat. Ein solches Selektionsverfahren ist klangtechnisch und gestaltungstechnisch motiviert. Die Sängerin des “Rorogwella Lullaby” macht beispielsweise zwischen den einzelnen Passagen hörbare Atempausen, sie gerät geringfügig außer Takt, verschluckt manche Passagen oder singt andere mit besonderer Emphase. In manchen Textpassagen überwiegen Konsonanten und Knacklaute, so dass die gesungene Melodie kaum mehr hörbar ist. Ihren spezifischen Charakter erhält die solistische Frauenstimme durch angeschliffene, aber konkrete Tonhöhen und Pentatonik ohne Quarte und große Septime mit einem Tonvorrat von A-H-e-fis-a. Eigentlich verbietet sich eine solche Darstellungsform anhand von europäischen Tonhöhenbezeichnungen temperierter Stimmungsverhältnisse, weil der ‘Are’are-Stamm in seinen musikalischen Praktiken keine temperierte Stimmung in diesem Sinne verwendet. Da das Wiegenlied jedoch in das westeuropäische Form-, Rhythmus- und Harmoniemodell eingepasst wurde, mag diese Interpretation erlaubt sein.

Für SWEET LULLABY wurden diejenigen Teile des geschnittenen Ausgangsmaterials aneinander montiert, die einen flüssigen, leichten und dennoch im Sinne eines westeuropäischen Harmonieverlaufes ungsreichen Verlauf der Strophe gewährleisten. Bis auf geringfügige metrische Anpassungen und die Verwendung eines rhythmisch getakteten Echos bedurfte es keiner weiteren technischen

Maßnahmen.

Im Zuge der Veröffentlichung des Songs wurde selbstverständlich auch ein Musikvideo produziert. Es zeigt einen kleinen farbigen (aus Afrika stammenden), traditionell gekleideten Jungen, der sich aus der trockenen Wüste in den Regenwald träumt. Weitere im Umfeld produzierte Musikvideos zeigen ein kleines Mädchen, dass auf einem Dreirad um die imaginierte Erdkugel fährt und dabei den Angst einflößenden Wahrzeichen der Zivilisation (Raketenstarts, Chinesische Mauer, Moskauer Kreml, Manhattan, eiserne, rostige Schiffswracks im indischen Ozean vor Pakistan) begegnet.

IV. Rezeption

Wie oben bereits angedeutet, taucht das Wiegenlied aus Malaita nicht allein im Song von Deep Forest auf. Besonders prägnant, wiewohl nicht als Sample, sondern als von einer westlichen Frauenstimme präsentiert, die Verwendung in der Album-Version des Tracks “komodo” von Mauro Picotto, einem italienischen DJ, der für diesen Track im Jahr 2000 den German Dance Award, einen Medienpreis für Dance-Music, Clubkultur und Lifestyle (ausgelobt von VIVA und N-Joy-Radio) erhielt. Mitten in diesem typischen Dance-Track (erfolgreich geworden v.a. in Großraumdiskotheken und im Repertoiresegment Euro-Dance in Deutschland, Österreich und der Schweiz) der Form A B A‘ erscheint das “bekannte” Lied wie eine Art Chill-Out-Zone zwischen den energiereichen Aufschichtungen dichter elektronischer Drum-Pattern.

In einem damals bei Radio Fritz des Ostdeutschen Rundfunk Brandenburgs geführten Interview mit Mauro Picotto durfte dieser jede Frage beantworten, nur nicht die nach der Herkunft des Liedes, so berichtet der Moderator im persönlichen Gespräch mit der Verfasserin.

SUSANNE BINAS-PREISENDÖRFER

Credits

Autoren: Eric Mouquet/Michel Sanchez
Produzent: Dan Lacksman
Label: Dance Pool
Jahr: 1992

Recordings

Deep Forrest. “Sweet Lullaby”. On: *Sweet Lullaby (5 Remixes)*, 1993, Dance Pool, DAN 658168 5, 3168-19, Europe (CD, Maxi).
Deep Forrest. “Sweet Lullaby”. On: *Sweet Lullaby*, 1993, Columbia, 659924 2/ COL 659924 2, Europe

(CD, Maxi).

References

- Baumann, Max Peter: Zwischen Globalisierung und Ethnisierung. Zur Musik der offenen Regionen. In: *Kultur und Region im Zeichen der Globalisierung – Positionspapiere*. Ed. by Sefik Alp Bahadir. Erlangen: Zentralinstitut für Regionalforschung 1998, 94-108.
- Binas, Susanne: Pieces of Paradise – von der Südseeinsel Malaita in die europäischen Dancecharts. In: *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme* (= Jahrbuch für Musikwissenschaft 19). Ed. by Helmut Rösing, Albrecht Schneider and Martin Pfleiderer. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang 2002, 187-197.
- Binas, Susanne: Echte Kopien – Sound-Sampling in der Popmusik. In: *OriginalKopie – Praktiken des Sekundären*. Ed. by Gisela Fehrmann, Erika Linz, Eckehard Schumacher and Brigitte Weingart. Frankfurt am Main: DuMont 2004, 242-257.
- Binas-Preisendörfer, Susanne: *Klänge im Zeitalter ihrer medialen Verfügbarkeit. Popmusik auf globalen Märkten und in lokalen Kontexten*. Bielefeld: transcript 2010.
- Mills, Sherylle: Indigenous Music and the Law. An Analysis of National and International Legislation. In: *Yearbook for traditional Music* 28 (1996), 57-86.
- Zemp, Hugo: Aspects of 'Are'Are Musical Theory. In: *Ethnomusicology* 23 (January 1979), 5-48.
- Zemp, Hugo: The/An Ethnomusicologist and the Record Business. In: *Yearbook for Traditional Music*. Ed. by International Council for Traditional Music. Columbia University 28 (1996), 36-56.

About the Author

Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer teaches musicology and media studies at the University of Oldenburg.
All contributions by Susanne Binas-Preisendörfer

Citation

Susanne Binas-Preisendörfer: "Sweet Lullaby (Deep Forest)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/sweetlullaby, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Soft Cell **1981**

Tainted Love

TAINTED LOVE is an example for a song which got no broader attention until a cover recording hurled it onto the top of the pop chart lists worlwide. It was the New Wave production by Soft Cell and their producer Mike Thorne that forged a world hit from a seventeen year-old song. Hence, the Soft Cell version represents a strategy of re-recording increasingly practised since the 1970's, in which a cover record means a modified transformation of the original recording (or composition) with regard to arrangement, structure, style and, most notably, sound.

I. Origin

TAINTED LOVE was originally composed by the songwriter, producer and Four Prep member Ed Cobb in 1964 and recorded in the same year by Gloria Jones, a former background singer for Elvis Presley. In 1981, the English New Wave band Soft Cell – aka the two art students Marc Almond (vocals, percussion) and Dave Ball (synthesizer, percussion) – recorded a new version of the song with Mike Thorne and Paul Hardiman producing. "It was one of those dream sessions where everything worked", Thorn recalls. "Everything we reached for seemed to fit effortlessly, whether it was the surprisingly effective horn sustain in the middle or the classic 'bink.' Time passed very pleasantly, and very energetically." (StereoSociety [28. April 2009]).

II. Context

In collaboration with her boyfriend Marc Bolan from T-Rex, Gloria Jones recorded TAINTED LOVE a second time in 1975. It failed once again on the pop market, but nevertheless this recording marks the critical moment in which the song became a worldwide hit. It had crossed the Atlantic and subsequently circulated in the British underground. This was how the young art students Marc Almond and Dave Ball heard TAINTED LOVE for the first time, in 1980. Their own band project, the New Wave duo Soft Cell, had just conquered the same underground scene with an acid-style piece of music called Memorabilia produced by Mute Records producer Daniel Miller. In 1981 Soft Cell signed a Phonogram Records contract for their first single: TAINTED LOVE.

III. Analysis

For the Soft Cell version, producer Mike Thorne could revert to one of the rare first digital synclaviers, well [illegible] from Frank Zappa's recordings, which he combined with a simple Roland drum machine and the [illegible]s own synthesizer. Thorne, Almond and Ball take over nearly all the essential elements of the

original song; the melody, the chords, the lyrics, the song structure, the length. Even most details – e.g. the strengthening of the lead voice by background voices at the end of the specific verse-ends – are kept without important changes. An effective modification is the transposition of the lead voice and the bass line around a fourth downwards. The Soft Cell version moves in a noticeably darker register and at the same time permits fuller bass sounds. Even more remarkable is Soft Cell's use of an analogue synthesizer. Together with the added floating chord pads this dislocates the song into a soft, synthetic sound sphere in which the vocals, similar to the strongly reverberant snare drum, are produced with much more hall effect and more clearly positioned in the foreground. The hit-making ingredients of Soft Cell's arrangement are surely the opening triplets in the synthesizer. Like a crescendo fanfare they lead to the two-bar bass-pattern which opens the song. Soft Cell's recording continuously syncopates the last note in the fourth measure, phrasing it off-beat. Thus, the bass generates an intense rhythmic energy and at the same time constructs an important counterbalance to the on-beats played by the synthesizer every second bar of the verse. And the syncopated bass corresponds with other off-beat elements: the irregular 'bink-bink' sound and the snare leave the pattern several times, and add further off-beat notes between the main accents. This 'bink-bink,' one of the most significant sound ideas of Soft Cell's recording, appears in three irregularly played variations which constantly maintain the tension.

IV. Reception

The 1964 recording of Gloria Jones did not encounter a success and Jones decided to retire from her solo career and work as a songwriter for Motown Records, writing songs for such artists as Diana Ross, Marvin Gaye and the Commodores. In contrast, the 1981 disco synth-pop version of Soft Cell reached the top of the single charts in 17 countries and remained for no less than 43 weeks in the US-charts. TAINTED LOVE and the matching album, *Non Stop Erotic Cabaret*, turned Soft Cell into world stars. No surprise, that the song was very often covered; one of the best cover recordings in the 2000's maybe Marilyn Manson's hardrock-version of 2001. Rihanna's major hit of 2006, "S.O.S. (Rescue Me)", a recording produced by Jay-Z and interpreted by Rihanna, significantly bases upon and samples the Soft Cell version.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals: Marc Almond
Synthesizer: Dave Bell
Percussion: Marc Almond, Dave Bell
Producer: Mike Thorne, Paul Hardiman
ı: 2:39 min

Recordings

Soft Cell. Tainted Love. On: *Tainted Love*, 1981, Some Bizzare, BZS 2, UK (7″, Single, Pap).
Soft Cell. Tainted Love. On: *Tainted Love*, 1999, Vertigo, 858 688-2, Europe (CD, Single, RE).

References

- Ehnert, Günter (Ed.): *Hit Guide. US Chart Singles 1950-2005*. Hamburg: Taurus Press 2006 (CD-ROM).
- Bielefeldt, Christian/Pendzich, Marc: Spot checks of pop history. The cover recordings of STAND BY ME and Tainted Love. In: *Original und Kopie* (= Lied und Populäre Kultur. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 56). Ed. by Nils Grosch and Fernand Hörner. Münster: Waxmann 2011, 97-111.

Links

- Tingen, Paul: Secrets of the Mix Engineer: Phil Tan. In: Sound On Sound, Oktober 2007. URL: http://www.soundonsound.com/sos/feb07/articles/insidetrack_0207.htm [19.12.2011].
- Artist homepage: http://www.marcalmond.co.uk/ [19.12.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Soft+Cell [19.12.2011].
- Download: http://itunes.apple.com/de/artist/soft-cell/id140394 [19.12.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/x150bm_soft-cell-tainted-love_music [19.12.2011].
- Lyrics: http://www.lyricsmode.com/lyrics/s/soft_cell/tainted_love.html [19.12.2011].

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Tainted Love (Soft Cell)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/taintedlove, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

The Beatles **1966**

Taxman

Der Eröffnungssong des Albums *Revolver* zeigt die Beatles an einem Wendepunkt ihrer Karriere. In seiner harmonischen Einfachheit und rockigen Substanz eher rückwärtsgewandt, reflektiert er in cleveren aufnahmetechnischen Details den vollzogenen Ortswechsel der Band von den Konzertpodien ins Aufnahmestudio. Als sarkastischer Angriff auf die britische Steuerpolitik markiert er zudem unmissverständlich die Entfremdung der Beatles vom klischeehaften Love-Song-Standard ihrer Anfangsjahre.

I. Entstehung

TAXMAN wurde vom 20. bis 22. April 1966 im EMI Studio 2 der Londoner Abbey Road aufgenommen; den Rahmen bildeten die Sessions für das siebte Beatles-Album *Revolver*, die vom 6. April bis zum 22. Juni 1966 andauerten. Musik und Text stammen von George Harrison, einige Textzeilen gehen allerdings auf John Lennon zurück, ohne dass dessen Beitrag Niederschlag in den Credits fand. Auf der Aufnahme sind zu hören: Lennon (backing vocals), Paul McCartney (Leadgitarre, Bassgitarre, backing vocals), Harrison (Leadvocals, Rhythmusgitarre) und Ringo Starr (Schlagzeug, Tamburin, Cowbells). Produzent der Aufnahme war wie gewohnt George Martin; als Toningenieur war Geoff Emerick am Anfang der *Revolver*-Sessions neu zum Team gestoßen.

Das Album *Revolver*, das TAXMAN als erster Track eröffnet, erschien am 5. August 1966 in Großbritannien und – mit reduzierter Songauswahl, doch ebenfalls mit TAXMAN an erster Stelle – am 8. August 1966 in den USA. Die Beatles spielten TAXMAN niemals live; auf der letzten Tour der Band, die sich an die Aufnahmen zu *Revolver* unmittelbar anschloss, war kein Song des neuen Albums zu hören.

II. Kontext

Auf der textlichen Ebene ist TAXMAN ein sarkastischer Kommentar zur Steuerpolitik der englischen Regierung. Harrison war bewusst geworden, dass die Beatles als Spitzenverdiener bis zu 95% ihrer Einkünfte an den Fiskus abzuführen hatten. Dass die regierende Labour-Partei unter Harold Wilson, die den Höchststeuersatz zuletzt fixiert hatte, am 31. März 1966 mit verstärkter Mehrheit wiedergewählt worden war, mag ebenso den Anlass für den drei Wochen später aufgenommenen Song gebildet haben (vgl. MacDonald 2000: 217) wie der neuerliche Ablauf des britischen Steuerjahres zum selben Datum. Emericks Erinnerungen zufolge (2007: 202) hatte Harrison indes bereits früher Probleme mit der Steuerfahndung gehabt.

:egt als Monolog des sinistren Steuereinziehers führt der Song seinen Hörern die Fruchtlosigkeit vor Augen, der allgegenwärtigen Besteuerung ihres Lebens zu entgehen: “If you try to sit, I’ll tax your seat,

[…] If you take a walk, I'll tax your feet". Der Taxman ist zwar ein "man", wird hier aber mit unmenschlichen Zügen ausgestattet und verspürt nicht einmal Mitleid, wenn der Steuerzahler auf dem Sterbebett liegt ("Now my advice for those who die, declare the pennies on your eyes") – ein Feindbild, das in der politischen Karikatur weit verbreitet, doch im Genre des Popsongs 1966 neu war. Anschluss besteht allerdings an den allgemeineren, in der afroamerikanischen Popkultur geläufigen Topos des "man" als einer "anonymous authority/Establishment figure", wie er etwa im Song "Midnight Special" in der Version Leadbellys begegnet (Bannister 2002: 187).

Der Protest, den Harrisons Song ausspricht, ist allerdings zweischneidig. Wer sich – wie die Beatles zunehmend auch – gern als politisch links stilisiert, macht sich unglaubwürdig, wenn er die Besteuerung von Spitzenverdienern angreift. Lennon äußerte in dieser Hinsicht noch Ende 1968 Unverständnis, als er in einem Interview für den Song kritisiert wurde und ihn als "anti-establishment" verteidigte (Winn 2009: 234): Wer Geld verdiene, solle dieses auch behalten dürfen, Ausnahmen seien lediglich für kommunistische und "wahrhaft" christliche Gemeinschaften zu machen. Als der Journalist ihm darlegte, dass Steuereinnahmen zum Besten der zu befreienden Massen verwendet werden könnten, gab Lennon zu, weder 1966 noch 1968 durchschaut zu haben, wofür Steuern verwendet worden seien. In diese Richtung weist in der Tat die vierte Strophe von TAXMAN: "Don't ask me what I want it for, if you don't want to pay some more". Gerade diese Strophe nutzten die Beatles aber auch für Vorkehrungen gegen den Vorwurf des Konservativismus: Die zunächst aufgenommenen Backing vocals dieser Passage ("anybody got a bit of money", zu hören in der auf *Anthology II* veröffentlichten Variante des Songs, siehe IV.), ersetzten sie in der endgültigen Fassung durch eine namentliche Nennung von Vertretern beider politischer Richtungen ("Ha, Ha, Mr. Wilson" – für den Labour-Premierminister – und "Ha, ha, Mr. Heath" – für den seit Juli 1965 amtierenden Oppositionsführer) und rückten damit auch die Conservatives in die Schusslinie. Der Coverversion der US-amerikanischen Band The Music Machine aus dem selben Jahr 1966 blieb es vorbehalten, durch geschickte Abwandlung gerade dieser Strophe aus TAXMAN tatsächlich einen überzeugenden 'linken' Protestsong zu machen (siehe IV.).

Auf einen ganz anderen, musikalischen Kontext verweist ein bemerkenswertes Detail, nämlich das Anzählen, das dem Song laut Mark Lewisohn (1988: 78) erst nachträglich, am 16. Mai 1966, als Introduktion hinzugefügt wurde. Lennons ins Geisterhafte verfremdete Stimme kann zwar auch in Vorwegnahme des Textes als Beschwörung des unheimlichen Steuereinnehmers verstanden werden, der Münzen auf Münzen häuft und dabei beständig "one, two, three, four" zählt. Auf einer anderen Ebene aber ist das Anzählen von TAXMAN ein Kommentar zu der Konzeption des neuen Albums und damit dem veränderten Image der Band selbst: In Taktschwerpunkt und Tempo scharf mit dem eigentlichen Song differierend, verdeutlicht es die radikale Trennung von Live- und Studio-Existenz, die die Beatles mit *Revolver* vollzogen. Stand in ihrem ersten Album, *Please please me*, das Anzählen der Eröffnungsnummer "I Saw Her Standing There" noch für jene Live-Atmosphäre, die das Album insgesamt atmet, so gibt sich das Anzählen von TAXMAN als geschickte, doch bei genauem Hören leicht zu durchschauende Täuschung zu erkennen: Selbst die vermeintlichen Gitarrengeräusche im Hintergrund entpuppen sich zum Teil als Tonbandmanipulationen und verweisen damit auf die imaginative Studiotechnik, die von *Revolver* an zu einem Markenzeichen der Band werden sollte. Das "echte" [illegible]hlen – insbesondere McCartneys "Four" – ist zudem, tief begraben im Hintergrund der Abmischung, [illegible]em linken Kanal hörbar geblieben und kann somit als versteckter Hinweis auf das Artifizielle des

Anzählens im Vordergrund gelesen werden – gerade an dieser herausgehobenen Position der Eröffnung des neuen Albums, das bald als epochemachend gelten sollte (vgl. Weiss 2011: 239ff.).

III. Analyse

Der desillusionierenden Unmenschlichkeit des Textes korrespondiert auf der musikalischen Ebene eine Gestaltung, die von Aggressivität gekennzeichnet ist. TAXMAN ist einer der härtesten Rocksongs der Beatles, wozu die Monotonie der verzerrten Akkordimpulse (meist auf den Zählzeiten zwei und vier) ebenso beiträgt wie die demonstrativ einfache Harmonik, die über weite Strecken mit so wenigen Akkorden auskommt wie kaum ein Beatles-Song seit 1963. (Der Vergleich mit dem auf der LP *Revolver* unmittelbar folgendem Song, “Eleanor Rigby”, gibt eine Vorstellung von dem stilistischen Spektrum, das den Beatles damals zu Gebote stand.) Abgesehen von der klanglich kunstvoll gestalteten Anzählphase ist TAXMAN allerdings von avancierten Studio-Experimenten weitgehend frei. So wäre, auch wenn McCartney auf der Aufnahme sowohl Bass als auch Leadgitarre spielt, eine Live-Realisation durch das Quartett leicht denkbar gewesen: Der auf der Aufnahme als Instrumentalist nicht in Erscheinung tretende Lennon hätte ohne weiteres etwa die Leadgitarre übernehmen können, so dass man live einzig auf die Percussioninstrumente Tamburin und Kuhglocke hätte verzichten müssen. Das Ergebnis solcher – für *Revolver* eher untypischer – Reduktion ist ein fast schon rau zu nennendes Klangbild, das besonders in der ersten Strophe (mit ihrer reinen Triobesetzung aus Rhythmusgitarre, Bass und Schlagzeug) der bleichen Evokation der Titelfigur sowie der impliziten Anklage gegen sie Biss verleiht.

Widerständiges lässt sich auch auf der Ebene der Form ausmachen, die sich einer Standardisierung auf subtile Weise widersetzt. Wer wie Ian MacDonald (2000: 217) TAXMAN als “straffen Zwölftakter” bezeichnet, überhört, dass zwischen viertaktigem Refrain (“cause I’m the taxman, yeah I’m the taxman”) und folgender achttaktiger Strophe jeweils ein einzelner, die Begleitung der Strophe vorwegnehmender instrumentaler Zusatztakt eingeschoben ist, woraus eine ungewöhnliche dreizehntaktige Periodik entsteht. Auch die Middle-Eight-Partie ist hier nicht acht-, sondern neuntaktig.

Im einzelnen besteht TAXMAN aus fünf Strophen mit jeweils anschließendem Refrain, wobei die dritte Strophe als Gitarrensolo gestaltet und zwischen dem zweiten Refrain und ihr der genannte irreguläre Mittelteil eingeschaltet ist, letzterer im call and response-Verfahren zwischen backing (“If you drive a car”) und lead vocals (“I’ll tax the street” usw.). Eine eigenartige formale Rundung erfährt der Song durch eine zweitaktige Coda, die melodisch, aber insbesondere harmonisch noch einmal neues Material bringt und textlich eine Art Fazit zieht (“And you’re working for no one but me”) – gleichsam die Summe dessen, was auf die Ankündigung der ersten Zeile (“Let me tell you how it will be”) gefolgt war.

Besondere Bewunderung zieht seit jeher McCartneys instrumentaler Beitrag an dieser Aufnahme auf sich. Seine Basslinien, in denen Walter Everett (1999: 49) besonders in den “active lines and glissandi” des Mittelteils den Einfluss des Motown-Bassisten James Jamerson erkennt, prägen den Song ebenso wie sein Gitarrensolo, das in der Fadeout-Phase nochmals teilweise wiederholt wird. Dass das Solo überraschenderweise nicht Harrison, dem angestammten Leadgitarristen der Beatles, übertragen wurde,

dieser auf Eifersüchteleien innerhalb der Band zurück: Wenn ihm schon einmal ein Song auf einem Album zugestanden wurde, habe er sich bei der Besetzung des Solos zurücknehmen müssen. Die

Erinnerungen des Toningenieurs Emerick (2007: 202f.) weisen indes darauf hin, dass Harrison das Solo in der Tat hätte übernehmen sollen, sich dabei aus Nervosität jedoch so oft verspielte, dass man die Aufgabe schließlich McCartney übertrug. Das Solo selbst ist, angefangen bei der eröffnenden Salve von Tonwiederholungen, voll jener aggressiven Energie, durch die sich auch der Rest des Songs auszeichnet. Den arabeskenhaften Abgang darin (bei 1:18) interpretierte Harrison als McCartneys Versuch, einen für den Komponisten damals typischen "indischen" Einschlag hineinzubringen; wie aber Ian MacDonald (2000: 218) betont, kommt als Vorbild auch eine ähnliche Figur aus Jeff Becks Gitarrensolo zum Yardbirds-Song "Shapes of Things" in Frage, der als Single im März 1966 herausgekommen war und es in den britischen Charts bis Anfang April auf Platz 3 brachte, den Beatles also sicher bekannt war.

Eine für den Klang der Beatles typische Komponente ist der mehrstimmige Background-Gesang, der Refrain und Middle-Eight durchzieht, aber auch den beiden letzten Strophen variative Färbungen verleiht. Die Art und Weise, wie der Chorus am Beginn des Solos, in der fünften Strophe und im Fade-out das Wort "taxman" herausschleudert, muss bei Hörern des Jahres 1966 Assoziationen an die ebenfalls mehrstimmigen "Batman"-Rufe aus der Titelmusik der gleichnamigen TV-Serie geweckt haben (vgl. Winn 2009: 13), die in den USA seit Januar 1966 ausgestrahlt wurde – eine ironische Inszenierung des Unmenschlich-Bösen als unüberwindbarem Superhelden.

IV. Rezeption

Eine vorläufige Fassung aus den *Revolver*-Sessions wurde 1996 auf der Beatles-CD *Anthology II* veröffentlicht. Es handelt sich um einen Take vom 21. April 1966; signifikante Abweichungen bestehen vor allem in der vierten Strophe, in der der Background-Gesang noch nicht die Politikernamen nennt, und in dem Cold-End-Schluss. 1976 war die auf *Revolver* veröffentlichte Version bereits einmal auf dem Beatles-Doppelalbum *Rock'n'Roll Music* anthologisiert worden.

Dass TAXMAN einen Markstein für die Entwicklung George Harrisons als Songwriter bedeutete, spiegelt sich im kritischen Schrifttum wider und findet eine Entsprechung darin, dass Harrison selbst 1976 die Beatles-Aufnahme in seine Compilation-LP *The Best of George Harrison* aufnahm. 1991 fand TAXMAN auch Eingang in sein Live-Repertoire; bei seinen Auftritten in Japan wurde dem Song das legendäre Anzählen der Aufnahme von 1966 (als Band-Zuspiel) vorangestellt.

Daneben lassen sich zur Zeit etwa 30 Coverversionen nachweisen, beginnend 1966 mit der Aufnahme der US-amerikanischen Garage-Rock-Band The Music Machine (auf dem gleichnamigen Album), die "Mr. Wilson" und "Mr. Heath" für die amerikanischen Hörer durch "Mr. Johnson" (Präsident) und "Mr. Rusk" (Außenminister) ersetzt. Dass in diesem Falle beide Politiker derselben Partei, den Demokraten, angehörten, mag dabei zunächst ebenso überraschen wie der Umstand, dass ausgerechnet der Außenminister als zweite Person genannt wird, und nicht etwa der damalige Finanzminister Henry Fowler. Berücksichtigt man aber, dass Dean Rusk damals einer der vehementesten Fürsprecher für den Vietnamkrieg war, so erscheint die Nennung seines Namens gerade im Kontext der vierten Strophe ("Don't ask me what I want it for") als ebenso listige wie überzeugende Adaption: Werden Steuergelder für ngszwecke ausgegeben, bedarf es für Steuerprotest aus der linken Rockszene keiner weiteren Begründung mehr. Am anderen Ende des zeitlichen wie stilistischen Spektrums steht die rhythmisch

delikate, aber kaum inhaltlich spezifizierte Fassung der deutschen Acoustic-Soul-Formation Tok tok tok (2010, auf dem Beatles-Tribute-Album *Revolution 69*). Einen merkwürdigen Reflex des Songs stellt die Single “Start!” von The Jam dar (1980), ein von TAXMAN scheinbar unabhängiger Song, dessen Bass- und Rhythmusgitarrenparts jedoch offenkundig auf dem Beatles-Arrangement von TAXMAN basieren.

Kaum verschleierte textliche wie musikalische Rezeptionszeugnisse stellen einige selbständige Steuerprotestsongs anderer Musiker dar: “Taxman, Mr. Thief” der US-amerikanischen Band Cheap Trick (LP *Cheap Trick* 1977) zitiert nicht nur die Akkordschläge, die bei den Beatles den Ruf “Taxman” untermalen, sondern referiert abermals (auch melodisch) auf “Mr. Heath”, obwohl dieser mittlerweile in England weder als Premierminister noch als Oppositionsführer im Amt war. Sogar die Beatles werden als Band im Text namentlich genannt. Auch der südafrikanische Reggae-Sänger Lucky Dube verknüpft in seinem (eigenständigen) Song “Taxman” (aus dem gleichnamigen Album 1997) die Akkordschläge des Beatles-Songs mit dem bekannten “Taxman”-Ruf. Dieser Song richtet sich gegen die andauernde Benachteiligung großer Teile der schwarzen Bevölkerung auch nach dem Ende der Apartheid – ein Mangel, der, so die implizierte Botschaft, mit verantwortungsvollem Einsatz von Steuermitteln zu lindern wäre (“Cause if my dollar was good enough, there wouldn’t be so much crime in the streets”).

Offenbar waren sowohl Mr. Wilson als auch Mr. Heath bzw. ihre jeweiligen Sprecher weise genug, sich zu dem Beatles-Song nicht öffentlich zu äußern. Dessen ungeachtet hat TAXMAN ein Nachleben in der Folklore frustrierter Steuerzahler entwickelt, insbesondere in den angelsächsischen Ländern, wo er regelmäßig zum Stichtag der Einkommensteuererklärungen erhöhtes Airplay genießt.

STEFAN WEISS

Credits

John Lennon: backing vocals
Paul McCartney: Leadgitarre, Bassgitarre, backing vocals
George Harrison: Leadvocals, Rhythmusgitarre
Ringo Starr: Schlagzeug, Tamburin, Cowbells
Text und Musik: George Harrison
Produzent: George Martin
Toningenieur: Geoff Emerick
Label: Parlophone
Length: 2:39

Recordings

ıe Beatles. “Taxman”, *Revolver*, 1966, Parlophone, PMC 7009 (LP mono) PCS 7009 (LP stereo).

- The Beatles. “Taxman” [Frühe Version.], *Anthology*, 1996, Apple CDP 7243 8 34448 2 (CD).

Covers

- The Music Machine. “Taxman”, *(Turn On) The Music Machine*, 1966, Original Sound, OSR-LPM-5015 (LPmono) / OSR-LPS-8875 (LPstereo), USA (Album).
- Tok Tok Tok. “Taxman”, *Revolution 69*, 2010, BHM Productions, BHM 3012-2, Deutschland (CD/Album).
- Cheap Trick. “Taxman, Mr. Thief”, *Cheap Trick*, 1977, Epic Records, PE 34400, USA (LP).
- The Jam. “Start!”, *Start!*, 1980, Polydor, 2059 266, Deutschland (7″/Single).
- Lucky Dube. “Taxman”, *Taxman*, 1997, Shanachie Records, SH 45032, USA (CD/Album).

References

- Bannister, Matthew: The Beatle who became a man: Revolver and George Harrison’s metamorphosis. In: *Every Sound there is: The Beatles’ Revolver and the transformation of rock and roll*. Ed. by Russell Reising. Aldershot: Ashgate 2002, 183-193.
- Emerick, Geoff/Massey, Howard: *Du machst die Beatles. Wie ich den Sound der Band neu erfand.* Aus dem Englischen von Wolfgang Thon. München: Blanvalet 2007 [2006].
- Everett, Walter: *The Beatles as Musicians. Revolver through the Anthology.* New York: Oxford University Press 1999.
- Lewisohn, Mark: *The Beatles Recording Sessions*. New York: Harmony Books 1988.
- MacDonald, Ian: *Die Beatles. Das Song-Lexikon.* Aus dem Englischen von Corinna Steinbach. Kassel: Bärenreiter 2000 [1994].
- Riley, Tim: *Tell Me Why. A Beatles Commentary.* Cambridge, MA: Da Capo Press 2002 [1988].
- Weiss, Stefan: Another Clue for You All. Wie die Beatles-Fans das Zuhören lernten. In: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute* (= Populäre Kultur und Musik 2). Ed. by Sabine Meine and Nina Noeske. Münster: Waxmann 2011, 231-246.
- Winn, John C.: *That Magic Feeling. The Beatles’ Recorded Legacy. Vol. 2: 1966–1970*. New York: Three Rivers Press 2009.

About the Author

Prof. Dr. Stefan Weiss teaches Musicology at the Hanover University of Music, Drama and Media.
All contributions by Stefan Weiss

ɔn

Stefan Weiss: “Taxman (The Beatles)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/taxman, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

Patti Page **1950**

Tennessee Waltz

TENNESSEE WALTZ war in der Fassung mit Patti Page einer der erfolgreichsten Songs der Vor-Rock'n'Roll-Ära und gehörte zu den ersten, die ihren Erfolg maßgeblich den um die Wende zu den 1950er Jahren immer massiver in Erscheinung tretenden Teenagern als Plattenkäufern verdankten.

I. Entstehungsgeschichte

TENNESSEE WALTZ entstand 1946 und ist ein Song des Country-Sängers Redd Stewart (1923-2003) und der Country-Legende Pee Wee King (1914-2000), die zu den profiliertesten und erfolgreichsten Songschreibern in den USA gehörten. Unterwegs zu einem Auftritt in Nashvilles Grand Ole Opry-Show improvisierten sie den Song gleichsam "aus dem Stand" heraus, nachdem sie Bill Monroes (1911-1996) KENTUCKY WALTZ (1946) im Radio gehört hatten, der mit der Verbindung von Country Music und Walzerrhythmus als Vorbild diente. Die Melodie lehnte sich an die Musik an, mit der die Band von Pee Wee King ihre Auftritte damals eröffnete. Sie präsentierten ihren Spontaneinfall dem Verleger Fred Rose (1897-1954), der nicht nur selbst ein erfolgreicher Songschreiber war, sondern gemeinsam mit dem Country-Sänger Roy Acuff (1903-1992) den Musikverlag Acuff-Rose Music betrieb. Dieser übernahm die Rechte und lizenzierte den Song im folgenden Jahrzehnt überaus erfolgreich an eine ganze Reihe von Plattenfirmen.

Die erste Aufnahme des TENNESSEE WALTZ erschien 1946 mit Lloyd Estel "Cowboy" Topas (1913-1963) und erreichte Platz 6 der Country Charts, damals noch *Best Selling Folk Retail Records*. Redd Stewart und Pee Wee King erhielten dagegen erst 1947 Gelegenheit, ihren Song aufzunehmen. Die Produktion mit den Golden West Cowboys von Pee Wee King als Begleitband entstand am 2. Dezember 1947 im Chicagoer Studio der RCA und fand sich im Sommer 1948 auf dem dritten Platz der Country Charts wieder. Patti Page (Clara Ann Fowler, 1927-2013), die den Song schließlich zu einem Welthit machte, hatte ihn seit Anfang 1950 im Repertoire. Sie nahm ihn im November 1950 im New Yorker Studio der Mercury Records auf, wobei aus dem Country-Song eine von Jack Rael (1920-2008), Entdecker von Patti Page und Leiter der Begleitband, üppig arrangierte romantische Pop-Ballade wurde. Der Song erschien im November 1950 als B-Seite zu "Boogie Woogie Santa Claus", einem Weihnachtssong von Leon René (1902-1982), und sollte lediglich die für das Weihnachtsgeschäft gedachte Platte komplettieren. Es stellte sich jedoch schnell heraus, dass die B-Seite die erfolgreichere war. Bei den folgenden Pressungen wanderte der TENNESSEE WALTZ auf die A-Seite und "Boogie Woogie Santa Claus" wurde durch "Long Long Ago", einem von Jack Rael arrangierten Traditional aus dem 19. Jh. ersetzt.

II. Context

Patti Pages Aufnahme des TENNESSEE WALTZ gehörte zu jenen Songs, in denen sich um 1950 eine grundlegende Wende im Musikgeschäft ankündigte. Vorangegangen war dem 1949 die Einführung der 7″-Vinyl-Single-Schallplatte, die aufgrund ihres Preises auch für Teenager interessant war. Vor allem die in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre entstandenen Plattenfirmen wie die 1946 gegründete Mercury Records setzten voll und ganz auf dieses neue, auch in der Herstellung günstige Plattenformat und begannen, sich an dem Musikgeschmack Heranwachsender zu orientieren. Die Karriere von Patti Page war eine unmittelbare Folge davon. Ihren Plattenvertrag mit Mercury Records erhielt sie als Neunzehnjährige schon 1947, in den USA damit noch nicht einmal volljährig. Mit der Einführung des 45er-Single-Formats fand die Plattenfirma schließlich auch einen Weg, Heranwachsende als Zielgruppe direkt anzusprechen, denn für das werbefinanzierte kommerzielle Radio waren sie damals noch nicht interessant. Die Single-Schallplatte erwies sich mit ihrem 7″-Durchmesser auch als ein ideales Medium für die Musikautomaten, die auch in Cafés und Milchbars aufgestellten waren, wo sie die Teenager direkt erreichten. Im Unterschied zu den großen Firmen benutzte Mercury Records als eine der ersten deshalb nicht das Radio, sondern wählte den Weg über die Musicbox, um ihre Produkte zu vermarkten. Mercury wurde so zum Pionier für eine Entwicklung, die schon bald die populäre Musik tiefgreifend verändern sollte. Ohne einen Jungstar wie Patti Page, die zwanzigjährig bereits Plattenmillionärin war, wäre auch die Karriere eines Elvis Presley kaum denkbar gewesen. Nicht zuletzt ihrer Aufnahme des TENNESSEE WALTZ war es zu danken, dass das Potenzial von Heranwachsenden auf dem Musikmarkt sowohl als Käufer als auch als Talent-Reservoir sichtbar wurde.

III. Analyse

TENNESSEE WALTZ ist dem klassischen Thema des Pop-Songs, einer verlorenen Liebe, gewidmet. Obwohl als Country-Song entstanden, folgt die ursprüngliche Version von Redd Stewart und Pee Wee King im Aufbau dem 32taktigen AABA-Schema des traditionellen Pop-Songs. Das war ungewöhnlich, denn die Country Music, die mit ihrem Repertoire in der Volksmusik verankert ist, basierte eigentlich auf der zwei- oder dreiteiligen Strophenliedform. Solche Synthesen von Elementen aus unterschiedlichen Musikbereichen kamen in den USA erst nach dem zweiten Weltkrieg auf.

Jede der beiden 32taktigen Strophen des Songs besteht aus vier Segmenten, wobei das dritte (b) sowohl harmonisch wie melodisch von den anderen drei (a) abgesetzt ist. Auch der Text wechselt hier aus der Erzählperspektive in den Modus der direkten Ansprache (“Only you know how much I have lost…”). Die zweiteilig aufgebauten Segmente entfalten die Melodie des Songs in je viertaktigen Phrasen, die wiederholt werden. Lediglich das dritte, kontrastierende Segment (b) mit dem emotionalen Höhepunkt der Strophe weicht hiervon ab. Es ist im Ambitus weiter angelegt und zieht den melodischen Bogen über die gesamten acht Take des Segments. Der Gesamtaufbau des Titels folgt wie die Strophen ebenfalls dem AABA-Schema, indem den beiden 32taktigen Strophen (A) noch eine Instrumentalstrophe vorangestellt ist. Als Bridge (B) steht zwischen den beiden Strophen noch einmal die Instrumentalversion einer halben Strophe, so dass sich in der Urfassung folgender Gesamtaufbau ergibt:

- ‘rumental: a(a-a)-a(a-a)-b(b-c)-a(a-a)] – A[vocal: a(a-a)-a(a-a)-b(b-c)-a(a-a)] -B(instrumental: a(a-a)-‚) – A(vokal: a(a-a)-a(a-a)-b(b-c)-a(a-a)].

Dieser verschachtelte, modulartige Aufbau war seit den 1920er Jahren ein typisches Kennzeichen der Pop-Songs in den USA, während die Country-Songs normalerweise sequenziell aufgebaut waren. Bemerkenswert ist auch die Rhythmus-Gestaltung des Originals. Dem synkopierten Grundrhythmus des Songs wird in der Begleitung fast durchgehend eine auf dem Grundschlag ablaufende Rhythmisierung unterlegt, womit aus dem schlichten Walzerrhythmus im ¾-Takt ein metrisch-rhythmisch spannungsvolles Geschehen wird.

Das Arrangement von Jack Rael für Patti Page weicht nicht nur in der Instrumentierung mit 'suppigen' Streichern, Klavier, Trompete und einem dezenten Schlagzeug statt Akkordeon, zweifacher Fiedel und Rhythmusgitarre signifikant von der Urfassung ab. Dominant ist die mit Dämpfer gespielte Trompete, die in den Instrumentalpassagen die Vokalstimme nachzeichnet. Der Song ist zudem auf drei Segmente verkürzt, so dass nach einem kurzen Intro sofort die erste Vokalstrophe einsetzt. Das ist mediengerechter als den Song mit einer Instrumentalstrophe beginnen zu lassen, was ein typisches Live-Feature jener Jahre war, denn es bereitete den Auftritt des Gesangsstars vor. Die Patti-Page-Version ist damit dreiteilig:

Intro-A(vokal: a-a-b-a) – B(instrumental: a-a) – A(vokal: a-a-b-a) – Outro.

Die Pedal-Steel-Gitarre, soundprägend in der Urfassung, ist im Arrangement zwar beibehalten, schrumpft aber zu einer lediglich noch kontrastierenden Klangfarbe in der Bridge, wo sie die Melodiestimme kurzzeitig übernimmt. Der punktierte Rhythmus in den Begleitstimmen ist nun fast durchgehend durch einen klassischen Walzerrhythmus mit Betonung auf der 1 ersetzt (lediglich in der instrumentalen Bridge klingt er an). Aus dem Country-Song im Pop-Format wird so ein Pop-Song mit Country-Reminiszenzen, aus dem flüssigen Erzählton des Originals ein langsamer, schmachtender Pop-Walzer, der auch im Text an den Gestus einer gefühligen Klage über eine beim Walzer verlorene Liebe angepasst ist. Auch alle nachfolgenden Cover-Versionen haben immer wieder leichte Textveränderungen vorgenommen, schon um die Erzählung dem Geschlecht des Vokalsolisten anzupassen. Neu in der von Mitch Miller (1911-2011) produzierten Aufnahme mit Patti Page war die zweistimmige Anlage des Vokalparts, wobei beide Stimmen mittels der damals aufkommenden Overdubbing-Technik von Patti Page gesungen wurden. Das war zwar eigentlich nur eine Notlösung, da das Geld für eine zweite Sängerin bzw. einen zweiten Sänger fehlte, dass eine Sängerin mit sich selbst im Duett singt ist damals aber als eine nie zuvor gehörte Attraktion empfunden worden. Mitch Miller gehörte zu den ersten Produzenten, die sich dieser Technik bedienten. Der TENNESSEE WALTZ ist nicht nur ein typisches Beispiel für die nach dem zweiten Weltkrieg in einem sich verändernden Kontext der Musikrezeption entstehenden hybriden Songformen, die Elemente unterschiedlicher Musikbereiche synthetisierten. Er war damit auch wie geschaffen für die stilistischen Adaptionen, die er in den folgenden Jahrzehnten erfuhr.

IV. Rezeption

TENNESSEE WALTZ war 30 Wochen in den Charts, 12 davon in den Top Ten, erreichte Platz 1 der US-Single-Charts am 30. Dezember 1950 und hielt sich dort bis März 1951. Die Platte wurde mehr als zehn Millionen Mal verkauft, damals nur übertroffen von dem Popsong-Klassiker "White Christmas". Der Song [illegible]nge vor Elvis Presley, dem dieses Verdienst fälschlicherweise zugeschrieben worden ist, der erste, der sich sowohl in den Pop, als auch in den Country und den Rhyhtm & Blues-Charts platzieren konnte,

was auf die Entstehung eines Marktes hindeutete, der sich diesen Kategorisierungen entzog – der Teenagermarkt. Die Aufnahme vom Patti Page wurde binnen Jahresfrist zu einem Welterfolg, der zahllose Nachproduktionen und Coverversionen nachzog. Es gab in den 1950er Jahren kaum ein Land, in dem der Song nicht mit einer nationalen Veröffentlichung bedacht wurde. Zu den ersten Cover-Versionen gehörte 1951 eine Version des kanadischen Geigers und Big-Band-Leaders Guy Lombardo (1902-1977) mit seinen Royal Canadians, gefolgt von einer Aufnahme mit dem Swing-Gitarristen und Multitrack-Virtuosen Les Paul (1915-2009) und seiner Frau Mary Ford (1928-1977). Sam Cooke veröffentlichte 1984 eine Rhythm & Blues-Fassung des Songs. Im gleichen Jahr erschien in Deutschland eine außerordentlich erfolgreiche deutschsprachige Version im Rock-Pop-Gewand mit der Londoner Sängerin Alma Cogan (1932-1966), arrangiert von dem britischen Bandleader und Musikproduzenten Charles Blackwell (*1940). Ende 1990er Jahre tauchte eine Version von Elvis Presley auf, die, zuhause aufgenommen, eigentlich nicht für die Veröffentlichung bestimmt war, dann aber doch zu einem Hit wurde. Der kanadische Singer/ Songwriter Leonard Cohen (*1934) hat seit 2004 den Song mit einer eigenen Textfassung in seinem Live-Programm, die inzwischen ebenfalls auf Tonträger dokumentiert ist. Insgesamt sind bislang über 300 Cover-Versionen registriert, die letzte von Kelly Clarkson (*1982) 2013, eine Live-Version bei der Vergabe der Grammy Awards in Los Angeles. Der US-Staat Tennessee kürte den Song 1965 zu einem seiner offiziellen State Songs.

PETER WICKE

Credits

Komposition: Pee Wee King
Text: Redd Stewart
Gesang: Patti Page & Patti Page
Begleitung: Orchestra Jack Rael
Produzent: Jack Rael

Recordings

- Cowboy Copas. *Tennessee Waltz / How Much Do I Owe You*, 1947, King Records, 696, US (10″-Schellack Single).
- Pee Wee King And His Golden West Cowboys. *Tennessee Waltz / You Belong To Me*, 1948, RCA Victor, 48_0407, US (10″-Schellack Single).
- Patti Page. *The Tennessee Waltz / Boogie Woogie Santa Claus*, 1950, Mercury Records, 5534-X45, US (Vinyl/7”-Single).

Covers

[Auswahl]

- Guy Lombardo And His Royal Canadians. *Tennessee Waltz / Get Out Those Old Records*, 1951, Decca, 9-27336, US (Vinyl/7”-Single).
- Les Paul. *Tennessee Waltz / Little Rock Getaway*, 1952, Capitol Records, F1316, US (Vinyl/7″-Single).
- Sam Cooke. *Good Times / Tennessee Waltz*, 1964, RCA Victor, RCA 47-8368, US (Vinyl/7”-Single).
- Alma Cogan. *Tennessee-Waltz / Mein Schönster Traum*, 1964, Columbia, 45-DW 6270, DE (Vinyl/7”-Single).
- Elvis Presley. “Tennesse Waltz”, *A Touch Of Platinum – A Life In Music. Volume 1: 1954-1966*, 1998, RCA, 07863 67592-2, US (Doppel-CD).
- Leonard Cohen. “Tennessee-Waltz (Live)”, *Dear Heather*, 2004, Columbia, CK 92891, CA (CD/Album).

References

- Manheim, James M.: B-side Sentimentalizer: “Tennessee Waltz” in the History of Popular Music. In: *The Musical Quarterly* 76/3 (1992), 337-354.
- Page, Patti: *This is My Song. A Memoir*. Bath (NH): Kathdan Books Bath 2009.
- Wolfe, Charles K.: King, Pee Wee. In: *The New Grove Dictionary of American Music*. New York: Oxford University Press 1986, 634.

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=4XG6tIlqeYc [09.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=Nes-5lFy9tM [09.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=RO-8WnG9lQY [09.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=MRJuyL8KFik [09.10.2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

P[illegible] Wicke: “Tennessee Waltz (Patti Page)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael [illegible]er, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/tennesseewaltzpattipage,

12/2013 [revised 10/2014].

Print

Elvis Presley **1954**

That’s All Right

THAT’S ALL RIGHT stand nicht nur am Beginn der Karriere von Elvis Presley (1935-1977). Der Song hat als Markstein für das Aufkommen des Rock’n’Roll einen geradezu legendären Status erhalten.

I. Entstehungsgeschichte

THAT’S ALL RIGHT ist die Cover-Version eines Rhythm & Blues-Songs des farbigen Musikers Arthur “Big Boy” Crudup (1905-1974). Begleitet von Ransom Knowling (1912-1967), Kontrabass, und Judge Riley (1909-1977), Schlagzeug, nahm Crudup 1946 in Chicago einen Song für die RCA Victor in zwei verschiedenen Textversionen auf, die beide im Herbst 1946 erschienen sind: THAT’S ALL RIGHT und “I Don’t Know It”. Basierend auf “I Don’t Know It” erschien der Song 1949 in einer dritten Version mit einer nochmals veränderten Textfassung, diesmal als THAT’S ALL RIGHT (MAMA) im neuen 7-Inch-Single-Format. Presley ist mit dieser Fassung nach eigenem Zeugnis über eine im Memphis/Tennessee damals sehr populäre Radio-Show mit dem Titel *Red, Hot & Blue* in Kontakt gekommen. Bei der Veröffentlichung der Presley-Version entfiel allerdings das “Mama” in der Klammer. Vervollständigt wurde der Titel des Songs erst ab Mitte der 1960er Jahre wieder, nachdem Crudup – der als Komponist auf Presleys Platte zwar korrekt ausgewiesen ist, dem aber die Tantiemen vorenthalten wurden – seine Ansprüche gegen Presley erfolgreich gerichtlich durchgesetzt hatte, die korrekte Titelnennung eingeschlossen.

Die Aufnahme selbst war eher ein Zufallsprodukt, denn eigentlich standen am 4. Juli 1954 im Studio des Memphis Recording Service von Sam Phillips (1923-2003) zwei Songs auf dem Plan, die nie erschienen sind und mit dem Masterband der Session später verloren gingen: “Habor Lights”, 1950 ein Nr.1-Hit für Sammy Kaye and His Orchestra, sowie Leon Paynes Country-Hit “I Love You Because” von 1949. Der Memphis Recording Service war einer jener Aufnahmedienste, die mit dem Aufkommen des Tonbandes Anfang der 1950er Jahre in den USA zu Tausenden aus dem Boden schossen. Ähnlich den ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Fotostudios standen sie jedem offen, der sich auf Schallplatte – Acetate Discs, die ohne Vervielfältigung sofort abspielbar waren – verewigen lassen wollte. Presley hatte hier zweimal auf eigene Kosten Aufnahmen für private Zwecke machen lassen. Da Sam Phillips seinen Aufnahmedienst auch professionellen Musikern zur Verfügung stellte, deren Aufnahmen er bis zur Gründung seines eigenen Labels Sun Records 1952 an diverse Plattenfirmen vermittelte, drängte Presley ihn zu einer kommerziellen Produktion, auch wenn die Legende will, dass Phillips Presley zufällig bei dessen privaten Aufnahmen gehört und ihn sofort mit Studiomusikern für eine professionelle Produktion zusammengebracht haben soll. Die Aufnahmesession am 4. Juli 1954 war dagegen nicht mehr als ein Versuchsballon, der sich zudem auch noch alles andere als viel versprechend anließ. Erst das während einer Aufnahmepause von Presley als Lockerungsübung angesungene THAT’S ALL RIGHT ließ die [illegible]te des Möchtegern-Stars erahnen. Phillips vergaß den Aufnahmeplan und nahm den Song, begleitet [illegible]cotty Moore (*1931) an der Melodiegitarre und Bill Black (1926-1965) am Kontrabass, in einem Take

auf Band auf. Die B-Seite für die Single, der Bill-Monroe-Song “Blue Moon Of Kentucky”, entstand zwei Tage später. Die Veröffentlichung der Platte erfolgte am 19. Juli 1954. Mit THAT’S ALL RIGHT stand Presley auch das erste Mal auf einer Bühne, am 30 Juli 1954 im Vorprogramm für den Country-Sänger Slim Whitman (*1924).

II. Kontext

THAT’S ALL RIGHT fiel 1954 in eine Zeit, die erst im Nachhinein als eine tiefe Zäsur in der Musikentwicklung wahrgenommen wurde. Nur wenige Monate früher, im Mai 1954, war Bill Haleys Rock Around The Clock erschienen. Fast zeitlich nahm Joe Turner mit “Shake Rattle And Roll” einen Song auf, der im August 1954 in Haleys Nachproduktion zum Hit wurde. Und auch das war nur die Fortsetzung eines Trends, der schon seit dem Ende der 1940er Jahre lief. Afroamerikanische Ryhthm&Blues-Songs und euroamerikanische Country-Songs aus dem Süden der USA in Neuproduktionen oder auch über die Originalaufnahmen in den erlahmenden Pop-Mainstream jener Zeit zu transformieren, war ein Anfang der 1950er Jahre um sich greifendes Geschäftsmodell. Parallel hierzu hatte 1949 die RCA mit der Veröffentlichung von Single-Schallplatten begonnen, die nicht mehr nur, wie bislang die Schellackplatten, auf die Musikautomatenaufsteller zielten, sondern mit den dazu angebotenen preiswerten Abspielgeräten für den individuellen Massenkonsum ausgelegt waren. Was die Marketing-Strategen in der Tonträgerindustrie nicht vorausgesehen hatten – die Single-Produktionen wanderten hauptsächlich in die Hände von Teenagern, eine Altersgruppe, die vordem auf dem Musikmarkt so gut wie nicht präsent war. 1960 entfielen dann bereits 70 Prozent des Gesamtumsatzes mit Tonträgern auf die Altersgruppe der 16- bis 21jährigen. Ebenfalls 1954 kamen mit dem *Regency TR-1* in den USA die ersten Kofferradios auf den Markt. Sie gaben Heranwachsenden ein Medium in die Hand, mit dem sie ihre Musikleidenschaft frönen konnten, ohne permanent mit den Eltern in Konflikt zu geraten. Dass der Konflikt dennoch nicht ausblieb, hatte mit eben jenen lokalen Musikformen zu tun, die mit den sich explosionsartig ausbreitenden Aufnahmestudios massiv auf den Markt drängten. Damit sahen die weißen Mittelschichten in den USA ihre Sprösslinge in eine Kultur abdriften, die für das “ganz unten” in der sozialen Stufenleiter stand, gleich ob es sich um die ungehobelten Country-Songs oder die Direktheit und sprachliche Drastik afroamerikanischer Blues- und Rhythm&Blues-Songs handelte. Hinzu kamen die professionellen Bedenkenträger und Berufsaufreger aus den verschiedenen Lagern, die den Anstieg der Jugendkriminalität, Früh-Schwangerschaften und einen allgemeinen Werteverfall mit der Musikbegeisterung von Teenagern – der Begriff wurde damals fürs Feuilleton erfunden – in Zusammenhang brachten. Tatsächlich handelte es um einen unvermeidbar gewordenen kulturellen Wandel, der von den Instanzen der Kultur- und Medienindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg rasant vorangetrieben wurde. Mit der umfassenden Kommerzialisierung aller Lebensbereiche, mit den sich dabei abzeichnenden neuen Möglichkeiten individueller Selbstverwirklichung verloren die traditionellen Kulturmuster, die noch den Alltag strukturierten – festgemacht an den Werten und Idealen, für die zu leben vorgegeben wurde – an Glaubwürdigkeit. Ein tiefgreifender kultureller Wandel war unerlässlich geworden, um das Wertesystem der Gesellschaft einer auf der Massenproduktion von Konsumgütern basierenden Ökonomie anzupassen. Umso heftiger wurden die traditionellen Kulturmuster als letzte Bastion gegen den umfassenden Wandel verteidigt.

Am deutlichsten manifestierte sich dieser Wandel in der Tatsache, dass mit den kommerziell organisierten Massenmedien neben Elternhaus und Schule eine neue Sozialisierungsinstanz erstmal mit Macht in Erscheinung trat – kommerziell organisierte Medien. Kofferradio und Singleschallplatte haben den Medienkonsum Heranwachsender nicht nur drastisch ansteigen lassen, sondern der Prozess des Heranwachsens selbst wurde in hohem Maße auf den Jugendmärkten der Kulturgüterindustrie definiert, die nicht nur einer direkten Einflussnahme durch Elternhaus und Schule entzogen sind, sondern auch die Politik schnell an ihre Grenzen geraten lassen. Das hat auch später immer wieder Konflikte ausgelöst, damals aber gerade in den amerikanischen Mittelschichten inkommensurable Welten aufeinanderprallen lassen. War doch gerade hier vor dem Hintergrund eines ausgeprägten sozialen Aufstiegsbewusstseins mit den entsprechenden Anforderungen an Lernbereitschaft, Disziplin und Arbeitsethik der Konflikt mit einer ganz auf Konsum, Hedonismus und Sinnlichkeit angelegten Massenkultur besonders ausgeprägt. Und umgekehrt entdeckten diese relativ kaufkräftigen Herwachsenden auf dem Tonträgermarkt, vor dem Kofferradio und als immer massiver umworbene potenzielle Konsumgüterkonsumenten, für die in dieser Zeit ein eigener Jugendmarkt entstand, dass Konsum mehr als bloßer Güterverbrauch ist. Sie begannen die Probleme des Heranwachsens auf die Konsumgüterwelt zu projizieren, die sich ihnen so aufdringlich andiente, lernten mit Statusgewinn, Sinngebungs- und Differenzierungsstrategien durch Konsum umzugehen. Die Musik war dafür eine besonders geeignete Ressource, denn sie ließ sich mühelos in die Lebenswelt Heranwachsender einbinden. So wurde Musik, die eigentlich nichts anderes sein wollte als Entertainment, gleichsam unter der Hand zu einem Symbol des Heranwachsens, begann bald schon zu definieren, was “Jugend” war.

III. Analyse

THAT’S ALL RIGHT ist mit der Kombination von Blues- und Strophenliedform ein prototypischer Rock’n’Roll-Song. Strophe (Verse) wie der hier untypisch der Strophe voran gestellte Refrain (Chorus) basieren beide auf einem sechzehntaktigem Bluesschema, dem jeweils zwei zusätzliche verbindende Takte nachgestellt sind. Diese 16+2 Struktur liegt auch dem instrumentalen Mittelteil des Songs zugrunde, so dass sich ein dreiteiliger Formaufbau mit dem Ablaufschema ABA ergibt, ergänzt um ein kurzes viertaktiges Gitarren-Intro. Strophe und Refrain, die den A-Teil bilden, basieren im Kern auf dem gleichen melodischen Material und sind mit der klassischen Akkordfolge I-IV-V-I zudem identisch harmonisiert. In melodischer Hinsicht sind alle Formteile – Strophe, Refrain und der instrumentale Mittelteil – eng miteinander verzahnt. Insgesamt ist der formale Aufbau also sehr einfach gehalten und weist ein hohes Maß an Redundanz auf. Genau darin aber bestand der Bruch mit der Tradition des herkömmlichen (weißen) Popsongs, der seine Wirkungsdimensionen maßgeblich aus dem emotionalen Ausdrucksgehalt der melodischen Linien bezog. Hier nun fungiert der musikalische Aufbau, den Paradigmen des afroamerikanischen Musizierens folgend, nur noch als Gerüst, das den Interpreten, gerade weil es sehr einfach gehalten ist, nun erlaubt, mittels Phrasierung, Agogik und Dynamik ein hohes Maß an körperlicher Präsenz zu entfalten. Aus dem entstehenden komplexen mikrorhythmischen Geschehen resultiert eine energetische Übertragungsqualität, die sich körperlich dem Hörer aufprägt und eine nachgerade [illegible]nende Wirkung entfaltet. Und in dieser Hinsicht erweist sich Presley schon am Beginn seiner Karriere [illegible]n ausgesprochener Meister. Intonation und Phrasierung des Textes sowie die immer wieder

kippende Stimme statten die einfachen melodischen Phrasen mit einer rhythmischen Dynamik aus, der sich kaum jemand entziehen kann. Das unterscheidet Presleys Version auch vom Original. Crudups Interpretationsstil ist locker und folgt in gemäßigtem Tempo dem Metrum nur ungefähr. Presley dagegen arbeitet mit der Stimme in deutlich schnellerem Tempo angestrengt gegen das metrische Gleichmaß des zugrunde liegenden Vier-Viertel-Taktes, das er mit der akkordisch gespielten Akustikgitarre selbst vorgibt. Und eben das erzeugt eine bis dato noch nie gehörte Präsenz, die ihre zwingende Wirkung nicht zuletzt dem Umstand verdankt, dass bei der Aufnahme auf ein Schlagzeug verzichtet wurde, der Fokus damit ganz auf Presleys Stimme liegt, die von E-Gitarre und Kontrabass dezent umspielt ist.

IV. Rezeption

Die Aufnahme VON THAT'S ALL RIGHT ging noch vor Veröffentlichung der Platte an verschiedene lokale Radiostationen, darunter jene Show, *Red, Hot & Blue* am Sender *WHBQ*, über die Presley mit dem Song in Kontakt gekommen war. Moderator "Daddy-O" Dewey Phillips (1926-1968) – kein Verwandter von Sam Phillips aber mit ihm gut bekannt, da dieser bis 1953 als Toningenieur am gleichen Sender tätig war – hatte sich auf die Präsentation von eher obskuren Aufnahmen aus den hinteren Ecken der Plattenregale spezialisiert und war damit zu einer Größe im lokalen Musikgeschäft geworden. Das sicherte der Veröffentlichung die nötige Aufmerksamkeit. Die Ausstrahlung VON THAT'S ALL RIGHT löste noch in derselben Nacht ein beachtliches Telefon-Feedback in der Sendung aus und machte im Wortsinne über Nacht aus einem Lastwagenfahrer der *Crown Electric Company* einen lokalen Musik-Star. Die Platte verkaufte sich in den Wochen nach ihrer Veröffentlichung etwas mehr als 20 000 Mal, zu wenig um die nationalen Charts zu erreichen, aber genug für den vierten Platz in den lokalen Musikcharts von Memphis.

Der Song blieb in den folgenden Jahren im Schatten jener beispiellosen Karriere, die er eingeleitet hatte. Er erschien zwar 1959 während der Armeezeit von Presley in Ermanglung von neuem Material neben einer Reihe anderer älterer Aufnahmen noch einmal auf einem Kompilationsalbum, *For LP Fans Only*, ohne allerdings nennenswerte Spuren zu hinterlassen. Auch die Beatles nahmen 1965 eine Fassung für die *BBC* auf, die damals jedoch nicht veröffentlicht wurde. Sie erschien 1994 im Rahmen der Anthologie *Live At the BBC*. Erst die 1976 erfolgte Neuveröffentlichung einer Auswahl von 16 Titeln aus Presleys Sun-Zeit, *The Sun Sessions* mit instruktiven Liner Notes des britischen Musikjournalisten Roy Carr (*1946), gab dem Titel ein zweites Leben, nun als Markzeichen für den Beginn einer neuen Epoche in der Musikgeschichte. Die Zeitschrift *Rolling Stone* nahm ihn 2004 als "the first rock-and-roll record" in ihre Liste der "500 Greatest Songs Of All Times" auf. Die originale Sun-Single des Titels ist inzwischen zu einem begehrten Sammlerstück geworden. Ein Exemplar der ersten Pressung, auf der der Name auf dem Label-Sticker noch fehlerhaft als "Pressley" ausgewiesen ist, wechselte 2012 für 91.000 US-$ den Besitzer.

Für die Dokumentation *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records* nahm Paul McCartney (*1942), begleitet von Scotty Moore, der Presley schon bei der Aufnahme des Songs 1954 zur Seite stand, und dem langjährigen Schlagzeuger von Presley, Dominic Joseph Fontana (*1931), 2002 eine bemerkenswerte Neufassung auf, die um zwei Strophen erweitert ist. Davon abgesehen fehlt der Song in Geschichte der Popmusik mehr.

PETER WICKE

Credits

Komposition/Text: Arthur Crudup
Vocals & Rhythm Guitar: Elvis Presley
Lead Guitar: Scotty Moore
Bass: Bill Black
Produzent: Sam Phillips
Aufnahme: 4. Juli 1954
Veröffentlichung: 19. Juli 1954
Länge: 1:57 (Single Version)

Recordings

- Arthur “Big Boy” Crudup. *That’s All Right*, 1946, RCA Victor, 20-2205, USA (Single).
- Arthur “Big Boy” Crudup. *I Don’t Know It*, 1946, RCA Victor, 20-2307, USA (Single).
- Arthur “Big Boy” Crudup. *That’s All Right (Mama)*, 1949, RCA Victor, 50-0000, USA (Single).
- Elvis Presley. *That’s All Right / Blue Moon of Kentucky*, 1954, Sun, Sun 209, USA (Single).
- Elvis Presley. “That’s All Right”, *For LP Fans Only*, 1959, RCA Victor, LPM 990, USA (LP, Mono, Comp).
- Elvis Presley. “That’s All Right”, *The Sun Sessions*, 1976, RCA Records, APM1-1675, USA (LP, Mono).
- Elvis Presley (/Leon Payne). “I Love You Because”, *Elvis Presley*, 1956, RCA Victor, LPM-1254, USA (LP, Album, Mono).
- Bill Haley And His Comets. “Rock Around The Clock”, *We’re Gonna Rock Around The Clock/Thirteen Women (And Only One Man In Town)*, 1954, Decca, 9-29124, USA (7″/Single).
- Joe Turner. “Shake, Rattle & Roll”, *Great Rhythm & Blues Vol. 4*, 1973, Bulldog Records, BDL 1003, USA (LP, Comp).
- Sammy Kaye And His Orchestra. “Harbor Lights”, *The Beat Of The Big Bands*, 1976, CBS, BA 13565, USA (Album).

Covers

- The Beatles. “That’s All Right (Mama)”, *Live At the BBC*, 1965, Apple Records, 7243 8 31796 2 6, GB ?xLP).
  aul McCartney. “That’s All Right (Mama)”, *Good Rocki’ Tonight: The Legacy of Sun Records*, 2002,

Rhino Records, B00005NZX7, USA (CD).
Video-Fassung: *Good Rockin' Tonight: The Legacy of Sun Records*, 2002, Image Entertainment, USA (DVD).

References

- Dickerson, James/Moore, Scotty: *That's Alright, Elvis: The Untold Story of Elvis's First Guitarist and Manager, Scotty Moore*. New York: Schirmer Book 1997.
- Guralnick, Peter Guralnick: *Last Train to Memphis. The Rise of Elvis Presley*. Boston/New York: Little, Brown & Co. 1994.
- Jørgenson, Ernst Michael: *A Boy From Tupelo: The Complete 1953-55 Recordings, Buch & CDs*. New York: FTD 2012.
- Wicke, Peter: *Bigger Than Life: Rock & Pop in den USA – eine Musikszene*. Leipzig: Reclam 1991.

Links

- Artist homepage: http://www.elvis.com [22.05.2013].
- Lyrics: http://www.elyrics.net/read/e/elvis-presley-lyrics/that_s-all-right-lyrics.html [22.05.2013].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "That's All Right (Elvis Presley)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thatsallright, 04/2013 [revised 10/2013].

Print

U2 **1991**

The Fly

THE FLY ist ein Song der irischen Rockband U2, der sich zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung stilistisch deutlich von früheren U2-Songs abgrenzte.

I. Entstehungsgeschichte

THE FLY ist der siebte Track auf *Achtung Baby*, dem siebten Studioalbum von U2 (erschienen am 19.11.1991). Der Song wurde am 12.10.1991 als erste Single ausgekoppelt (mit der B-Side “Alex Descends into Hell for a Bottle of Milk/Korova 1”). Für Musik und Text zeichnete die gesamte Band verantwortlich. Die Entstehung des Songs, wie des Albums allgemein, stand zunächst unter keinem guten Stern. Nach der Produktion von *Rattle and Hum* (1988) und der anschließenden extensiven Tourneetätigkeit war das freundschaftliche Verhältnis der Bandmitglieder gestört. Die Band suchte zudem nach neuen Quellen der Inspiration und war bereit, Stil und Image zu hinterfragen. Frontmann Bono meinte die geeignete Atmosphäre für die anstehende Albumproduktion im wiedervereinigten Berlin zu finden. Einerseits glaubte er, den Geist der Wiedervereinigung Deutschlands und die daraus resultierende Überwindung des Kalten Krieges in kreativer Weise reflektieren zu können, andererseits hoffte er, in den Hansa Studios ein kreativitätsförderndes Ambiente für die Produktion zu finden. Denn die Hansa Studios besitzen im Wertesystem der Rockkultur eine fast schon mythische Qualität. In ihnen arbeitete einst David Bowie an den Alben *Low* (1977) und *Heroes* (1977), mit denen seinerzeit die existierenden Konventionen der Rockmusik durchbrochen wurden. Im Oktober 1990 begannen U2 mit der Arbeit am neuen Album. Anfänglich divergierten die klanglichen Vorstellungen und kompositorischen Ansätze der einzelnen Bandmitglieder erheblich. Während Gitarrist The Edge und Sänger Bono klangliche Anleihen im Noise und Industrial Rock, in den Sparten der elektronischen Tanzmusik sowie im Sound der sogenannten Rave-Szene in Manchester suchten, also in damals zeitgemäßen Stilen und Genres, tendierten Schlagzeuger Larry Mullen Jr. und Bassist Adam Clayton zu den Wurzeln der Rockmusik, verkörpert durch Künstler wie Led Zeppelin oder Jimi Hendrix. Nach anfänglichen Schwierigkeiten gelang es der Band, die verschiedenen Klangvorstellungen in einen neuen Sound zu integrieren.

II. Kontext

Der für eine Band aus dem anglophonen Sprachraum eher unübliche Albumtitel besitzt eine anekdotische Qualität, so geht er auf den wiederkehrenden Ausruf “Achtung Baby” des Tontechnikers Joe O’Herlihy während der Aufnahmesessions zurück. Jenseits dieser bandbiographischen Hintergründe ist entscheidend, dass der Titel einen offensichtlichen Codeswitch markiert. Seine Wirkung vermag der Titel [illegible]em aufgrund des partiellen Abweichens von der (englischsprachigen) Norm (“Achtung”) sowie [illegible]und der paradox anmutenden Verquickung von Ausrufs- und informellem Adressierungscharakter

entfalten. Angesichts der Vorgängeralben dürfte die Titelgebung ein gewisses Maß an Irritation unter den Fans hervorgerufen haben. Insgesamt ist auffallend, in welch offensichtlicher Art und Weise mit *Achtung Baby* kreativer Wandel markiert wird. So liegt etwa dem Front-Cover eine serielle Kompositionsweise zugrunde. Gezeigt werden insgesamt sechzehn quadratförmige Fotografien (im Anordnungsprinzip 4×4), auf denen zum Teil die Mitglieder der Band in unterschiedlichen Settings und Posen zu sehen sind. Schwarzweiß-Fotografien mischen sich mit farbigen und verschwommenen Aufnahmen. Einzelne Personenaufnahmen zeigen angeschnittene Körper und Köpfe. Aus bildästhetischer Perspektive lässt sich anführen, dass das Unfertige und Unzusammenhängende als das Eigentliche präsentiert wird. Folglich wird mit den auf den Vorgängeralben *The Joshua Tree* (1987) und *Rattle and Hum* (1988) vermittelten Bild einer in den kulturellen Sphären des Folk und Blues verwurzelten Band gebrochen wird. Die Motive einer weiten, unverfälschten Landschaft (*The Joshua Tree*) werden durch das größtmögliche Kontrastmotiv, nämlich urbane Szenerien, abgelöst. Die zentrierte Darstellung der in sich versunkenen musikmachenden Person (*Rattle and Hum*) wird durch eine Assemblage von vielen nichtmusizierenden Personen ersetzt. Während auf den zwei Vorgängeralben die Darstellung der Band bzw. der einzelnen Mitglieder monolithische Züge angenommen hat, so wird nun eine Diversifikation der Sichtweisen auf die Band verfolgt. Auf der Musikebene werden ebenso Entwicklung wie Wandel markiert. Signifikant ist, dass Gitarrist The Edge über weite Strecken des Albums einen lärmenden, geräuschvollen Gitarrenklang kreiert. Der vereinzelte Gebrauch des Wah-Wah-Pedals (THE FLY und “Mysterious Ways”) bewirkt eine klangliche Intensivierung im Obertonbereich und lässt in der Folge das Klanggeschehen schrill erscheinen. Die stimmliche Darbietung wird in “Zoo Station” und THE FLY durch die Anwendung eines Klangeffekts verfremdet, mit der Konsequenz, dass die Stimme ähnlich verzerrt klingt wie die Gitarre. Der Song “Tryin’ to Throw Your Arms Around the World” beginnt seinerseits mit einem Drumsample, das während der Dauer des Songs mehrfach wiederholt wird und somit das Rhythmusgeflecht des Songs grundlegend mitgestaltet. U2 und ihr Produzenten- und Tontechnikerteam folgen mit der Anwendung der Sample-Technik einem Trend, der sich gegen Ende der 1980er-Jahre in den Stilen des Acid Jazz und zu Beginn der 1990er Jahre im sogenannten Bristol-Sound abzeichnete und seine Wurzeln im Old School Hip-Hop der frühen 1980er-Jahre hat. In den Songs “Until The End of the World” und “Mysterious Ways” wird das Schlagzeug um ein Percussion-Set erweitert. Der Einsatz von Perkussionsinstrumenten wie Bongos, Congas, Concerros (Kuhglocke) und Maracas ist zu Beginn der 1990er Jahre typisch für Bands, die zur sogenannten Raveszene in Manchester gezählt werden (wie z.B. Primal Scream, Happy Mondays, The Charlatans und The Stone Roses). Für U2 indes bedeuten diese Instrumente sowie die oben genannten Gestaltungsmittel eine eindrückliche Neuausrichtung des artistischen Selbstverständnisses. Hinzu kommt, dass die Songzusammenstellung im Vergleich zu den Vorgängeralben Assemblage-artig anmutet: Experimentelles (7. THE FLY) folgt auf Balladenhaftes (6. “So Cruel”), Samples, Loops und Groove-Patterns (9. “Tryin’ to Throw Your Arms Around the World”) folgen auf psychedelische Klangwelten (8. “Mysterious Ways”), auf die wiederum traditionell anmutende Rockklänge (10. “Ultra Violet (Light My Way)”) folgen.

III. Analyse

ɔng hat sowohl in der Album- als auch in der Singleversion eine Dauer von 4:29 Minuten. In ihm

kommen Hauptgesang, Nebengesang, E-Gitarre, E-Bass und Schlagzeug zum Einsatz. Sein tonales Zentrum ist E(-Dur). Entscheidend für ein tiefer gehendes Verständnis des Songs ist sein Titel. Nach Bekunden der Band wird mit THE FLY ein fiktiver Charakter geschaffen, der synonym für eine bestimmte Geisteshaltung steht. In einem Interview mit dem *Rolling Stone* beschrieb Bono diesen Charakter wie folgt: “It’s like Jerry Lee Lewis and Jimmy Swaggart [ein in den USA allgemein bekannter TV-Priester, Anm. d. Verf.], in my mind, are the same guy. […] The character is just on the edge of lunacy. It’s megalomania and paranoia.” (Fricke 1992, 6) Dem fügt Gitarrist The Edge hinzu: “There are these characters, certainly in Dublin and I’m sure everywhere else, who sit on these stools by the bar all day. And they know everything. […] Some of the things they say can be incredibly smart. And yet they are probably mad.” (Ebd.) Der THE-FLY-Charakter wird als Inbegriff egozentrischer Übertreibung angelegt und dient als künstlerische Projektionsfläche, an der der widersprüchliche Zustand der postindustriellen Gesellschaft, Wissen und Unwissen in einem zu erzeugen, offengelegt werden soll. Anschaulich wird dies anhand der dritten Strophe, welcher die folgende Zeilen zu entnehmen sind: “It’s no secret that a conscience can sometimes be a pest. It’s no secret that ambition bites the nails of success. Every artist is a cannibal, every poet is thief. All kill their inspiration and sing about the grief”. Diesen Zeilen nach zu urteilen, entbehrt die postmoderne Gesellschaft einer Realität, die im Sinne einer objektiven Welt verstanden werden kann. Der Gesellschaft steht hiernach die Entmystifizierung ihrer eigenen Werte und Ideale bevor. Im Refrain zu THE FLY wird diese Thematik weiter behandelt, so wird in Gegenüberstellung von Hauptgesang und Nebengesang das Kulturideal der Liebe aufgebaut, dekonstruiert und in der Folge als ambigue entschleiert. U2 übernehmen eine sarkastische Perspektive, mit deren Hilfe sie den Bedeutungsträger “Liebe” entmystifizieren. Durch den Hauptgesang werden die Aspekte der Erniedrigung und Selbstaufgabe thematisiert (“A man will beg, a man will crawl on the sheer face of love”), wohingegen der Nebengesang in romantisierender Weise den symbiotischen Aspekt von Liebe benennt (“Love, we shine like a burning star. We’re fallin’ from the sky … tonight”). An THE FLY kann ferner anschaulich gemacht werden, in welchem musikalischen Handlungsspektrum U2 zu Beginn der 1990er-Jahre ihr neues artistisches Selbstverständnis kommunizierten. Im Folgenden sollen drei Merkmale fokussiert werden, die für die Konfigurationslogik des Songs als wesentlich erachtet werden. Bei dem ersten Merkmal handelt es sich um das bluesartige Drei-Noten-Riff der E-Gitarre, bestehend aus dem (oktavisch) gedoppelten Grundton e und der kleinen Septime. In rhythmischer Hinsicht prägend ist die Sechzehntel-Synkope in der Taktmitte. Mit Blick auf die Klangkonventionen der Rockmusik ist dieses Riff nicht weiter ungewöhnlich. Es repräsentiert im weitesten Sinne eine (Hard-)Rock-Stilistik, wie sie sich in der Musik von erfolgreichen Mainstream-Bands wie Led Zeppelin oder gegenkulturell orientierten Bands wie Iggy and The Stooges widerspiegelt. Im Œuvre von U2 jedoch stellt diese offensichtlich Groove-orientierte Herangehensweise eine Ausnahme dar. Die Exzeptionalität dieses musikalischen Bausteins wird zudem durch den Sound der Gitarre betont. Durch den Gebrauch von Phaser-Effekten und Wah-Wah-Pedal entsteht ein schriller, lärmender Sound. Der durch das Gitarrenspiel erzeugte Groove wird durch den Bass unterstützt, der sich in den Strophenabschnitten sowie während des Solos und der Coda an der rhythmischen Grundstruktur des Riffs anlehnt. Das zweite Merkmal bezieht sich auf den Aspekt des Formverlaufs und die Frage, welche Stellung das benannte Sound- und Rhythmusgefüge innerhalb des Songs einnimmt. Diesbezüglich fallen sowohl die Dauer, die den rein instrumentalen Passagen, also i[illegible], in denen die Gitarre den “Ton vorgibt”, eingeräumt wird, als auch deren Verortung im Formverlauf [illegible]o sind von den insgesamt 110 Takten des Songs 64 Takte als Instrumentalpassagen angelegt. Das

bedeutet: In über der Hälfte der Takte wird der schrillen Groove-Konfiguration kein melodisch-stimmliches bzw. semantisches Bezugssystem zur Seite gestellt. Dies ist allgemein im Hinblick auf aufwendige Mainstream-Produktionen als eher unkonventionelles Gestaltungsmittel zu erachten, noch ungewöhnlicher erscheint es, wenn man in Betracht zieht, dass es sich bei THE FLY um die erste Singleveröffentlichung zum Album *Achtung Baby* gehandelt hat, also um jenes Medienprodukt, mit dem sich U2 nach ihrer kreativen Selbstfindungsphase "zurückgemeldet" haben. Mit Blick auf den Formverlauf ist interessant, dass die gitarrenzentrierte Groove-Konfiguration an exponierten Stellen des Songs erklingt, so in einer ausgedehnten Intropassage (13 Takte), im Gitarrensolo in der Mitte des Songs (18 Takte) sowie in einem längeren Codaabschnitt (20 Takte) – Anfang, Mitte und Ende des Songs werden somit rein instrumental markiert. Eine signifikante klanglich-strukturelle Abweichung findet im Gesangspart des Refrains statt, dies stellt das dritte Merkmal dar. Wie oben erwähnt, stehen Haupt- und Hintergrundgesang in einer Art Kontrapunktverhältnis zueinander. Während der Hauptgesang als klanglich verfremdeter, d.h. verzerrter Sprechgesang wiedergegeben wird, wird der Hintergrundgesang in einer klanglich nichtverfremdeten, lyrischen Falsettstimme dargeboten. Zusätzlich zu den Unterschieden in Stimmregister und melodischer Kontur werden unterschiedliche semantische Felder aufgerufen (siehe oben). Diese Form der Kontrastierung mutet fast schon (musik)theatralisch an, sie kreuzt in semantischer wie in musikalischer Hinsicht das Opulent-Kitschige mit dem Dreckigen, Einfachen und Unreinen. Eine solche inszenatorische Herangehensweise, die die Brücke zu traditionellen (kunstmusikalischen) Kompositionstechniken schlägt, stellt im Œuvre von U2 (nicht nur bis *Achtung Baby*) die Ausnahme dar. U2 entfernen sich im Zuge dieses spielerisch-ironischen Umgangs mit musikalischen Gestaltungsmitteln einmal mehr von dem Image einer Band, die sich den afroamerikanischen Wurzeln der Rockmusik verpflichtet fühlt.

IV. Rezeption

THE FLY kann insgesamt als kommerzieller Erfolg für die Band gewertet werden. Dennoch waren die Reaktionen des Publikums gemischt. Während die Single in diversen europäischen Ländern hohe Chartplatzierungen erreichte, gelangte sie in den US-amerikanischen *Billboard 100* nur auf Platz 61. In aktuellen Pop-Kanonisierungen findet der Song kaum Erwähnungen. Die Bedeutung des Songs lässt sich vor allem in einem bandbiographischen Kontext ermessen. So handelt es sich bei der Single THE FLY um jenes Medienprodukt, mit dem U2 den Neuanfang im Anschluss an die überaus erfolgreichen Alben *The Joshua Tree* (1987) und *Rattle and Hum* (1988) gewagt hatte. Die neu gewonnene Radikalität in Bezug auf Songwriting und Klanggestaltung wurde seinerzeit auch in der Musikpresse kommuniziert und als lohnende Weiterentwicklung der Band besprochen (beispielhaft hierfür die Rezension "Bring the Noise" im *Rolling Stone Magazine*). Außer im Fall der *PopMart-Tournee* gehörte der Song zum Repertoire von allen U2-Tourneen nach 1990.

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Bono Vox
E-Gitarre, Nebengesang: The Edge
E-Bass: Adam Clayton
Schlagzeug: Larry Mullen Jr.
Text: U2
Produzent: Daniel Lanois
Label: Island Records
Veröffentlichung: 12. Oktober 1991
Länge: 4:29

Recordings

- U2. “The Fly”, *The Fly*, 1991, Island Records, 664 728, Europa (CD/Single).
- U2. “The Fly”, *The Fly*, 1991, Island Records, 422-868 885-2, USA (CD/Single).
- U2. “The Fly”, *Achtung Baby*, 1991, Island Records, 262 110, Europa (CD/Album).
- U2. “The Fly”, *Achtung Baby*, 1991, Island Records, 314-510 347-2, USA (CD/Album).
- U2. *Rattle and Hum*, 1988, Island Records, 303400, Europa (2xLP/Album).
- U2. *The Joshua Tree*, 1987, Island Records, 258219, Deutschland (CD/Album).

References

- Chatterton, Mark: *U2. The Ultimate Encyclopedia*. London: Firefly 2004.
- Cogan, Višnja: *U2. An Irish Phenomenon*. New York: Pegasus Books.
- Harris, Paul: U2’s Compositional Process: Sketching Achtung Baby in Sound. In: *MusikTheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft* 24/2 (2009), 137-162.
- Flanagan, Bill: *U2 at the End of the World*. New York: Random House Publishing Group 1996.
- Gardner, Elysa: Bring the Noise (Album-Review, 1/1992). In: *U2. The Ultimate Compendium of Interviews, Articles, Facts and Opinions from the files of the Rolling Stone.* Ed. by Rolling Stone Magazine. London: Sidgwick and Jackson 1994, 171-173.
- Jost, Christofer: *Musik, Medien und Verkörperung. Transdisziplinäre Analyse populärer Musik (*= Short Cuts | Cross Media 5). Baden-Baden: Nomos 2012.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time.* 3. Aufl. London: Turnaround 2006.
- “The 500 Greatest Songs of All Time”. In: *Rolling Stone Magazine* 963 (2004).

Links

- Band homepage: http://www.u2.com/ [05.08.2012].

- Lyrics: http://www.u2.com/discography/lyrics/ [05.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “The Fly (U2)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thefly, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

a-ha **1987**

The Living Daylights

THE LIVING DAYLIGHTS ist der Titelsong des gleichnamigen fünfzehnten James-Bond-Films (deutsche Übersetzung: Der Hauch des Todes). Komponiert und eingespielt wurde er von der norwegischen Pop-Band a-ha unter Mitwirkung des britischen Filmkomponisten John Barry. Der Song avancierte zu einem der größten Hits der Band.

I. Entstehungsgeschichte

Der Film *The Living Daylights* kam im Sommer 1987 weltweit in die Kinos. Im selben Zeitraum (22. Juni 1987) erschien die Single mit dem gleichnamigen Titelsong. Produziert wurde der Song von den zwei a-ha-Mitgliedern Magne Furuholmen und Pål Waaktaar-Savoy sowie von John Barry, dem langjährigen Komponist für Bond-Filme, und Jason Corsaro, einem seinerzeit gefragten Pop-Produzenten. Als Autoren werden Pål Waaktaar-Savoy und John Barry genannt, doch kommentiert die Band diesen Umstand in widersprüchlicher Weise, was wohl vor allem der konfliktreichen Zusammenarbeit zwischen den beiden Parteien geschuldet ist. Demzufolge war besagter Barry zu keinem Zeitpunkt in den eigentlichen Kompositionsprozess involviert. Nichtsdestotrotz schien der Einfluss Barrys auf das Endprodukt so weit zu reichen, dass sich die Band ein Jahr nach dem Single-Release veranlasst fühlte, den Song in überarbeiteter Fassung auf ihrem Studio-Album *Stay on these Roads* (1988) erneut zu veröffentlichen.

II. Kontext

In der nun fünfzigjährigen Geschichte der Bond-Filme haben sich die Titelsongs zu exponierten Repräsentationen der Mainstream-Kultur in der populären Musik entwickelt. Erhält ein Künstler oder eine Band den Auftrag, einen Titelsong zu schreiben und/oder einzuspielen, so zieht dies aufgrund des hohen (pop)kulturellen Stellenwerts von Bond-Filmen einen Gewinn an öffentlicher Aufmerksamkeit nach sich. Gleichzeitig kommt ein solcher Auftrag einem Ritterschlag gleich, denn angefragt werden nur solche Stars, die entweder besonders angesagt sind oder bereits – wie die Figur James Bond selbst – ‚Legendenstatus' erlangt haben. Nichtsdestotrotz sind Bond-Songs ihrer Funktion nach Filmmusik. Dementsprechend sind sie eingebunden in ein filmisch-dramaturgisches Gesamtkonzept, in dem sie eine bestimmte Aufgabe übernehmen. Sie erklingen parallel zum Vorspann und lassen diesen im effektvollen Zusammenspiel mit der Bewegtbildebene als atmosphärisch verdichteten Prolog erscheinen. Der Effekt des Atmosphärischen ergibt sich dadurch, dass die filmische Erzählwelt vor allem in assoziativer, affektiver und (eingedenk des Songtextes) in sprachbildlicher Weise vorweggenommen wird. Dabei zeigt sich, dass die Bildebene für sich genommen einem eigenständigen ästhetischen Konzept folgt. So bewegen sich die Vorspannsequenzen in der Regel einem relativ eng gefassten visuellen Darstellungsspektrum, dessen Hauptzutaten die silhouettenhafte Darstellung attraktiver Frauen,

Schusswaffen, fließend-wabernde Bildflächen (v.a. Flammen, Wasser und Nebel) und Bildüberlagerungen sind – all dies geschieht zumeist vor dunklem Bildhintergrund. Im vorliegenden Fall bedeutet dies eine Montage von Darstellungen attraktiver Frauen (mal in tänzerischer-turnender, mal in lasziv-verharrender Pose) mit Aufnahmen von abgefeuerten Pistolen und Impulswellen auf glatter Wasseroberfläche. Der Film selbst handelt von dem zwielichtigen Sowjet-Agenten Georgi Koskov (gespielt von Jeroen Krabbé), der sich zunächst dem britischen Geheimdienst als Überläufer zu erkennen gibt, jedoch zusammen mit dem Waffenhändler Whitaker (gespielt von Joe Don Baker) den Plan verfolgt, einen Krieg zwischen den Weltmächten zu provozieren. Nachdem James Bond (gespielt von Timothy Dalton) dieses Spiel durchschaut hat, gelingt es ihm, Whitaker zu töten und Koskov der Gefangennahme durch Sowjet-General Pushkin (gespielt von John Rhys-Davies) zuzuführen.

Für die Band a-ha bedeutete die Interpretation des Titel-Songs einen weiteren großen internationalen Erfolg in ihrer bis dato äußert dynamisch verlaufenden Karriere. Die Single avancierte in mehreren Ländern zum Top-Ten-Hit. Zuvor erlangte die Band mit Hits wie “Take on Me” (1985), “The Sun Always Shines on T.V.” (1985) und “Hunting High and Low” (1986) Weltruhm. In den 1990er Jahren sollte der kommerzielle Erfolg der Band merklich abflauen. Erst zu Beginn der 2000er Jahre gelang der Band ein öffentlichkeitswirksames Comeback, das nun aber vor allem auf Albumverkäufen und extensiver Tourneetätigkeit aufbaute. Im Jahr 2010 schließlich löste sich die Band auf.

III. Analyse

Der Song hat eine Laufzeit von 4 Minuten und 4 Sekunden. Das Tempo beträgt ca. 120 bpm. Das Arrangement umfasst Haupt- und Nebengesang, einen Orchesterpart sowie die typischen Band-Instrumente Gitarre, Bass, Keyboard und Schlagzeug. Der Formverlauf konstituiert sich wie folgt: Intro, 1. Strophe, Zwischenspiel, Bridge, Refrain, Zwischenspiel, 2. Strophe, Zwischenspiel, Bridge, Refrain, Instrumentalteil, Bridge (instrumental), Bridge (verkürzt), Refrain, Outro. Der formale Kern des Stücks besteht demnach in der Wiederholung eines Formblocks bestehend aus den Abschnitten Strophe, Zwischenspiel, Bridge und Refrain. Das Klangbild entspricht im Großen und Ganzen jenem melodiösen Synthiepop-Sound, der sich in den 1980er Jahren größter Beliebtheit erfreute. Allerdings lässt sich hierzu ergänzen, dass THE LIVING DAYLIGHTS sowie eine signifikante Anzahl weiterer a-ha-Songs z.T. markante Gitarrenparts aufweisen, die dem Stil der Band ein Rock-Element hinzufügen. Harmonisch betrachtet wird der Songverlauf vor allem durch den Tonartwechsel zwischen Strophe und Refrain auf der einen Seite (D-Moll) und Bridge (F-Moll) auf der anderen geprägt. Innerhalb der einzelnen Abschnitte bilden ‚klassische’ Pop- und Rock-Kadenzen den harmonischen Grundstock, so in Strophe und Refrain die Verbindung I – IV – VII und in der Bridge I – IV(#) – V. Der Wechsel zwischen Strophe und Bridge von D-Moll nach F-Moll erfolgt übergangslos, d.h. in Form einer Kleinterz-Rückung. Demgegenüber wird der Wechsel zurück in die Ausgangstonart innerhalb des Refrains durch zwei Akkorde (Des und Es) vorbereitet. Ein Ausscheren aus dem eher ebenmäßigen harmonischen und formalen Gerüst lässt sich in dem Instrumentalteil nach dem zweiten Refrain feststellen. Hier erklingt über dem Liegeton D in den Bässen eine sachte abwärts gleitende Melodie in Moll, gespielt von Oboen und Violinen/Bratschen. Dies gefolgt von einer instrumentalen Interpretation der Bridge inkl. kurzer Saxophon-Einschübe. Schließlich wird in der Outro das harmonische und melodische Material der Strophe übernommen,

mehrfach wiederholt, bevor der Song in einem Fade-Out endet.

Der Songtext beginnt in direkter Rede (“Hey driver, where we’re going”). Die hierdurch angedeutete Gesprächskonstellation wird jedoch nicht weiter verfolgt. Prägend sind im Weiteren Ich-Beschreibungen, die den Erzähler als in einer krisenhaften Lebenssituation befindlich kennzeichnen. Dabei werden zum einen fatalistische Ansichten wiedergegeben (“Set your hopes up way too high / The living’s in the way we die”), zum anderen wird auf eine intime Beziehung angespielt (“I’ve been watiting long for one of us to say”), in der beide Partner in düster-romantischer Emotionalität verbunden scheinen (“Save the darkness, let it never fade away”). Der Refrain besteht lediglich aus dem dreimaligen ‚Ausruf’ des Songtitels (“Oh, the living daylights”). Der Songtitel mag denn auch als Schlüssel zur geschilderten Krisensituation dienen, die vom Erzähler als existentiell empfunden wird. So lässt sich “The Living Daylights” am ehesten mit dem Ausdruck “Lebensgeister” ins Deutsche übersetzen. Die Schilderungen sind demnach vor dem Hintergrund der Angst oder des Wunsches zu lesen – diese Ambivalenz wird narrativ nicht aufgelöst –, ebenjene Lebensgeister zu verlieren.

IV. Rezeption

THE LIVING DAYLIGHTS avancierte zum internationalen Top-Ten-Hit, wenn er auch an den Erfolg vorangegangener a-ha-Singles wie “Take on Me” (1985) oder “The Sun Always Shines on T.V.” (1985) nicht anknüpfen konnte. Bis zur Auflösung der Band im Jahr 2010 gehörte der Song zum Standard-Repertoire ihrer Live-Auftritte. Eine Performance des Songs ist auf dem Live-Album *How Can I Sleep with Your Voice in My Head* (2003) zu hören. Filmisch festgehalten ist die Darbietung des Songs auf den Live-DVDs *Live At Vallhall – Homecoming* (2002) und *Ending on a High Note: The Final Concert* (2011). Wiederveröffentlicht wurde THE LIVING DAYLIGHTS auf den *Best-of-Compilations The Singles: 1984 – 2004* (2004) und *The Definitive Singles Collection 1984 – 2004* (2005). Eine Weiterverarbeitung in populären Medien- und Musikkulturen, etwa in Form von Coverversionen, hat bislang nur marginal stattgefunden.

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Morten Harket
Nebengesang, Gitarre: Paul Waaktaar-Savoy
Nebengesang, Keyboards: Magne Furuholmen
Bass: Leif Karsten Johansen
Schlagzeug: N.N.
ster-Arrangement und Dirigat: John Barry
en: John Barry und Paul Waaktaar-Savoy

Produzenten: Jason Corsaro, Magne Furuholmen, Paul Waaktaar-Savoy und John Barry
Label: Warner Bros.
Spieldauer: 4:47

Recordings

- a-ha. “The Living Daylights”, *The Living Daylights*, 1987, Warner Bros., 9 28305-7, USA (Vinyl/Single).
- a-ha. “The Living Daylights”, *The Living Daylights*, 1987, Warner Bros., W8305, 928305-7, UK (Vinyl/Single).
- a-ha. “The Living Daylights”, *Stay on these Roads*, 1988, Warner Bros., 925 733-2, Europa (CD/Album).
- a-ha. “The Living Daylights”, *How Can I Sleep With Your Voice In My Head*, WEA Records, 5050466-3329-2-9, Europe (CD/Album).

References

- Burlingame, John: *The Music of James Bond*. Oxford: Oxford University Press 2012.
- Duncan, Paul: *The James Bond Archives*. Köln: Taschen 2012.
- Omdahl, Jan: *a-ha – Die ganze Geschichte. Die autorisierte Biografie*. Innsbruck: Hannibal 2010.

Links

- http://a-ha.com/discography/albums/stay-on-these-roads/the-living-daylights/ [07.01.2013].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “The Living Daylights (a-ha)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thelivingdaylights, 08/2013 [revised 03/2014].

The Band **1969**

The Night They Drove Old Dixie Down

THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN zählt zu den populärsten Songs der kanadisch-amerikanischen Roots Rock-Gruppe The Band. Die Cover-Version von Joan Baez war 1971 ein US-amerikanischer und britischer Chart-Hit.

I. Entstehungsgeschichte

The Band veröffentlichten den 1969 aufgenommenen Song auf ihrem zweiten Album *The Band*. THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN erschien darüber hinaus als B-Seite der Singles *Up on Cripple Creek* (1969) und *Georgia on My Mind* (1977). Trotz der B-Seiten-Veröffentlichung wurde THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN zu einem populären Radiosong. Das Stück wurde, wie auch die anderen Tracks des zweiten The Band-Albums, in Sammy Davis Jr.'s Haus in Los Angeles aufgenommen, das die Musiker zu diesem Zweck angemietet hatten. Wie sich Produzent John Simon erinnert, wurde das Poolhaus für die Sessions in ein Tonstudio umgewandelt: "Sammy Davis had this pool house; a big, cavernous, barn-like room — and we had the mixing console in there along with the instruments. And what we would do to get our sound was do rough takes during our rehearsals, listen back to those rough takes, fix them up again, and then by the time we were ready to do it we didn't have to do any monitoring of the sound. The bass was recorded direct, the guitars were recorded with amps, and I know the drums were sitting behind some baffles in the room (Buskin 2006: 3)".

THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN wurde vom Band-Gitarristen Robbie Robertson geschrieben und beschwört inhaltlich den melancholischen Mythos des im Bürgerkrieg untergegangenen amerikanischen Südens herauf. Robertson zufolge wurde der Song durch eine Südstaaten-Reise inspiriert: "These old men would say, 'Yeah, but never mind Robbie. One of these days the South is going to rise again' (Viney 2000: FN 1)". Er schrieb offenbar zuerst die Musik und arbeitete dabei nicht, wie es sonst seine Gewohnheit war, an der Gitarre, sondern entwickelte den Song am Klavier (vgl. Buskin 2006: 4). Eigenen Aussagen zufolge brauchte er insgesamt etwa acht Monate, um THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN zu schreiben: "I only had the music for it, and I didn't know what it was about at all. I'd sit down at the piano and play these chords over and over again. And then one day the rest of it came to me" (Hoskyns 2000; vgl. ausserdem Viney 2000: FN 42).

Der Song wird von dem in Arkansas geborenen Schlagzeuger Levon Helm gesungen. Wie sich Produzent John Simon erinnert, wurden Instrumente und Gesang zwar teilweise auf separaten Spuren aufgenommen, jedoch musste Levon Helm gleichzeitig zum Schlagzeug singen, "because of that tempo that had to be right for the transition into the chorus. That wasn't easy, but Levon had been doing it

live, so he'd sort of make way for his vocal and support it as opposed to being a bashy drummer who'd cause drum leakage getting into the vocal microphone" (Buskin 2006: 6). Eine weitere Herausforderung war Simon zufolge die Überleitung zum Refrain: "The only thing that was a little bit tricky rhythmically on that song was the fact that at the end of each verse there was a drum roll for the tempo to stop, and so it was important for everyone to be together at the downbeat of the chorus (ebd.: 5). Die endgültige Abmischung erfolgte bei A&R Recording in New York durch John Simon und Tony May (vgl. ebd.: 6).

II. Kontext

The Band galt von 1968 bis 1975 weit über den angloamerikanischen Raum hinaus als eine der populärsten und einflussreichsten Rockbands. Zahlreiche Publikationen wie etwa *Gleason* (1969) und *Marcus* (2008) verdeutlichen, dass die Musik der Gruppe während der Entstehungszeit von THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN auf einer ähnlichen Ebene wie jene der Beatles und Rolling Stones rezipiert wurde, während die Alben, insbesondere aus der Zusammenarbeit mit Bob Dylan, in den journalistischen Diskursen detailliert analysiert und als ultimativ amerikanischer Sound beschrieben wurden (vgl. u.a. Gold 1974).

Trotz der Assoziation mit der modernen Folk(rock-)Musik Dylans lagen die ursprünglichen Wurzeln der Gruppe im vom R&B-beeinflussten Rock'n'Roll. The Band wurde 1957/8 unter dem Namen The Hawks als Begleitband des amerikanischen Rock'n'Roll/Rockabilly-Musikers Ronnie Hawkins gegründet, der als Ronnie Hawkins and the Hawks vor allem in Ontario unterwegs war. Die Gruppe nannte sich anschliessend von 1963-65 nach ihrem amerikanischen Bandgründer, Schlagzeuger Mark Lavon "Levon" Helm (1940-2012), Leven and the Hawks. Ergänzt wurde Helm durch eine Gruppe kanadischer Musiker: Gitarrist Robbie Robertson (*1943), Pianist Richard Manuel (1943-1986), Bassist Rick Danko (1942-1999) und Organist Garth Hudson (*1937).

1965 wurde die Gruppe über das neue Bandmitglied, Sänger und Gitarrist John P. Hammond Jr. (*1942), während einer Aufnahme-Sequenz in New York Bob Dylan vorgestellt. Robertson und Helm hatten Dylan zunächst bei seinem Forest Hills Konzert in New York 1965 begleitet, da dieser seine Liveauftritte klanglich erweitern wollte. Dylan engagierte anschließend die gesamte Gruppe – noch unter dem Namen The Hawks – nach seinem legendären Auftritt auf dem Newport-Festival 1965 (ohne The Band) für seine *Electric*-Tour (1965-66), um elektrifizierte Versionen seiner akustischen Folksongs umzusetzen. Insbesondere diese *Electric*-Tour implementierte den internationalen Ruf der "Hawks", die nun auch vor einem Folk-Publikum spielten (vgl. u.a. Hoskyns 1993 und Bateman 2014 (2006)).
Dylan arbeitete mit den Musikern anschliessend für die Einspielung der Basement Tapes (1967) zusammen (vgl. Hoskyns 1993) – ab diesem Zeitpunkt war die Gruppe als The Band bekannt. Richtungsweisend wurde vor allem das nachfolgende Album *Music from Big Pink* (1968). Das Album hatte sich indirekt aus den Basement-Tapes entwickelt. Es inspirierte durch seinen Entstehungshintergrund (die zurückgezogene Arbeit in dem Haus "Big Pink") und die Konzeption (konkret: die Beschwörung amerikanischer Traditionen und Wurzeln aufgrund der Mixtur aus Folk, Blues, Gospel, R&B, Rock'n'Roll)
- eihe Folk(-Rock) und Rock-Musiker/Bands wie die britische Folk Rock-Gruppe Fairport Convention
  enen Auseinandersetzungen mit Fusion-Stilen.

Nach *Marcus* (2008: 39-64) vermittelte The Band ab 1968 das Lebensgefühl und die Widersprüchlichkeiten jener Zeit: Zwar gilt insbesondere *Music from Big Pink* als wegweisendes Album, doch gerade die nachfolgende Einspielung *The Band* gilt vielfach als die zentrale Reflexion der US-amerikanischen Identität – dazu gehört neben THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN auch “Up on Cripple Creek”, das zu den Kernstücken der Bühnenauftritte der Band werden sollte.

The Band trat nachfolgend auf den zentralen Festivals jener Zeit auf – wie 1969 in *Woodstock* (wo die Gruppe auch bis 1974 ansässig war) und 1970 auf dem *Isle of Wight*-Festival (1970).
Neben der Arbeit mit Bob Dylan war die Gruppe aber auch separat unterwegs, veröffentlichte zahlreiche Alben und gab 1976 nach 16 ununterbrochenen Konzerttourneen ihr Abschiedskonzert, *The Last Waltz*, auf dem eine weitere, häufig gespielte Version von THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN zu hören ist.

III. Analyse

THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN beschreibt den Untergang der Südstaaten und die Sinnlosigkeit des Krieges aus Sicht des Südstaaten-Offiziers Virgil Cane (“Kane” bei Greil Marcus 2008), der auf dem Danville-Nachschub-Zug von Richmond nach Petersburg für die Truppen in Nord-Virginia arbeitete, bis Richmond 1865 zerstört wurde. THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN enthält diverse Schlüsselbilder und -ausdrücke, die sich einem nichtamerikanischen Publikum nicht unmittelbar erschließen (vgl. Viney 2000). So ist “Dixie” etwa eine populäre Bezeichnung für jene Südstaaten, welche im Bürgerkrieg die sogenannte Confederation bildeten (die damaligen Banknoten hatten einen Dixie auf der Rückseite, weshalb New Orleans als “Dixie Land” bezeichnet wurde – was dann auf Louisiana und schließlich auf die gesamten Südstaaten übertragen wurde). Die Sichtung des Südstaaten-Generals Robert E. Lees in Tennessee in der zweiten Strophe bezieht sich auf den Mythos, dass Lee noch Jahre nach seinem Tod mit seinen Soldaten als Geisterarmee umhergezogen sein soll.

Trotz der Südstaaten-Perspektive des Ich-Erzählers bezieht das Lied nicht wirklich parteiisch Stellung; vielmehr wird der tragische Verlust auf beiden Seiten deutlich. Wie der amerikanische Jazz- und Rockjournalist Ralph J. Gleason in seiner Rolling Stone-Rezension von 1969 anmerkte, lag die Wirkung des Liedes in “the overwhelming human sense of history this song does.” (Gleason 1969). Der amerikanische Musikjournalist Greil Marcus merkte dazu an: “It is hard for me to comprehend how any Northerner, raised on a very different war than Virgil Kane’s […], could listen to this song without finding himself changed.” (Marcus 2008: 55).

THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN wirkt durch die Einbindung traditioneller Elemente wie eine Folkballade, obwohl der Song inhaltlich und musikalisch eine Neuschöpfung ist. Sprachlich zeigt sich dies in dem dichten Text, der auf dem engen Raum der drei Strophen inhaltlich sehr viel vermittelt. Ähnlich wie in vielen traditionellen Balladen ist die Sprache gleichzeitig sehr einfach und direkt. Ihre emotionale Wirkung wird noch weiter verstärkt durch Helms extrem rauen und Ruf-ähnlichem Gesang.
Zu den wichtigen Komponenten des dreistrophigen Songs gehören Bläsersektion, Schlagzeugpattern und [illegible]gsharmonien. In das Intro auf c-d-e-f-g zu den jeweiligen Strophen wurde dabei für die Liveauftritte (u.a. zu hören auf *Rock of Ages*) eine Bläsersektion für einen Dixieland-Marsch integriert. Alan Toussaint,

der für das Bläserarrangement verantwortlich war, verwendet hier die Zeile “look away, look away, look away, Dixie-Land” aus dem Marsch “Dixie” (vgl. Minturn/Budds 2005: 85). Zwar behauptet Daniel Emmett, dieses Stück 1859 original komponiert zu haben, die Zuweisung kann jedoch nicht eindeutig belegt werden (vgl. Nathan 1962: 256). Levon Holms Schlagzeugpattern erzielt während der Strophen vor allem durch die Bass-Drum eine fast hinkende Wirkung und gewinnt dann im Refrain mit Militärmarschwirbel-ähnlichen Einwürfen an Klarheit. Dies, wie auch die kurze Pause vor dem Intro zur darauffolgenden Strophe, erzeugt eine sehr heterogene Tempowirkung.
Die für The Band typischen “Three-Part Harmonies” im Stil der Staple-Singers (vgl. Hoskyns 1993: 193), einer US-amerikanischen Gospel, Soul und R&B-Band, waren von den 1940er bis 70er Jahren sehr populär und haben The Band für den mehrstimmigen Gesang inspiriert. Der dreistimmige Refrain wird von Levon Helm, Richard Manuel, Rick Danko gesungen. Die von Lemon Holm gesungene Hauptmelodie liegt dabei in der Unterstimme, während die beiden anderen Stimmen (Richards Falsett als Oberstimme und Rick in der Mitte) dazu in Terzen oder Quinten singen. Durch weitere Quint- und Oktavverdopplungen entsteht ein fast choralartiger Charakter, der auch charakteristisch für diverse Gospelbands des Südens war. Auch harmonisch erzeugt das Stück aufgrund der tonalen Uneindeutigkeit eine folkartige Wirkung: Bis zum Refrain kreist die Begleitung um eine Mischung aus F-Dur und den parallelen Moll-Tonarten a-Moll und d-Moll. Erst im Refrain wird die eigentliche Tonart, C-Dur bestätigt. Auch aufgrund der Vermeidung von eindeutigen Leittönen oder Dominant-Akkorden ist die klangliche Wirkung nie eindeutig, sondern ist, auch durch eher plagale Kadenzen, sehr dicht an den modalen Tonarten. Dies ist sehr charakteristisch für die Folk-Songs anglo-britischen Ursprungs; wobei der hier fast hymnenartige Charakter auch auf die traditionelle Musik der Südstaaten verweist.

IV. Rezeption

Da THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN nur als B-Seite veröffentlicht wurde, gibt es keine Chart-Platzierungen, wobei der Song eine außerordentlich hohe Popularität im Radio hatte. Gleason (1969) beschrieb THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN in seiner Rolling Stone-Rezension als “lean and sparse like a Hemingway short story”, verbunden mit einer Aura der Authentizität – ein Konzept, das oftmals in Verbindung mit The Band genannt wurde: “It is a remarkable song, the rhythmic structure, the voice of Levon and the bass line with the drum accents and then the heavy close harmony of Levon, Rick and Richard Manuel in the theme, make it seem impossible that this isn’t some oral tradition material handed down from father to son straight from that winter of ’65 to today. It has the ring of truth and the whole aura of authenticity.”

Nicht zuletzt durch diese Verbindung mit der durch Folkelemente geprägten Form vermittelt der Song einen sehr vielschichtigen Einblick in die US-amerikanische Erfahrungswelt. Die Songs der Gruppe thematisierten dabei selten direkt das Zeitgeschehen der 1960er/70er Jahre. Entsprechend war auch die inhaltliche Lesart dieses Stücks, wie die Zitatensammlung in Viney (2000) verdeutlicht, primär von der Auseinandersetzung mit dem Bürgerkrieg geprägt: Wie andere Tracks auf dem Album *The Band* reflektiert THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN US-amerikanische Legenden aus der Vergangenheit und [illegible]e, dass die damaligen Lebensstile nach dem Bürgerkrieg auch in der Gegenwart noch präsent w[illegible]n. Nach Greil Marcus thematisiert der Song beispielsweise somit weniger den Bürgerkrieg als eher

den Umstand, dass “every American still shares this old event; because to this day none of us has escaped its impact, what we share is an ability to respond to a story like this one” (2008: 55) – hier verkörpert in Gestalt des Virgil Cane. Dennoch ist die Rezeption, wie Viney (2000) und die Beschreibung des Songs in den *Rolling Stone 500 Greatest Songs of All Time* ebenfalls verdeutlichen, gleichzeitig auch mit dem damaligen Zeitgeschehen wie dem Civil Rights-Movements oder dem Vietnamkrieg verbunden: Diverse, eher offene Textpassagen wie “But they should never / Have taken the very best” wurden durchaus mehrschichtig interpretiert.

Die Rock and Roll Hall of Fame zählt den Song zu den *500 Songs that Shaped Rock’n’Roll* – nicht nur aufgrund des Inhalts, insbesondere auch aufgrund der melodischen Seite erschienen zahlreiche Cover-Versionen des Songs. Gerade bei zwei sehr populären Versionen erfuhr THE NIGHT THEY DROVE OLD DIXIE DOWN jedoch einige textliche und inhaltliche Veränderungen: Die amerikanische Folksängerin Joan Baez stieg 1971 mit ihrer Version in den US-amerikanischen Charts auf Platz 3 (15 Wochen), während sie in Großbritannien unter die Top 6 kam. Ihre Version wich zwar auch im rhythmisch-metrisch geglätteten Arrangement, das trotz ähnlicher Länge (3:26 Min.) dadurch stärker treibend wirkt, sowie durch die deutlichere Betonung des Chorus-Elements im Refrain vom The Band-Original ab. Entscheidend waren jedoch vor allem die inhaltlichen Veränderungen: Einem Interview zufolge hatte Baez das Stück so gesungen wie sie es auf der Aufnahme gehört hatte (Loder 1983), die Hörfehler führten jedoch zu sehr grundlegenden inhaltlichen Änderungen (vgl. Hoskyns 1993). So wurde aus “Stoneman’s cavalery” (1. Strophe) “so much cavalry”, wodurch die ursprünglichen historischen Referenzen der Band-Version verwischt wurden. Schwerwiegender war jedoch die Veränderung von “Robert E. Lee” zu “The Robert E. Lee”, was in dieser Form einen berühmten Mississippi-Raddampfer bezeichnet, der kaum durch Tennessee gezogen sein kann (vgl. Marcus 2008: 198).

Unter dem Titel “Am Tag als Conny Kramer starb” hatte dann 1972 die damals 15jährige deutsche Sängerin Juliane Werding in Deutschland einen Hit, der sich 14 Wochen lang auf dem 1. Platz der Charts halten konnte. Das Lied ist trotz des stärker höhenbetonten Arrangements (Schlagzeug und Bass sind hier weniger präsent) vom strukturellen Rahmen her vor allem mit der Version von Joan Baez identisch. Und ähnlich wie Baez’ Version war Werdings Cover (Länge: 3:25 Min.) metrisch-rhythmisch stark geglättet worden. Zugleich war Werdings Text von Hans-Ulrich Weigel grundlegend umgeschrieben worden. In diesem Text ist von den Anspielungen an die US-amerikanische Geschichte nichts mehr zu finden – “Am Tag als Conny Kramer starb”, das sich laut Werdings Webseite auf den ersten Drogentoten der Stadt Essen bezieht, war zu einem Anti-Drogen-Song geworden.

BRITTA SWEERS

Credits

Hauptgesang, Schlagzeug: Levon Helm
Gitarre, Harmoniegesang: Rick Danko

Akustisches Klavier, Harmoniegesang: Richard Manuel
Akustische Gitarre: Robbie Robertson
Melodica, Slide Trumpet: Garth Hudson
Autor: Robbie Robertson
Produzent: The Band, John Simon
Veröffentlichung: 1969
Spieldauer: 3:33 (The Band)

Recordings

- The Band. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *The Band*, 1969, Capitol Records, STAO-132, US (Vinyl/LP/Album).
- The Band. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Up On Cripple Creek* (B-Seite), 1969, Capitol Records, 2635, US (Vinyl/7”-Single).
- The Band. “The Night They Drove Old Dixie Down” (Live), *Rock of Ages: The Band in Concert*, 1972, Capitol Records, SABB 11045, US (2xVinyl/LP/Album).
- The Band/Bob Dylan. “The Night They Drove Old Dixie Down” (Live), *Before The Flood*, 1974, Asylum Records, AB 201, US (2xVinyl/LP/Album).
- The Band. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Georgia On My Mind* (B-Seite), 1976, Capitol Records, 006-85 048, Germany (Vinyl/7-Single).
- The Band. “The Night They Drove Old Dixie Down” (Live), *The Last Waltz*, 1978, Warner Bros. Records, 3WB-3146, US (Vinyl/LP/Album).
- The Band. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *The Band Remaster*, 2000, EMI Music Canada, B00004W510, Canada (CD reissue/Album). Alternativer Bonus-Track mit zusätzlichen Overdubs (03.06.1969).

Covers

(Auswahl)

- John Denver. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Whose Garden Was This*, 1970, RCA Victor, LSP 4414, Germany (Vinyl/LP/Album).
- Joan Baez. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Blessed Are…*, 1971, Vanguard, VSD-6570, US (Vinyl/ Album).
- Jimmie Haskell. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *California 99*, 1971, ABC Records, ABCX-728, US (Vinyl/Album).
- Juliane Werding. “Am Tag als Conny Kramer starb”, *In Tiefer Trauer*, 1972, Hansa, 86258 , Germany (Vinyl/ Album).
- Jimmy Witherspoon. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *The Best Of Jimmy Witherspoon*, 1973, Jesway, BLS-6051, US (Vinyl/Album).
- Johnny Cash. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *John R. Cash*, 1974, CBS, 80634, UK (Vinyl/

LP/Album).

- Natchez Trace. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Best of the Immortal Natchez Trace*, 1975, Sweet Folk, SFA 048, US (Vinyl/Album).
- The Bluegrass Alliance. “The Night They Drove Old Dixie Down”. Auf: Various, Country Comment, 1977, Charly, CR 30118, USA (Vinyl/Album).
- Jimmy Arnold. “The Night They Drove Old Dixie Down”. Auf: Southern Soul, 1983, Rebel 1621, USA (Vinyl/ Album).
- Steve Young. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Honky Tonk Man*, 1984, Rounder Records, 3087, US (Vinyl/LP/Album).
- Richie Havens. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Live At The Cellar Door And The Santa Monica Civic Auditorium*, 1990, Five Star Recordings , F.S. #1001-CD, US (CD/ Album).
- Jerry Garcia Band. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Jerry Garcia Band*, 1991, Arista, 18690-2, US (CD/Album).
- Sophie B. Hawkins. “The Night They Drove Old Dixie Down”, Various Artists: *Spirit of 73 – Rock for Choice*, 1995, 550 Music, 480981 2, Europe (CD/Album).
- Big Country. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Eclectic*, 1996, Castle Communications, TRA CD 234 / GAS 0000234 TRA, UK (CD/Album).
- Swamp Boogie Queen. “The Night They Drove Old Dixie Down”, *Ill Gotten Booty*, 1998, N2K, 10013, US (CD/Album).

References

- Bateman, Jeff: The Band. In: Wilson-Smith, Anthony (Hg.): *The Canadian Encyclopedia 2014* (2006). URL: (http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-band-emc/ [10.07.2014]).
- Gleason, Ralph J.: The Band: The Band – Review. In: *Rolling Stone*, 18.08.1969.
- Gold, Mick: The Band: A Tree with Roots. In: *Let it Rock.* April 1974. URL: (http:// www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=483 [10.07.2014]).
- Hoskyns, Barney: *Across the Great Divide: The Band and America*. London: Viking/Penguin (US: New York: Hyperion) 1993.
- Hoskyns, Barney: Liner notes, The Band, The Band (Capitol Records; October 2000). In: *rock’s backpages library*. URL: http://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-band-the-band, 2000 [10.07.2014].
- Loder, Kurt: The Rolling Stone Interview: Joan Baez. In: *Rolling Stone*, 14.04.1983.
- Marcus, Greil: The Band’s Last Waltz – That Train Don’t Stop Here Anymore. In: *Rolling Stone*, 30.12.1976(a).
- Marcus, Greil: *Mystery Train, Images of America in Rock’n’Roll Music. 5.th revised edition*. London: Faber& Faber, 2008 [1975], New York: E.P. Dutton 1976(b).
- Minturn, Neil/Budds, Michael J.: *The Last Waltz of The Band*. New York: Pendragon Press 2005.
- Nathan, Hans: *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. Norman, Oklahoma: University of `klahoma Press 1962.

  .ıchard, Buskin: Classic Tracks: The Band The Night They Drove Old Dixie Down. In: *SOS* (Sound on

Sound) 2006. URL: http://www.soundonsound.com/sos/oct06/articles/classictracks_1006.htm [10.07.2014].
- Rock and Roll Hall of Fame. *500 Songs that Shaped Rock and Roll*. 2014. URL: http://rockhall.com/exhibits/one-hit-wonders-songs-that-shaped-rock-and-roll/ [10.07.2014].
- Viney, Peter: The Night They Drove Old Dixie Down (revisited). Jan Hoiberg (webmaster): *The Band website 2000.* URL: http://theband.hiof.no/articles/dixie_viney.html [10.07.2014].
- Webseite Juliane Werding. FAQ: “Wer war Conny Kramer?”. URL: http://www.juliane-werding.de/service/faqs.htm#9 [7.06.2014].

Links

- The Band. “The Night they Drove Old Dixie Down” in *Songtexte.com*. URL: http://www.songtexte.com/songtext/the-band/the-night-they-drove-old-dixie-down-bd581ca.html [10.07.2014].
- Joan Baez. “The Night they Drove Old Dixie Down” in *Joan Baez lyrics*. URL: http://www.azlyrics.com/lyrics/joanbaez/thenighttheydroveolddixiedown.html [10.07.2014].
- Juliane Werding. “Am Tag als Conny Kramer starb” in *Songtexte Mania*. URL: http://www.songtextemania.com/am_tag,_als_conny_kramer_starb_songtext_juliane_werding.html [10.07.2014].

About the Author

Prof. Dr. Britta Sweers is professor of Cultural Anthropology of Music at the University of Bern and Director of the Center for Cultural Studies (2013-2014).
All contributions by Britta Sweers

Citation

Britta Sweers: “The Night They Drove Old Dixie Down (The Band)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Cristofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/thenighttheydrove 07/2014 [revised 08/2014].

Print

Iron Maiden **1982**

The Number of the Beast

Mit dem Song THE NUMBER OF THE BEAST und dem gleichnamigen Album der Londoner Band Iron Maiden etabliert sich Heavy Metal im globalen Maßstab als eigenständiges Genre der populären Musik. Um das Genre etabliert sich mit dem gewaltigen kommerziellen Erfolg Iron Maidens in den frühen 1980er-Jahren von England aus eine weltweite Szene, die sich unter der neuen Stilbezeichnung “Heavy Metal” formiert und dies affirmativ über Merchandise, Magazine und modische Codes visualisiert.

Zugleich stellt THE NUMBER OF THE BEAST eine der stilprägendsten und durch Video und Artwork, aber auch fundamental-kirchliche Warnschriften eine der am breitesten rezipierten Adaptionen okkulter Ikonographien im Heavy Metal dar. Heute zählt das Lied zu den populärsten und am meisten verkauften “Hits” des Heavy Metal weltweit.

I. Entstehungsgeschichte

THE NUMBER OF THE BEAST wurde als Titeltrack des dritten Albums Iron Maidens am 29. März 1982 über EMI Records (bzw. Capitol in den USA) veröffentlicht. Autor des Songs und seines für die narrative Motivik des Heavy Metal stilbildenden Textes ist Bassist und Bandleader Steve Harris. Geschildert wird eine nächtliche schauerhafte Begegnung mit dem Teufel, eingeleitet durch Bibelzitate (Offb 12, 12 und Offb 13,18) und inszeniert im Rekurs auf die Ästhetik des zeitgenössischen Horrorkinos und der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts.

Das von Martin Birch in den Londoner Battery Studios produzierte THE NUMBER OF THE BEAST stellt zugleich das erste Album der Band mit Sänger Bruce Dickinson dar, dessen Stimme in den folgenden Jahren maßgeblichen Anteil am weltweiten Siegeszug Iron Maidens hatte. Aufgrund der hohen Popularität des Songs und des großen kommerziellen Erfolgs der Band, wurde der Song am 26. April 1982 als zweite Singleauskopplung des Albums erneut veröffentlicht. Als stilprägend erwies sich dabei das die Single begleitende Musikvideo mit seiner Friedhofs- und Horrorfilmästhetik. Auf späteren Iron Maiden-Livealben und Best-of-Compilations wurde THE NUMBER OF THE BEAST viele weitere Male wiederveröffentlicht.

II. Kontext

Iron Maiden wurden 1975 vom damals 19-jährigen Bassisten Steve Harris in Leyton im Londoner East End gegründet (vgl. zum Entstehungskontext der Band ausführlich Mader 2010: 10-15, Wall 2005: 7-21). Wie auf zahlreiche andere junge britische Musiker der Zeit übten einerseits die Virtuosität des progressiven Hard Rock der 1970er-Jahre mit Bands wie Jethro Tull, Deep Purple oder Wishbone Ash [illegible] andererseits die Energie und Rohheit der gerade einsetzenden Punkbewegung einen hohen Einfluss auf Harris aus. Aus traditionellen englischen Arbeitermilieus stammend, existierten auch Verbindungen zur

Londoner Skinheadszene, besonders beim späteren Gitarristen Dave Murray. Die Entscheidung für den Bandnamen Iron Maiden erfolgte – wie bei vielen anderen Bands der englischen Proto-Heavy-Metal-Szene auch – in Anlehnung an das zeitgenössische Kino. So inspirierte ein Foltergerät aus der Dumas-Verfilmung *The Man in the Iron Mask* (USA 1939, Regie: James Whale) Harris in seiner Namenswahl (vgl. Wall 2005: 16). In diesen Verbindungen von Hard Rock, Progressive Rock, Punk, Skinheadszene und englischer Arbeiterkultur stand Iron Maiden archetypisch für die Vertreter einer neuen britischen Musikszene, die ab 1979 unter der Bezeichnung “New Wave of British Heavy Metal” zur Wiege des Genres Heavy Metal avancieren sollte.

Trotz verschiedener Line-Up-Wechsel konnten sich Iron Maiden bald einen guten Ruf in der Londoner Pub-Szene erspielen. Das Repertoire bestand dabei zu einem großen Teil aus Coverversionen von Hard-Rock-Bands wie Black Sabbath, Judas Priest oder Deep Purple. Mit dem Einstieg des Sängers Paul diAnno und des Gitarristen Dave Murray konsolidierte sich Iron Maidens Line-Up im Jahr 1978. Gerade die raue Stimme des Punks diAnno und dessen energische Bühnenpräsenz in Verbindung mit Dave Murrays technisch beeindruckendem Gitarrenspiel sorgten für einen sprunghaften Popularitätsschub der Gruppe in der regionalen Szene. Die ersten Studioaufnahmen im Jahr 1979 (*Soundhouse Tapes*) führten sofort zu einem Plattenvertrag mit dem Majorlabel EMI, das das selbstbetitelte Debütalbum *Iron Maiden*, den Nachfolger *Killers* und 1982 schließlich auch *The Number of the Beast* in weltweitem Rahmen veröffentlichte. Auf Tourneen im Vorprogramm von Hardrock-Veteranen wie Judas Priest präsentierte sich die Band einem breiten Publikum.

Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *The Number of the Beast* hatte sich die Musiklandschaft Großbritanniens vor dem Hintergrund des herrschenden politischen Klimas der frühen Thatcher-Ära dramatisch verändert. Die großen Hardrock-Bands der 1970er-Jahre wie Black Sabbath, Pink Floyd oder Led Zeppelin hatten durch verschiedene neue Independent-Szenen massive Konkurrenz erhalten. Im Besonderen konnte die Punkbewegung mit ihrem radikalen Do-it-yourself-Ansatz die Produktion und Vermarktung von Musik revolutionieren. Von dieser neuen Unabhängigkeit von der kommerziellen Macht der etablierten Plattenkonzerne ließen sich zwischen 1977 und 1983 zahlreiche englische Amateurbands beeinflussen. Sie begannen, die Virtuosität des 1970er-Hardrock mit der Energie und der Ideologie des Punk zu vermischen. Neben Iron Maiden zählen zu den erfolgreichsten Vertretern dieser musikalischen Graswurzelbewegung Gruppen wie Saxon, Def Leppard oder Diamond Head, die sich über zahllose Konzerte in regionalen Pubs und Clubs bald zu vernetzen begannen.

Die Bands profitierten dabei von den gesellschaftlichen Unruhen im England der späten 1970er-Jahre. Landesweite Streiks im Winter 1978/1979 hatten auch die großen Medienanstalten Englands ergriffen. Dies führte dazu, dass die etablierten Plattenkonzerne auf die Unterstützung der Radiostationen verzichten mussten, um ihre Künstler zu vermarkten. In dieses kurzzeitige Vakuum konnten die unabhängigen Bands, die über den Vorteil einer breiten Fanbasis und eigener Verbreitungsnetzwerke ohne Radio- und Medienunterstützung verfügten, stoßen. So tauchte ab 1978 eine ungewöhnliche Zahl junger, semiprofessioneller Rockgruppen zwischen den etablierten Pop-Größen in den britischen Charts auf (vgl. Roccor 1998: 46-47). Dies lenkte wiederum die Aufmerksamkeit von Presse und Plattenfirmen auf diese neuen Bands. Im Jahr 1979 wurde so auch das britische Sounds-Magazin auf die neue Szene rksam und verhalf ihr mit dem Schlagwort “New Wave of British Heavy Metal” (NWOBHM) zu ihrem Namen. Aus den einzelnen regionalen Hard Rock-, Heavy Rock- und Acid Rock-Bands Englands begann

sich nun unter dieser neuen Genrezeichnung “Heavy Metal” eine landesweite Szene zu formieren, die schnell (vor allem über Holland) nach Europa und in die USA ausstrahlte, wo Bands wie Queensryche in den USA oder Helloween in Deutschland die britischen Einflüsse aufgriffen und Heavy Metal zu einem weltweiten Phänomen machten.

Nur kurz vor den Aufnahmen zu *The Number of the Beast* im Winter 1981 hatten sich Iron Maiden von ihrem bisherigen Sänger Paul diAnno getrennt. Mit Bruce Dickinson (ex-Samson) als neuem Sänger strebte die Band den nächsten kommerziellen und künstlerischen Schritt in der Karriereleiter an. Die dramatisch-opernhafte Stimme Dickinsons ermöglichte der Band eine fast vollständige Lösung von ihren Punkwurzeln. Die raue, unmelodische Stimme diAnnos hatte es nicht mehr vermocht, die immer komplexeren, epischeren Kompositionen Iron Maidens mit ihren filigranen Gitarren- und Basspartien adäquat zu komplettieren. Bruce Dickinson verfügte hingegen sowohl über die herausragenden technischen Fähigkeiten, um mit seiner Stimme die dramatischen Songs auf ein neues Level zu heben, als auch über die für weltweite Tourneen nötige Professionalität.

THE NUMBER OF THE BEAST steht damit paradigmatisch an der Schnittstelle zwischen dem regionalen Partikularismus der frühen unabhängigen englischen Proto-Heavy-Metal-Bands der späten 1970er-Jahre und dem globalen Siegeszug des neuen Genres “Heavy Metal” zu Beginn der 1980er-Jahre. Dies gilt nicht nur in Hinblick auf die Professionalisierung und Kommerzialisierung der Vertreter des neuen Genres, sondern vor allem auch, was die musikalische und ästhetische Kristallisierung der stilprägenden Bands betrifft (vgl. Christe 2004: 81-85, McMillan 2005: 311-312, Wall 2005: 4-5).

III. Analyse

THE NUMBER OF THE BEAST dauert 4:49 Minuten und folgt vertrauten Strophe-Refrain-Bridge-Schemata mit Heavy-Metal-typischen Formteilen wie zweistimmigen Gitarrenbreaks und Soli. Als ungewöhnlich sind hingegen die rhythmische Struktur und die Heavy-Metal-untypische Dur-Harmonik des Songs zu bewerten.

Als Intro leitet ein 24-sekündiger vom Schauspieler Barry Clayton im Stile des Horrorfilmstars Vincent Price (1911–1993) gesprochener Text aus der Offenbarung des Johannes den Song atmosphärisch ein. Unmittelbar darauf beginnt das von Bass und Gitarre getragene Grundriff (A), das den kompletten Song, in den Strophen rhythmisch variierend, trägt und zusammenhält. Mit dem Riff setzt fanfarenhaft auch Dickinsons Gesang ein, bevor ab der Wiederholung die HiHat den ternären Puls der verzerrten, mit Phaser-Effekten überlegten Gitarren und Harris’ gezupftem Bass akzentuiert. Das im Riff vorgegebene hohe Tempo von 198 BPM wird während des gesamten Stücks beibehalten. Unmittelbar fällt die im Heavy-Metal-Kontext außergewöhliche Rhythmik des Einstiegsriffs auf. Der ternäre Puls des Riffs mit seinen durchgehenden Achteln wird mit einem rocktypischen binären Puls gespielt. Die kontrastierende Wirkung von Taktart und Puls bringt die Band in Einklang, indem Viervierteltakte mit Sechsvierteltakten abwechseln, wodurch die gegenläufigen Akzentuierungen de facto in einem Zehnachtelzyklus aufgelöst werden. Die Wirkung dieses rhythmischen Kunstgriffs erweist sich als außergewöhnlich effizient. Die im [illegible]ermittelte Panik korrespondiert kongenial mit dem gehetzten Feeling der Musik.

Als ungewöhnlich erweist sich auch die Harmonik von THE NUMBER OF THE BEAST. Wenngleich das Stück strikt in G-Dur gehalten ist und in den Rhythmus- und Melodieparts der Gitarren fast ausschließlich leitereigene Töne Verwendung finden, bildet die Dominante D-Dur den zentralen Akkord des Songs. Die Tonika G-Dur schafft nur einen kurzen Ruhepunkt im Refrain, wohingegen die treibenden Strophen konsequent der dramatischen Spannung der Dominante unterworfen sind. Besonders deutlich wird dies im prägenden Einstiegs- und Strophenriff, dessen konsequentes Achtel-Ostinato die leicht gedämpft gespielten Gitarren stets über die Subdominante C-Dur zurück zu D-Dur führt und so die Dramatik des Textes beständig unterstreicht.

ach zwei Durchgängen wird das alternierende Viervierteltakt–Sechsviertel-Schema des Einstiegsriffs in einem Break im Dreivierteltakt (Formteil B) mit vier Stakkato-Snaredrum-Achtel-Abschlägen und einem langgezogenen, sirenenhaften Trademark-Schrei Dickinsons aufgelöst. Das Akkordschema V – IV – V bleibt dabei erhalten.

Dies gilt auch für die nun einsetzende Strophe (Formteil C), die eine mit Powerchords und energischem Drumming vorgetragene Variation des Introriffs bildet. Darüber erzählt Bruce Dickinson mit dramatischem Vortrag die Schauergeschichte einer nächtlichen Begegnung mit dem Bösen. Die entscheidende Variation zum Introriff findet sich in der Rhythmik der Strophe, die nun ausschließlich im Viervierteltakt vorgetragen wird. Das Drumming betont dabei unisono mit dem Bass die konsequent durchgehaltenen Achteln des Riffs. Erst im Refrain (Formteil D), der bei 1:50 unvermittelt an die Strophe anschließt, wird mit dem Achtel-Ostinato des Grundriffs gebrochen. Hier erklingt zum ersten Mal auch die Tonika G-Dur – wenngleich nur kurz und sofort zurück zu D-Dur überleitend. Ein weiterer unveränderter Strophen-Refrain-Zyklus (C+D) folgt, bevor eine von Gitarrenleads dominierte Bridge (E) das erste Solo (F) einleitet. Der zugrundeliegende Rhythmus der konsequent in Bass und Gitarre durchgespielten Achtel bleibt beharrlich unangetastet. Ein kurzes von beiden Gitarren und Bass unisono vorgetragenes Break (G) lässt die Einflüsse von Bands wie Thin Lizzy oder Wishbone Ash auf Iron Maiden aufblitzen und leitet in das zweite Gitarrensolo (F) über, das über den Formteil E in ein Bass-Solo mündet. Unmittelbar daran schließen Strophe und Refrain an, die bei der zweiten Wiederholung die alternierende Viervierteltel- und Sechsviertelstruktur des Introriffs aufgreifen. Mit der Wiederholung des Anfangsbreaks B endet das Lied.

Nicht nur die hektische, aber dennoch energisch vorwärtspreschende Grundrhythmik des Songs mit seinen blitzschnellen Gitarrensoli, fulminanten Basslinien und dem dramatischen Gesang Dickinsons sowie die unaufgelöste harmonische Spannung in Form der prägenden Dominante, sondern vor allem auch die Einleitung über das gesprochene apokalyptische Zitat trägt zur energiegeladenen, ominösen Atmosphäre des Songs bei. Die Lyrics erzählen aus einer Ich-Perspektive vom Schrecken einer nächtlichen Horrorvision (vgl. Walser 1993: 151-155). Der Protagonist stößt auf eine schwarze Messe, die im Stil Joris Karl Huysmans' *Là-Bas* (1891) gezeichnet wird. Eine Anhäufung von Reizbildern ("The night was black", "hell and fire", "ritual has begun", "sacrifice", "Satan", "dark figures") vermittelt dem Hörer das okkulte Geschehen frontal und ohne doppelten Boden. Die teils holprigen Verse (z.B. "This can't go on I must inform the law. Can this still be real or some crazy dream?") ändern nichts an der hohen Prägnanz der Melodien, die im sloganhaft deklamierten Refrain "666 – The Number of the Beast" ihren plakativen Höhepunkt finden. Die für Hörer leicht nachzuvollziehenden, teils fast fröhlich anmutenden Gesangslinien nsequent in Dur-Akkorden gehaltenen Songs stehen nicht in Kontrast zur sinistren Grundstimmung des Liedes. Durch alle Strophen bleibt die Frage, ob der Protagonist Zeuge einer realen Schwarzen

Messe wird oder sich die nächtlichen Schrecken letztlich als Traumvision entpuppen. Einen direkten Einfluss auf den Text findet man im Okkultthriller *Damien:Omen II* (USA 1978, Regie: Don Taylor) sowie in Robert Burns (1759–1796) Gedicht *Tam O'Shanter* von 1790, das die nächtliche Begegnung des Protagonisten Tam mit dem Teufel auf dem Friedhof von Alloway Kirk schildert (vgl. Wall 2005: 169-175). Das Schwanken der Erzählung zwischen der Faszination für das Böse und dem empfundenen Grauen des Erzählers kann dabei als archetypisch für die dialektische Auseinandersetzung des Heavy Metal mit dem Diabolischen betrachtet werden – ein Spiel, das in den verwischten Linien zwischen okkult-satanischer Künstleridentität und privater Identität von zahlreichen Heavy-Metal-Gruppen genüsslich und imagefördernd bis in die Gegenwart weiterverfolgt wird.

IV. Rezeption

Mit der Veröffentlichung von THE NUMBER OF THE BEAST schafften es Iron Maiden nicht nur sofort an die Spitze der britischen Charts, sondern erreichten auch den Durchbruch zu den ersten Superstars der neuen globalen Heavy-Metal-Szene. Das erste Album nach dem Sängerwechsel erwies sich damit bereits unmittelbar nach seinem Release als überragender kommerzieller Erfolg und genredefinierende Referenzplatte. Dies gilt für die musikalischen, aber auch für die textlichen und ikonographisch-ästhetischen Aspekte, etwa Derek Riggs ikonisches Coverartwork mit dem skelettartigen "Eddie", dem Maskottchen der Band. Bis heute wurde allein die Albumversion von THE NUMBER OF THE BEAST weltweit rund 14 Millionen Mal verkauft (vgl. eine ausführliche Liste hier). Zahllose Best-of-Listen etablierter Musikmagazine und Kritiker führen den Song auf. Höchsten musikalischen Einfluss übte THE NUMBER OF THE BEAST vor allem auf die entstehende US-amerikanische Heavy-Szene aus, wo Iron Maiden im Rahmen ihrer umfassenden Welttournee live auftraten. Wurde der Markt härterer Rockmusik wie im England der späten 1970er-Jahre auch in den USA von den etablierten Superstars der 1970er und der jungen Punkszene dominiert, war mit dem weltweiten Erfolg von Iron Maiden zu beobachten, wie sich auch hier unter der Genrebezeichnung Heavy Metal die neue Szene zu formieren begann. Bands wie Jag Panzer, Queensryche oder Heir Apparent entwickelten unter dem maßgeblichen Einfluss von THE NUMBER OF THE BEAST eine neue, dramatisch-virtuose Spielart harter Rockmusik, welche die technische Souveränität Iron Maidens mit ihren typisch epischen Songstrukturen nahezu unverändert adaptierte und so das Genre Heavy Metal stilistisch nun auch in den USA etablierte. Andere Bands wie Metallica oder Slayer führten die komplexen Songstrukturen Iron Maidens in einen noch schnelleren und aggressiveren Stil über, aus dem sich ab 1983/1984 von regionalen Zentren in San Francisco und New York aus der Thrash Metal entwickelte.

Die große Bedeutung von THE NUMBER OF THE BEAST spiegelt sich auch in zahllosen Coverversionen wider, die sich in nahezu allen Genres der Rockmusik finden (vgl. eine ausführliche Liste hier). Bekannte Adaptionen im Heavy-Metal-Bereicht stammen unter anderem von Iced Earth, Angra, Sinergy oder der Progressive-Metal-Band Dream Theater, die bei einer Live-Show das komplette *The Number of the Beast*-Album coverten und später auf CD veröffentlichten. Die Adaptionen sind dabei meist sehr werkgetreu und lediglich den stilistischen Grenzen des jeweiligen Subgenres angepasst, etwa bei Avulsed's Death-Metal-n des Songs mit Blast-Beat-Drumming und gegrunzten Vocals oder der symphonischen Black-Metal-Version der Norweger Malignant Eternal. Interessante Coverversionen aus dem Independent-

Bereich stammen von der Band Zwan um dem ex-Smashing-Pumpkins-Musiker Billy Corgan, der das energische THE NUMBER OF THE BEAST als sanfte Akustikballade völlig neu interpretiert, oder von The Frankenburies mit ihrer Psychobilly-/Punk-Adaption des Songs. Die anspruchsvollen Instrumentalparts und dramatischen Harmonien des Songs eignen sich auch gut für spektakuläre Interpretationen auf klassischen Instrumenten. Aufnahmen von THE NUMBER OF THE BEAST durch Streichquartette und Pianisten wurden über Vitamin Records veröffentlicht. In der genreoffenen breiten Popmusik finden sich inzwischen verschiedenste Interpretationen des Songs von Elektro (Hans Platzgumer) über Industrial (The Electric Hellfire Club) bis hin zum finnischen Klingelton-Hit, gesungen von einem animierten Eichhörnchen (Pikku-Orava). Die Grenze zur Persiflage des Songs und seines plakativen Textes wird dabei nicht selten überschritten. So gibt der in der Heavy-Metal-Szene als Kuriosität beliebte Mambo Kurt auf seiner CD *Sun of a Beach* eine schräge Heimorgel-Version von THE NUMBER OF THE BEAST zum Besten.

Verschiedene Videospiele und Kinofilme nutzten den Song im Soundtrack, etwa die Filme *Spun* und *Mord nach Plan*, oder die Videospiele *Tony Hawk's Pro Skater* und *Guitar Hero III: Legends of Rock*. Das Coverartwork des Albums, das Iron Maidens Maskottchen, den skelettartigen "Eddie", größer als den Teufel zeigt, wurde z.B. von der New Yorker Hardcore-Band S.O.D. persifliert. Hinter dem Teufel und Iron Maidens "Eddie" erhebt sich – noch größer – S.O.D.s eigenes Maskottchen "Sergeant D.".

Ein großer Teil der Faszination für den Song THE NUMBER OF THE BEAST liegt in seiner bahnbrechenden okkulten Atmosphäre und seinem Spiel mit satanischen Bildern begründet, das sich vom Coverartwork über das biblische Einleitungszitat des Liedes bis hin zum blutrünstigen Cover, das Bandmaskottchen "Eddie" mit dem abgeschlagenen Kopf des Teufels zeigt, zieht. Zur sinistren Popularität des Songs trugen dabei auch die Kritiker der Band maßgeblich bei: Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung sahen sich Iron Maiden wegen des Songs starken Anfeindungen fundamental-christlicher Kreise ausgesetzt, die im Text satanistische Propaganda zu erkennen glaubten (vgl. ausführlich Christe 2004: 130, Wehrli 2005: 82-88). Der amerikanische Teil der begleitenden "Beast on the Road"-Tour von 1982/1983 wurde von Boykottaufrufen und Protesten begleitet. Dies steigerte wiederum die Popularität der Band bei ihren Anhängern und führte zugleich zu einer Diffusion der von der Band genutzten okkulten Bilder in den kulturellen Mainstream. Besonders die Verbreitung der Zahl "666" als satanistisch codierte Zahl geht zu einem großen Teil auf THE NUMBER OF THE BEAST zurück. Dass es sich bei THE NUMBER OF THE BEAST keineswegs um ein satanistisches Credo handelte, sondern einen Versuch, den Hörer gleich einem Horrorfilm schauerlich zu unterhalten, muss nicht eigens diskutiert werden. Zahlreiche Interviews mit Bandmitgliedern belegen dies genauso wie das Video zum Song mit seinen dem Horrorkino entnommenen Passagen. Die Pionierrolle von THE NUMBER OF THE BEAST als ein für die spielerisch-okkulte Ikonographie des Heavy Metal wegweisender Song bleibt dadurch freilich unangetastet.

MANUEL TRUMMER

---

ts

Stimme: Bruce Dickinson
Gitarre: Dave Murray
Gitarre: Adrian Smith
Bass: Steve Harris
Schlagzeug: Clive Burr
Text und Musik: Steve Harris
Produktion, Aufnahme und Mix: Martin Birch
Aufnahme: Dezember 1981 bis Februar 1982
Veröffentlichung: 29. März 1982 (Album Version)
Länge: 4:49 (Album Version)

Recordings

- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *The Number of the Beast*, 1982, EMI, EMC3400, UK Erstauflage (LP/Album).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *The Number of the Beast*, 1998, EMI, 724349691803, Deutschland (CD/Album).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *The Number of the Beast/Remember Tomorrow (live)*, 1982, EMI, EMI 5287, UK Erstauflage, rotes Vinyl (7″/Single).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast” (live), *Powerslave – Beastial Reissue*, 1995, Castle, 106-2, USA (2CD/Album).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *Live after Death*, 1985, EMI, RIP 1, UK (2LP/Live-Album).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *A Real Dead One*, 1993, EMI, 77778924821, UK (CD/Live-Album).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *Live at Donington 1992*, 1993, EMI, DON 1, UK (3LP/Live-Album).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *Best of the Beast*, 1996, EMI, EMDX 1097, UK (4LP/Album).

Covers

(weitere)

- Angra. “The Number of the Beast”, *Rebirth World Tour – Live in Sao Paulo*, 2003, NTS, 3083202, Frankreich (2CD/Live-Album).
- Sinergy. “The Number of the Beast”, *A Tribute to the Beast*, 2002, Nuclear Blast, NB-666-2, Deutschland (CD/Tribute-Album).
- Malignant Eternal. “The Number of the Beast”, *20th Century Beast*, 1998, Napalm Records, NPR048, Norwegen (CD/EP).
- Zwan. “The Number of the Beast”, *Honestly*, 2003, Reprise Records, W600, USA Erstauflage (7″/ ıgle).
- Dream Theater. “The Number of the Beast”, *The Number of the Beast. Official Bootleg*, 2005,

YTSEJAM, 008 Z, USA Erstauflage (CD/Album).

- Avulsed. “The Number of the Beast”, *Seven Years of Decay / Bloodcovered*, 1999, Metal Age Productions, 8586009500397, Spanien (2CD/Album).
- The Frankenburies. “The Number of the Beast”, *Devil‘s Punchbowl*, 2007, Northeast Records, USA (CD/Album).
- Scott Lavender. “The Number of the Beast”, *The Piano Tribute to Iron Maiden*, 2005, Vitamin Records, CD8918, USA (CD/Tribute-Album).
- The String Quartet Tribute to Iron Maiden. “The Number of the Beast”, *Anatomy of Evil*, 2003, Vitamin Records, B0000BWVNY, USA (CD/Album).
- Hans Platzgumer. “The Number of the Beast”, *Powerslaves – An Elektro Tribute to Iron Maiden*, 2003, Angelmaker Records, AMR00:012, Holland (CD/Album).
- The Electric Hellfire Club. “The Number of the Beast”, *Witness the Millennium*, 2000, Deadline, CLP08712, USA (CD/Album).
- Pikku-Orava. “The Number of the Beast”, *Uusi Seedee*, 2006, EMI, 0946 37561607, Finnland (CD/Album).
- Mambo Kurt. “The Number of the Beast”, *Sun of a Beach*, 2004, Indigo, SUMO-044-2, Deutschland (CD/Live-Album).

References

- Christe, Ian: Höllen-Lärm. *Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal* [übersetzt von Conny Lösch]. Höfen: Hannibal 2004.
- Gamba, Marco/Visintini, Nicola: *Iron Maiden Companion.* Genua: Moving Media & Arts 2001.
- MacMillan, Malc[olm]: *The N.W.O.B.H.M. Encyclopedia*. Berlin: Iron Pages ^{2}2005.
- Mader, Matthias: *Burning Ambition – Das Iron Maiden Fanbuch.* Berlin: Iron Pages ^{2}2010.
- Moore, Ryan M.: The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. In: *Heavy Metal in Britain*. Ed. by Gerd Bayer. London: Ashgate 2009, 143-160.
- Roccor, Bettina: *Heavy Metal. Die Bands. Die Fans. Die Gegner.* München: Beck 1998.
- Trummer, Manuel: *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik.* Münster/New York/München/Berlin: Waxmann 2011.
- Trummer, Manuel: “Hard Rock Hallelujah”. Heavy Metal und Religion. In: *Rock Hard* 295 (2011), 66-72.
- Trummer, Manuel: Wie Satan salonfähig wurde. Die Figur des Teufels in der Rockmusik als Indikator und Gegenstand traditionaler Prozesse der Gegenwart. In: *Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 56 (2011), 147-165.
- Trummer, Manuel: Götze, Narr, Schreckgestalt. Der Teufel und das Teuflische in Rockmusik und Heavy Metal. In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt.* Ed. by Rolf Nohr and Herbert Schwaab. Münster: LIT 2011, 405-417.

'all, Mick: Run to the Hills: *Die offizielle Biographie von Iron Maiden* [übersetzt von Klaas Ilse]. Berlin: .ron Pages 2005.

- Walser, Robert: *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music.* Middletown: Wesleyan University Press 1993.
- Wehrli, Reto: *Verteufelter Heavy Metal. Forderungen nach Musikzensur zwischen christlichem Fundamentalismus und staatlichem Jugendschutz.* Münster: Telos 2005.

Films

- *The Man in the Iron Mask,* USA 1939, Regie: James Whale.
- *Spun*. USA 2002, Regie: Jonas Akerlund.
- *Murder by Numbers*. USA 2003, Regie: Barbet Schroeder.
- *Damien:Omen II*, USA 1978, Regie: Don Taylor.

Music video

- Iron Maiden. “The Number of the Beast”. Auf: *Video Pieces*, 1983, EMI, PMI-MVS 9900022, UK (VHS/Video).
- Iron Maiden. “The Number of the Beast”. Auf: *Raising Hell*, 2000, EMI, SEG-BMG-72333-8091-9-NTSC, USA (DVD/Video).

Videospielsoundtracks mit THE NUMBER OF THE BEAST

- *Ed Hunter.* EMI 1999.
- *Tony Hawks Pro Skater 4.* Activision 2002.
- *Guitar Hero III: Legends of Rock.* Activision 2007.
- *Rock Band.* MTV Games 2007.

Links

- Homepage: Iron Maiden. Official Homepage. http://www.ironmaiden.com/ [11.12.2011].

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Manuel Trummer

ɔn

Manuel Trummer: “The Number of the Beast (Iron Maiden)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/numberofthebeast, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

Anna Marly / Leonard Cohen **1943**

La complainte du partisan / The Partisan

The song was originally written during World War II in French and later adopted in its English version by Leonard Cohen and Joan Baez.

I. Origin

Anna Marly (born Anna Betoulinsky in St. Petersburg) was a French singer and performer of Russian origin. She left Paris after the German occupation and wrote LA COMPLAINTE DU PARTISAN on a text by d'Emmanuel d'Astier de la Vigerie, in London in 1943, where she was actively involved in the French resistance. This is the second song she composed and recorded about the resistance, after "La Chanson du Partisan". Both songs were often broadcasted on the French programme of BBC Radio as means of resistance for the French population. Cohen first recorded THE PARTISAN (translation of LA COMPLAINTE DU PARTISAN) in 1969.

II. Context

French resistance was composed by cells of men and women of different political, religious and social origin, who fought against German Nazi occupation of France and the collaborationist Vichy regime. Beside military operations, they also organized counterpropaganda, including the diffusion of popular music praising resistance and arise of French population against the Nazis (see Cobb 2010).

III. Analysis

The lyrics by d'Astier de la Vigerie, who was not a lyricist but a journalist and politician, are very straightforward. A partisan recalls, in the first person, episodes of his life "in the shadows", starting from the arrival of the Germans telling him to resign himself to his fate: "résigne-toi". Each verse narrates a different situation: life on the run, the loss of the family, that of comrades, the killing of an old man who hid partisans, up to the ending, where freedom will come.

Hy Zaret (author of "Unchained Melody") translated the song into English in the 1940s. The translation is relatively faithful, although "les All'mands" are transformed into a more general "they" and the "vieil [illegible]ne" is turned into an "old woman".

Anna Marly performs the song accompanied by a guitar. Each verse is introduced by an instrumental part,

where she whistles the melody. In Cohen's version, a classical guitar and a double bass, with some accordion inserts, are the only instruments. The melody and chord structure is considerably different from the original. Cohen sings the verses in French together with a female singer.

IV. Reception

The song was used for counter propaganda in occupied France and some records were parachuted by the resistance into French territory. It became quite successful in the 1950s, thanks to the version of Les Compagnons de la chanson.

Entitled simply "The Partisan", the song appears in Leonard Cohen's second album *Songs from a Room*. Cohen learnt the song in his youth, because it was featured in *The People's Songbook* (Waldemar 1948). It is the first song not written by him that he recorded. He sings all but the second verse of the English version, followed by verses two and three of the original French version. It is rare for Cohen to sing straight political songs and this exception is interesting because of at least two reasons: it is partly sung in French, therefore linking Cohen to his country of origin (Canada) and its bilinguism, and it attaches Cohen's poetics to European recent history, asserting it with a certain level of authenticity.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals: Anna Marly / Leonard Cohen
Lyrics: Anna Marly, Emmanuel d'Astier de la Vigerie
Songwriting : Anna Marly
Producer of Leonard Cohen : Bob Johnston
Recorded : 1943
Length 3 :37

Recordings

- Leonard Cohen. "The Partisan", *The Partisan*, 1969, CBS Disques, 4262, France (7"/Single).
- Leonard Cohen. "The Partisan", *Songs From A Room*, 1969, CBS, S 63587, Germany (LP/Album).
- Anna Marly. "Complainte Du Partisan", *Leonard Cohen's Jukebox – The Songs That Inspired The Man*, 2010, Chrome Dreams, CDCD5034, UK (CD/Compilation/Unofficial Release).

References

- Cobb, Matthew: *The Resistance. The French Fight Against the Nazis*. New York City: Pocket Books 2010, 320.
- Waldemar, Hille (Ed.): *The People's Songbook*. New York: Oak Publications 1948.

Links

- Artists' homepages: http://anna-marly.narod.ru/ [07.11.2011], http://www.leonardcohen.com/ [07.11.2011].
- Database: http://www.discogs.com/artist/Anna+Marly [07.11.2011], http://www.discogs.com/artist/Leonard+Cohen [07.11.2011].
- Download: http://leonard-cohen.musicload.de/kuenstler/37576 [07.11.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/xepwpm_leonard-cohen-the-partisan-1969- hq_music [07.11.2011].
- Lyrics: http://www.leonardcohenfiles.com/partisan.html, http://gouttedeau.blog.lemonde.fr/2010/02/09/la-complainte-du-partisan- poesie- et-resistance/ [07.11.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: "La complainte du partisan / The Partisan (Anna Marly /Leonard Cohen) ". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thepartisan, 02/2010 [revised 10/2013].

Print

Iggy Pop **1977**

The Passenger

THE PASSENGER ist der erfolgreichste Song des Sängers Iggy Pop. Basierend auf einem Gedicht von Jim Morrison beschreibt er darin eine endlose Fahrt durch eine anonyme Vorstadt. Der zeitlose Undergroundhit ist viele Jahre nach seiner Entstehung über TV-Spots und Filmmusiken auch im Mainstream angekommen.

I. Entstehungsgeschichte

Iggy Pop alias James Newell “Jim” Osterberg, geboren (1947) und aufgewachsen in Michigan, begann als 15jähriger seine Musikerkarriere als Schlagzeuger der Band Iguanas. 1967 gründete er die Vorläuferband von The Stooges, mit denen er zwischen 1968-1973 drei Alben veröffentlichte und die mit ihrer radikalen Rockmusik und ihren nonkonformistischen Auftritten die Atmosphäre des Punk vorwegnahmen. Nach seiner Zeit mit The Stooges rutschte Iggy Pop in die Drogensucht ab und wurde erst 1976 von David Bowie, der schon am letzten Album der Stooges mitgearbeitet hatte, wieder in die Musikerlaufbahn zurückgeholt. Sie gingen zusammen nach West-Berlin und produzierten dort 1977 für RCA das Album *The Idiot*. Im gleichen Jahr spielten sie, auch wieder in den Hansa-Tonstudios Berlin, das Album *Lust for Life* ein, das den Song THE PASSENGER enthält, bei dem David Bowie im Backgroundchor singt und der auch als B-Seite der einzigen Singleauskopplung des Albums (*Success*) veröffentlicht wurde. Diese Alben markieren den Beginn von Iggys internationaler Karriere als Musiker. Im Jahr 2010 wurden er und die Stooges in die “Rock ‘n’ Roll Hall of Fame” aufgenommen (Trynka 2009). Geschrieben hat das Lied der Gitarrist der Rockband Beggars Opera, Ricky Gardiner, der nach deren Auflösung u.a. mit Pop und Bowie zusammenarbeitete. Er nahm vier Akkorde und fügte sie in ständiger Wiederholung so zusammen, dass der Song Hitpotential entwickelte. Der Text stammt von Iggy Pop, der durch ein Gedicht von Jim Morrison (s.u.) inspiriert wurde, wie auch durch den Titel des Michelangelo Antonioni-Films *The Passenger* (deut.: B*eruf: Reporter*) aus dem Jahr 1975, den er in Westwood, Kalifornien an einem Kino las, während er von David Bowies Chauffeur gefahren wurde, wie Iggy in einer TV-Dokumentation über ihn erzählt (*Call me Iggy*, 2012). Dort beschreibt er auch, dass THE PASSENGER im Studio aufgenommen wurde, ohne (später) etwas dazuzumischen.

II. Kontext

Im Jahr 1977 setzte in Großbritannien die erste große Welle der Punkbewegung ein, die aus der rebellischen Haltung einiger Jugendlicher in den USA und Großbritannien eine Jugend- bzw. Subkultur werden ließ, die sich äußerlich durch provozierende Outfits und nichtkonformes Verhalten auszeichnete, l durch eine totale Verweigerungshaltung gegenüber sämtlichen Institutionen der Erwachsenenwelt, b. .n zur Obdachlosigkeit (Straßenpunks). “No future” war ihr Motto, befeuert durch die Bedrohung eines

Atomkriegs und durch Zukunftsängste, auch ausgelöst durch die neoliberale Politik konservativer Staatschefs wie Ronald Reagan und Margaret Thatcher. Die Punkwelle schwappte auch nach Deutschland, in Berlin gründeten sich im Jahr 1977 diverse Punkbands. Musikalisch lösten die Sex Pistols mit der Veröffentlichung ihres Albums *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* (1977) die Punkmusikwelle aus, auch wenn schon zuvor Bands in New York, vor allem die Ramones im Club CBGB, Punkrock gespielt hatten. Wichtig war den Punkmusikern eine dilettantische Herangehensweise an die Musik, nur drei Akkorde zu beherrschen galt als cool, Virtuosität oder lange Soli, wie im geschmähten Pomprock von Bands wie Yes oder Pink Floyd, wurden total abgelehnt (Büsser et al. 2009).

III. Analyse

In diesen Kontext passte ein auf vier Akkorden in abgewandelter Kadenzreihenfolge basierendes und vordergründig Eintönigkeit verbreitendes Stück wie THE PASSENGER hervorragend hinein. Das prägnante Gitarrenriff in ständiger Wiederholung begleitet von Schlagzeug und Bass, der – teils – agressive Gesang, der simple Chorus, das alles passte perfekt in die Zeit, hat aber auch über die Jahre nicht an Charme verloren, wie seine gleichbleibende Popularität belegt.

In Jim Morrisons Gedicht wird das moderne Leben mit einer ewig dauernden Autofahrt verglichen, bei der die "Passengers" zwar das Auto wechseln, aber nicht anhalten können: "Modern life is a journey by car…" (ohne Titel, aus *The Lord and the New Creatures*, 1969). Sie fahren durch die verkommenen Vorstädte – "ripped backsides" ("zerissene Ärsche") – ein Begriff den Iggy Pop wörtlich übernommen hat. Er hat aus dem leicht surrealen Text Morrisons einen eher bodenständigen Text gemacht, in dem er in fünf sich sehr gleichenden Strophen eine nächtliche Fahrt durch die Suburbs beschreibt, die ebenfalls nicht enden will, die er aber nicht alleine bestreitet ("…everything was made for you and me") und bei der die Sterne und der nächtliche Himmel Hoffnung spenden.

IV. Rezeption

Iggys erfolgreichster Song lief und läuft seit seinem Erscheinen in jeder Indie-Disco, aber in die Charts schaffte er es erst im Jahr 1998, als er in Großbritannien nach der Verwendung in einem Toyota-TV-Werbespot wiederveröffentlicht wurde und auf Platz 22 landete. Zudem verwendeten die Bierbrauerei Guinness und Opel (2005) den Song für TV-Spots, wobei Opel ihm einen anderen Text verpasste. T-Mobile ließ ihn 2010 bei einer Flashmob-Kampagne singen (siehe Youtube-Links). Außerdem fand er Verwendung in verschiedenen TV-Produktionen, u.a. in der US-Show *30 Days* oder dem CNN-Programm *Anderson Cooper 360* sowie in Filmsoundtracks, so z.B. in *Radiofreccia*, *The Weather Man*, *Jarhead*, *24 Hour Party People* und *23–Nichts ist so wie es scheint*. Deutsche Fernsehzuschauer konnten ihn im Tatort *Hinkebein* (WDR 2012) hören.

Coverversionen von diesem Song gibt es Dutzende, die bekannteste stammt wohl von der Gruppe Siouxsie and the Banshees aus dem Jahr 1987, die Platz 41 der UK-Singlecharts erreichte. Andere Versionen stammen u.a. von Michael Hutchence (1995), Lunachicks (1997) oder den jamaikanischen The

Jolly Boys (2010), die eine Mento-Version des Liedes einspielten. Fremdsprachige Versionen gibt es z.B. auch in Polnisch (von Pidzama Porno, 1989/ Kult, 1994), Portugiesisch (von Capital Inicial, 1991/ UHF, 1996), Deutsch (von Die Toten Hosen, 1996) und Französisch (von Berry, 2012). Bei Youtube sind des weiteren Live-Coverversionen der Bands Bauhaus und R.E.M. zu sehen. Im Jahr 2007 erschien ein sogenanntes Mashup des Songs mit Peggy Lees *Fever*, bei dem auf die Melodie von THE PASSENGER der Text von *Fever* gelegt wurde.

TORSTEN EßER

Credits

Gesang: Iggy Pop
Gitarre: Ricky Gardiner
Schlagzeug: Hunt Sales
Bass: Tony Sales
Text: Iggy Pop
Musik: Ricky Gardiner
Produzent: Bewlay Bros. (I. Pop/ D. Bowie/ C. Thurston/ E. Meyer)
Aufnahme: Hansa-Tonstudios, Berlin
Label: RCA
Veröffentlichung: 1977
Länge: 4:44

Recordings

- Iggy Pop. “The Passenger”. On: *Lust for Life*, RCA, 1977, PL 12488, Ger (LP/Album).
- Iggy Pop. “The Passenger”. On: *Livin’ on the Edge of the Night,* 1990, Virgin, PRCD3072, US (CD EP).
- Iggy Pop. *The Idio*t, 1977, RCA Victor, PL 12275, Ger (LP).

- Sex Pistols. *Never Mind the Bollocks, Here’s the Sex Pistols*, 1977, Virgin, V 2086, UK (LP/Album).

- *Professione: Reporter.* Regie: Antonioni, Michelangelo. Drehbuch: Peploe, Mark/Antonioni, Michelangelo/Wollen, Peter. Metro-Goldwyn-Mayer, 1975 (DVD)
- *Radiofreccia*. Regie: Ligabue, Luciano. Drehbuch: Leotti, Antonio/Ligabue, Luciano. Domenico Procacci, 1998 (DVD).
  he Weather Man. Regie: Verbinski, Gore. Drehbuch: Conrad, Steve. Paramount Home ntertainment, 2005 (DVD).

- *Jarhead*. Regie: Mandes, Sam. Drehbuch: Broyles, William Jr./Swofford, Anthony. Universal, 2005 (DVD).
- *24 Hour Party People.* Regie: Winterbottom, Michael. Drehbuch: Cottrell Boyce, Frank. 2002 (DVD).
- *23 – Nichts ist so wie es scheint.* Regie: Schmid, Hans-Christian. Drehbuch: Gutmann, Michael/ Schmid, Hans-Christian. 1998 (DVD).

Covers

- Siouxsie and the Banshees. “The Passenger”. On: *Through the Looking Glass*, 1987, Polydor, 831 474-2, UK (CD/Album).
- Die Toten Hosen. “The Passenger”. On: *Im Auftrag des Herrn*, 1996, JKP, 0630-16698-2, Ger (CD/ Digipak).

References

- Boué, Jean: *Call me Iggy*. ZDF/ arte 2012.
- Trynka, Paul: *Iggy Pop.* Heyne 2009.
- Büsser, Martin/Robb, John/Wilpert, Chris: *Punk Rock: Die Geschichte einer Revolution.* Heyne 2009.

About the Author

Torsten Eßer is journalist and editor of the broadcast "MusikBonus" (WDR 5).
All contributions by Torsten Eßer

Citation

Torsten Eßer: “The Passenger (Iggy Pop)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/passenger,11/2013, [revised 01/2014].

Print

Beastie Boys **1989**

The Sounds of Science

THE SOUNDS OF SCIENCE ist ein Hip-Hop-Stück der Beastie Boys von ihrem zweiten Studio-Album *Paul's Boutique*. Obgleich nicht als Single veröffentlicht, lässt es sich aufgrund der thematisierten Inhalte und der von zahlreichen Samplings geprägten Struktur als Paradigma für die spezielle, postmoderne Machart des Albums interpretieren.

I. Entstehungsgeschichte

Die Aufnahmen für *Paul's Boutique* bedeuteten einen markanten Bruch in der Bandgeschichte der Beastie Boys (Michael Diamond, geb. 1965; Adam Horovitz, geb. 1966; Adam Yauch, geb. 1964 und gest. 2012), sodass eine vergleichsweise umfangreiche Betrachtung ihres vorherigen Albums sinnvoll erscheint. Ihr 1986 erschienenes Debüt-Album *Licensed To Ill* zeichnete sich durch einen Hip-Hop-Stil aus, der stark von Rock-Elementen geprägt war und zudem die Hardcore-Punk-Wurzeln der Band erkennen ließ. Auch aus kommerziellen Gründen wurden die Beastie Boys, zuvorderst auf Bestreben ihres Produzenten/ Managers Rick Rubin, als homophobe und aggressive "college boys" inszeniert. Die Songs auf *Licensed To Ill* thematisieren daher insbesondere exzessiven Alkoholkonsum, Sex und Gewalt. Songtitel wie "(You Gotta) Fight for Your Right (to Party!)" und die Tatsache, dass als Album-Name zunächst *Don't Be a Faggot* (vgl. Wolk 1999) (zu Deutsch: "Sei keine Schwuchtel") angedacht war, verdeutlichen das brachiale Image, welches die Beastie Boys damals besaßen. In dem Song "Rhymin' and Stealin'" heißt es unter anderem: "I'm wheelin', I'm dealin', I'm drinking, not thinking. | Never cower, never shower, and I'm always stinking. […] Skirt chasin', free basin', killin' every village. | We drink and rob and rhyme and pillage." In einem 2012 geführten Interview bezeichnet Band-Mitglied Michael Diamond *Licensed To Ill* rückblickend aufgrund der "tight control" Rubins als "really cheap" (Mundt 2012). Nichtsdestotrotz – oder gerade deshalb – stellte das Album einen immensen kommerziellen Erfolg dar, den das Genre des Hip-Hop bis dahin so noch nicht erlebt hatte. Als erstes Hip-Hop-Album überhaupt erreichte es im März 1987 die Spitze der US-amerikanischen Billboard-Charts, erhielt im selben Jahr Platin und 2015 für insgesamt mehr als zehn Millionen verkaufte Einheiten (vgl. Spanos 2015) den Diamond-Status der Recording Industry Association of America. Ferner koppelte das Platten-Label Def-Jam-Records sieben der 13 enthaltenen Stücke als Singles aus.

Vor *Paul's Boutique* waren die Beastie Boys in der öffentlichen Wahrnehmung "a bunch of upper-middle-class, never-been-battled punk rockers in leather jackets and skinny jeans bellowing knowingly obnoxious, semi-ironic lyrics" (Patrin 2009) und es schien nichts darauf hinzudeuten, dass sie die populäre Musik um derartige Songs wie "The Sounds of Science" bereichern sollten. In der Liste der 500 besten Musik-Alben aller Zeiten des Rolling Stone Magazine (RSM) wird *Licensed To Ill* zwar als "[…] revolutionäre K bination aus Hip-Hop-Beats, Metal-Riffs und einigen der dreistesten Reime aller Zeiten" (Levy 2009) hnet und belegt im RSM-Ranking der besten Debüt-Alben gar Platz 1 (Anonym 2013). Im Sinne

einer adäquaten Betrachtung von *Paul's Boutique* und damit auch THE SOUNDS OF SCIENCE erscheint es daher umso wichtiger, sich die damalige Denotation und Konnotation von Hip-Hop bewusst zu machen. *Licensed To Ill* ebnete zwar sowohl den Weg für eine breitere, kulturelle Wahrnehmung des Phänomens Hip-Hop als auch für dessen sich fortan intensivierenden kommerziellen Erfolg. Der entscheidende und paradoxe Aspekt dieser Entwicklung ist allerdings, dass der von *Licensed To Ill* verkörperte Hip-Hop nicht den Gedanken transportiert, der das Genre eigentlich auszeichnet. Und dieser ist der Folgende, wie Tricia Rose (vgl. Rose 1994) festhält:

> Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and African-Caribbean history, identity, and community. It is the tension between the cultural fractures produced by postindustrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop (ebd.: 21).

Es war demnach mehr ein derber Hip-Hop-/Rock-Hybrid als ein wohl intendierter, das urbane Leben thematisierender Sprechgesang, den ein Großteil der US-Bevölkerung Mitte der 1980er-Jahre mit Hip-Hop konnotierte. Als weiße Interpreten konnten die Beastie Boys in ihren Songtexten darüber hinaus nicht auf authentische Weise die soziale Marginalisierung zum Ausdruck bringen, mit der die afroamerikanische Bevölkerung konfrontiert ist (vgl. Stratton 2008). Sie vollzogen nach der *Licensed To Ill*-Phase einen entscheidenden Bruch, um im Hip-Hop ihre eigene Nische zu finden die bis dahin vielleicht noch gar nicht existierte, sich fortan aber ausformulieren und ohne Vorbehalte innerhalb des schwarzen Hip-Hop eine Ko-Existenz führen konnte, ohne dem Rezipienten die Aussagen eines unreifen "college boys" ins Gesicht zu schleudern. BBC-Autor Ian Wade spekuliert: "It's interesting to wonder what would have happened had the Beasties carried on in brat mode. Would their influence on contemporary culture have been the same if *Paul's Boutique* hadn't happened? Most definitely not" (Wade 2009).

II. Kontext

1988 unterzeichneten die Beastie Boys einen Plattenvertrag bei Capitol Records und zogen vorübergehend von New York nach Los Angeles, um dort ihr nächstes Album aufzunehmen. Sie entschlossen sich zu einer Zusammenarbeit mit dem Produzenten-Duo Michael Simpson und John King ("The Dust Brothers") sowie ihrem fortan langjährigen Partner Mario Caldato Jr., Rick Rubin hingegen war in keiner Weise involviert. Ausgestattet mit viel künstlerischer Freiheit und entgegen den Erwartungen der Dust Brothers (vgl. Tingen 2005) intendierten die Beastie Boys für dieses Werk nun einen völlig anderen Hip-Hop-Stil. Entscheidendes Element sollte dabei die Praktik des Samplings darstellen. Sie spielte bei der Produktion von *Paul's Boutique* eine derart tragende Rolle, dass damit zwei entscheidende Konsequenzen einhergingen: Einerseits veränderte das Sampling grundlegend, wie DJs die Sound-

[1] lage für Hip-Hop-Stücke arrangieren. Michael Simpson fasst es wohl am Besten zusammen:

> Up until that point in hip-hop, people had been using samples very sparsely and minimally. If anything, they would use one sample in a song and take a drum loop and that would be the foundation. But what we were doing was making entire songs out of samples taken from various different sources. On *Paul's Boutique* everything was a collage (Simpson zit. nach Tingen 2005).

Kevin "DJ Food" Foakes sieht dies ähnlich und konkretisiert den Wandel sogar noch ein wenig:

> On *Licensed To Ill* they were sampling Led Zeppelin and re-playing AC/DC – big chunks of very obvious rock things – but in a lot of those instances they were getting them re-played. […] but with *Paul's Boutique* it's like a patchwork, layer upon layer with loads of detail. There are all these stop-start bits on the album where it's disjointed and the rhythm breaks and then comes back again.

Mit der Veröffentlichung von *Paul's Boutique* änderte sich also nicht nur, wie DJs die Sound-Grundlage eines Hip-Hop-Stückes formal strukturieren, sondern wie sich diese Struktur auch inhaltlich konstituieren sollte. Anstatt vergleichsweise wenige Loops zu verankern, die man extensiv wiederholt, treten Samples als Puzzleteile hinzu. In gewisser Weise dringen sie als minimale Interruption in den Song ein, um gleich darauf auch schon wieder verschwunden zu sein. Dies exkludiert nicht, besagte Loops dennoch als "big chunks", also als Sound-Fundament zu verwenden. Doch treten andere Samples eben als "snippets" hinzu, welche aus den unterschiedlichsten Genres populärer Musik entnommen sein können (vgl. Coroneos 2012). Diese Praktik wird in einem Artikel des Rock and Roll Hall of Fame Museum treffenderweise als die "lyrical gymnastics" eines Hip-Hop-Stückes bezeichnet, welches *Paul's Boutique* zu einem kaleidoskopartigen Kunstwerk mache, das man als Pet Sounds oder Dark Side of the Moon des Hip-Hop interpretieren könne. Der *Musik-Express* bezeichnet die Songs von *Paul's Boutique* als solche, welche "auf nicht weniger als 105 geschickt zitierten bzw. recycelten Songs [basieren], die von Hip-Hop-Pionieren wie Kurtis Blow und Afrika Bambaataa bis hin zu Legenden wie den Beatles, Pink Floyd, Bob Marley, Led Zeppelin oder Jimi Hendrix reichen" und das Sampling als "relevante Kunstform" (Kage/Rehm 2012) überhaupt erst etabliert hätte. David Handelman nannte das Album in der Original-Rezension des Rolling Stone Magazine aus dem Jahre 1989 eine nahtlose, provokative "rap opera" (Handelman 1989). Er zieht gar den Vergleich zu *Abbey Road* von den Beatles, deren Sampling, wie nun zu sehen sein wird, speziell in Bezug auf THE SOUND OF SCIENCE eine wichtige Rolle darstellt.

III. Analyse

> Mike D was playing the tracks for me. They started with a drum that was obviously from the intro to '*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.' And I said, 'I don't know if you can

> do that.' And right as I said that, a guitar line from *Abbey Road* came in, and you realized that there were two Beatles samples. Mike said, 'Well, hopefully they'll be able to work it out.' And I said, 'Mike, come on, man, it's the Beatles.' He goes, 'Yeah. I know. But what could be cooler than being sued by the Beatles?' (Carr zitiert nach Anonym o.J.).

Dieses Gespräch fand während der Aufnahmen von THE SOUND OF SCIENCE zwischen Michael Diamond und Tim Carr, dem damaligen Chef von Capitol Records, statt (vgl. Anonym o.J.). Es vermag zumindest ansatzweise nachzuzeichnen, welch weitreichenden Ansatz die Beastie Boys bei ihrer Arbeit verfolgten, um den Song mit kulturellen Verweisen und Samplings zu füllen.

Zu Beginn von THE SOUND OF SCIENCE sind zwei Sounds zu hören. Bei dem einen Sound handelt es sich um das Vorbeirauschen eines nicht näher identifizierbaren Objektes. Der andere Sound ist ein Onomatopoetikum des "Muh"-Lautes einer Kuh. Während der erste Sound nur zweimal wiederkehrt, bleibt der Muh-Laut dem Song vorerst erhalten. Er verbindet sich mit gemäßigten Drum-Schlägen und einem ebenso gemäßigten E-Bass-Laut zu dem vorläufigen Sound-Grundgerüst des Songs, was beim Rezipienten zunächst ein sehr naturalistisches Bild evoziert. Nach etwa dreißig Sekunden tritt ein "Klimper"-Sound hinzu, der von einem Spielzeug-Piano zu stammen scheint. Dieser bleibt jedoch nur für gut zwanzig Sekunden in rekurrierender Manier Teil des Songs. Zum Ende der ersten Strophe, das nach gut einer Minute erreicht ist, kehrt der Sound des vorbeirauschenden Objektes zurück: Erneut ist er zweimal zu hören.

Im Verlauf der gesamten ersten Strophe wird das vom E-Bass und Muh-Laut vorgegebene, gemäßigte Tempo beibehalten. Für einen Hip-Hop-Song sehr untypisch, werden die Lyrics ferner von einem vergleichsweise sehr langsamen und melodiösen Sprechgesang dargeboten. Während die ersten zwei Zeilen von den Beastie Boys gemeinsam intoniert werden, praktiziert die Gruppe in den folgenden 18 Versen der ersten Strophe ein Ineinandergreifen ihrer Stimmen. Das so dominante Element der Interruption entfaltet sich daher nicht nur auf der Ebene des Samplings, sondern auch auf der Ebene des Stimm-Einsatzes. Allein an der kurzen Zeile "And Naugels, Isaac Newton, and Scientific E.Z." sind alle drei Rapper beteiligt. Eines der Bandmitglieder führt jeweils den Sprechgesang des vorherigen Akteurs fort, was dem Rezipienten ein paradoxes Hörerlebnis beschert: Die Stimmen vollführen sowohl ein Hineinbrechen als auch ein Komplettieren. Mitunter ist aufgrund dieser Praxis in Original-Geschwindigkeit kaum determinierbar, wer wann zu hören ist und dies interessanterweise trotz des Umstandes, dass sich die Stimmen der Rapper natürlich durchaus unterscheiden: Die Stimmen von Diamond und Horovitz zeichnen sich beide durch eine vergleichbare Nasalität aus, sodass bei einem Ineinandergreifen zumindest dieser beiden Bandmitglieder eine eindeutige Bestimmung schwerfällt. Dass es jedoch selbst hier, gemeinsam mit der stark divergierenden Stimme von Yauch schwerfällt, bekräftigt das komplexe 'Stimm-Dreieck', welches sich in THE SOUNDS OF SCIENCE ergibt.

Mit der dreimaligen Erwähnung des "science"-Begriffes ("It's the sound of science. The sounds of science. Science") findet die erste Strophe ihren Abschluss und es ereignet sich ein markanter Einschnitt: Die Musik verschwindet, stattdessen ist eine Menschenmenge zu hören, die das naturalistische Klangbild des auflöst und es in ein städtisches Szenario transferiert. Dieses Sample ist dem Beatles-Stück "Sgt.

Pepper's Lonely Hearts Club Band" (1967) entnommen. In dieses Klangbild bricht nun die echoartig-verzerrte Stimme Horovitz' herein, der energisch die vier Zeilen "Rope a dope. | The newest in new. | Waxin' and milkin'. | All of y'all square heads" von sich gibt. Diese vier Zeilen werden von drei deutlich zu hörenden, sehr hochtönigen Scratchings begleitet und mittig von dem Sprachsample "Right up to your face and dis you" durchsetzt. Es handelt sich hierbei um die Stimme des Rappers Lawrence Parkers ("KRS-One") aus dem Song "My Philosophy" von Boogie Down Productions (1988). Dieses wenige Sekunden andauernde Zwischenspiel aus Menschenmenge und Horovitz' Ausruf stellt eine Art Bridge dar. Sie löst sehr abrupt die Gemächlichkeit der ersten Strophe auf und konstituiert zugleich eine Spannung. Es herrscht kurzzeitig Konfusion darüber, in welcher Art und Weise der Song temporal fortschreiten wird.

Er tut dies, indem Diamond, Horovitz und Yauch nun wieder im Kollektiv neun Verse performen, womit die zweite Strophe von THE SOUNDS OF SCIENCE beginnt. Der Sprechgesang zeichnet sich nun allerdings durch ein Tempo aus, das sich von der ersten Strophe exorbitant unterscheidet. Das Rappen vollzieht sich in den nun folgenden zwei Strophen in einer enormen Geschwindigkeit und macht die Nachverfolgung von Vers-Struktur und Stimmeinsatz noch schwieriger. Der Rezipient hört Zeilen, die einem einzelnen Rapper gehören (beispielsweise Diamonds "Not like a roach or a piece of toast") und Doppel-Zeilen, bei denen sich alle drei Stimmen übereinanderlegen ("Ponce de Leon constantly on. | The fountain of youth, not Robotron"). Zudem existieren Zeilen, bei denen sich alle drei Stimmen übereinanderlegen und zwecks Reims ein Sprach-Sample angehängt wird. Dies ist der Fall bei der von den Beastie Boys gemeinsam intonierten Zeile "Rock my Adidas, never Rock Fila", auf welche das Sprach-Sample "I do not sniff the coke, I only smoke sinsemilla" folgt. Letzteres hat seinen Ursprung in dem Song "Don't Sniff Coke" (1987) von Reggae-Sänger Patrick Murray ("Pato Banton"). Darüber hinaus treten auch Doppel-Zeilen auf, die einem einzelnen Bandmitglied vorbehalten sind (etwa Horovitz' "Well, I figured out who makes the crack. | It's the suckers with the badges and the blue jackets").

Unter das Klang-Gerüst, das den nun in einer auch soundtechnisch sehr hohen Geschwindigkeit voranschreitenden Song trägt, subsumieren sich mehrere Samples aus Beatles-Songs. Erneut bedienen sich die Beastie Boys bei "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" sowie bei Drum Samplings aus "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Reprise)" (1967) und einem Scratching-/Gitarrenriff-Mix aus "The End" (1969). Das sehr markante Scratching, das die zweite Strophe im Anschluss an die von Yauch vorgetragene Zeile "Yeah, that's right my name's Yauch" beendet, ist ein Extrakt des James-Brown-Stückes "Get Up, Get Into It, Get Involved" von 1986. Strophe drei folgt dem Muster von Strophe zwei und erneut ist es Yauch vorbehalten, diese zu beenden. Ein Sprechsatz, temporal gedrosselt und ohne jegliche Hintergrundgeräusche, bildet den Abschluss von THE SOUNDS OF SCIENCE.

Ungeachtet des Genres fällt auf, dass sich THE SOUNDS OF SCIENCE insofern von anderen Songs abgrenzt, dass das Lied keinen Refrain im eigentlichen Sinne besitzt. Vielmehr lassen sich die Scratchings, die während der Bridge sowie zwischen der zweiten und dritten Strophe zu hören sind, als rekurrierendes Surrogat bezeichnen. Das ist eine Methode, derer sich die Beastie Boys auf *Paul's Boutique* in ähnlicher Weise auch bei "Shake Your Rump" und "Shadrach" bedienen. Zudem sticht THE SOUNDS OF SCIENCE aufgrund seiner ungewöhnlichen Binnenstruktur hervor. Der Vortrag der ersten Strophe umfasst 18 Zeilen und vollzieht sich, wie schon erwähnt, mit sehr gemächlichem Tempo über

Zeitraum von etwa einer Minute. Die Strophen zwei und drei enthalten mit 21 bzw. 17 Zeilen ein vergleichbares Maß an Inhalt, nehmen aber paradoxerweise jeweils bloß rund 40 Sekunden in Anspruch.

Dies ist auf die enorme Geschwindigkeit des Sprechgesanges zurückzuführen, die fast schon in eine Art Hast ausartet. Die vorhandene Problematik bezüglich der Zuschreibung von Stimmen wurde schon erwähnt. Stellenweise ist es ob des Tempos sogar schwierig, Worte überhaupt zu verstehen. Die Zeile “Postulating theorems, forumulating equations”, die kurz vor dem Ende des Songs zu hören ist, mag hier als besonders prägnantes Beispiel dienen.

Es fällt recht schwer, den Songtext von THE SOUNDS OF SCIENCE inhaltlich adäquat einzuordnen. Das dominierende Thema ist “science” (Wissenschaft) – den Rap der Beastie Boys als “wissenschaftlich” zu bezeichnen, wäre allerdings ein Trugschluss. Der Song baut keine eigene Geschichte im narrativen Sinne auf, enthält aber eben doch eine gewisse Botschaft. Die Intention von THE SOUNDS OF SCIENCE mag wohl am treffendsten formuliert sein, wenn man sie als eine Art der Vermittlung wissenschaftlicher Geschichte (im historischen Sinne) interpretiert. Dies geschieht auf humorvolle, versatzstückhafte Art und Weise durch die Verquickung von Hip-Hop, Populärkultur und die Nennung historisch bedeutsamer Ereignisse/Personen.

Der Auftakt von THE SOUNDS OF SCIENCE illustriert diese Intention: Umgehend wird die im Song-Titel erwähnte Wissenschaft aufgegriffen: “Now here we go dropping science, dropping it all over. | Like bumping around the town, like when you’re driving a Range Rover. | Expanding the horizons and expanding the parameters. | Expanding the rhymes of sucker emcee amateurs. | And Naugels, Isaac Newton, and Scientific E.Z. | Ben Franklin with the kite, gettin’ over with the key.” Bewusst ironisch inszenieren sich die Beastie Boys als diejenigen, die akademische Sachverhalte distribuieren (“dropping science”) und dadurch gleich zwei Arten von Feldern erweitern: zum einen das Feld des Hip-Hop, insbesondere adressiert an ihres Erachtens minderbemittelte Interpreten (“sucker emcee amateurs”), die jene Kunstform (unbewusst) entwerten, und zweitens das Feld der Wissenschaft, dessen “horizons” und “parameters” konstant neue Sphären zu erlangen gedenken. Nebenbei invertieren die Beastie Boys an dieser Stelle Genre-Konventionen wie das “name dropping”. So wird nicht etwa eine Schar von Erzfeinden aus dem Rapper-Milieu gedisst (negativ konnotiertes Name Dropping) oder eine Gruppe freundlich gesinnter Kollegen erwähnt (positiv konnotiertes Name Dropping), vielmehr sind es Persönlichkeiten wie Sir Isaac Newton und Benjamin Franklin, vor denen die Beastie Boys hier auf sehr eigenwillige Art den wissenschaftlichen Hut zücken. Der Text von THE SOUNDS OF SCIENCE hat, der Auftakt verdeutlicht es, nicht den Anspruch, eine von Wissenschaft geprägte Geschichte zu vermitteln, sondern spielt mit den wissenschaftlichen Errungenschaften und historischen Ereignissen der menschlichen Existenz.

Die Muster setzen sich im Verlaufe des Songs fort. Bemitleidenswerte Vertreter der Hip-Hop-Zunft werden, mit Wissensdurst verknüpft, unter anonymer Anrede ausgeschlossen (“‘Cause I’ve been d-dropping a n-new science. | And I’ve been k-kicking the new k-nowledge. | An emcee to a degree that you can’t get in college”). Mal implizit, mal explizit zollen die drei Rapper historischen Ikonen Tribut: implizit, wenn mit “I’ve got pegs through my hands and one through my feet”) auf die Kreuzigung von Jesus Christus verwiesen wird. Explizit, wenn von den Errungenschaften eines spanischen Seefahrers und “conquistadors” die Rede ist (“Ponce de Leon constantly on”) oder man die Wissenschaft erneut eines “droppings” unterzieht, wie es ein missverstandener Querdenker einst mit einer Frucht tat (“Droppin’ science like Galileo dropped the orange”).

, . minder intensiv und taktil fällt das Maß an popkulturellen Anspielungen und Selbstreferentialität aus,

welches THE SOUNDS OF SCIENCE zu einem Kondensat populärkultureller Snippets macht. Dadurch reiht sich der Song in die Riege der medialen Vertreter ein, die diese postmoderne Praxis auch in anderen Feldern anwenden, seien es TV-Serien wie *The Simpsons* (Fox, seit 1989) und *Family Guy* (Fox, 1999 bis 2003, seit 2005), Spielfilme wie Quentin Tarantinos *Pulp Fiction* (1994) oder literarische Werke wie Art Spiegelmans *Maus* (1991) oder *City of Glass* (1985) von Paul Auster. Es sind Eckpfeiler der US-amerikanischen Kulturlandschaft, die die Beastie Boys akustisch herbeibeschwören, wenn nacheinander das SUV Range Rover, die Heimspielstätte “Shea Stadium” des Baseballteams der New York Mets, der damals in Manhattan noch existente “Palladium”-Nachtclub und der “Quarter Deluxe”-Hamburger der Imbisskette McDonald’s aufgezählt werden. Populärkultur-Kenner wissen darüber hinaus, worauf sich die Beastie Boys beziehen, wenn von “Rope a Dope” (Muhammad Alis spezielle Boxstrategie), einem “Jimmy Protector” (Slang-Ausdruck für ein Kondom) und “Robotron” (ein in den 1980ern populäres Videospiel, das an Arcade-Automaten zu finden war) die Rede ist.

Die Zeile “Rock my Adidas, never rock Fila” mag auf den ersten Blick einem Ausdruck des bevorzugten Tragens spezifischer Sportkleidung entsprechen, entpuppt sich mit entsprechendem Hintergrundwissen aber als Gruß an die Rapper-Kollegen von Run-D.M.C. Das ebenfalls aus New York stammende Hip-Hop-Trio verlieh 1986 nämlich ihrer Liebe zu Sneakern des deutschen Bekleidungs-Unternehmens in Form der Single “My Adidas” Nachdruck. “Well, Cheech wizard in a snow blizzard” ist eine offensichtliche Anerkennung des Werkes von Vaughn Bodé, der sich unter anderem für den Underground-Comic *Cheech Wizard* verantwortlich zeichnet. Überproportional fallen ferner die Erwähnungen bewusstseinserweiternder Präparate aus. Teilweise werden die Substanzen explizit genannt (“Well, I figured out who makes the crack”), teilweise wird eher unterschwellig auf deren Wirkung verwiesen (“No one really knows what I’m talking about”). Das bereits erläuterte Pato-Banton-Sprachsample umfasst gleich zwei Slang-Ausdrücke: “Coke” für Kokain und “Sinsemilla”, eine spezielle Marihuana-Form, die aus weiblichen, saatlosen Hanf-Pflanzen gewonnen wird. Zuletzt sei im postmodernen Verweis-Kontext noch der selbstreferentielle Sinngehalt der Zeile “Time and money for girls covered with honey” dechiffriert. In den Zeiten ihrer Zugehörigkeit zum Def-Jam-Label sah sich die Band mit einer juristischen Anklage besorgter Eltern konfrontiert. Deren Grundlage war die Teilnahme einiger weiblicher Teenager an einer auf Video festgehaltenen Backstage-Party (vgl. Del Signore 2013), in deren Verlauf jede Menge Bier, Schlagsahne und Honig in der Tradition des US-amerikanischen “food fight” durch die Luft flogen .

All diese Beispiele skizzieren, wie der Songtext eines popmusikalischen Stückes, welches auf den ersten Blick einen eigentlich simplen, fast schon arbiträren Gehalt an Informationen zu besitzen scheint, mit wohl intendierten Aussagen dicht gefüllt sein kann. Diese Dichte speist sich nicht nur aus dem selbstreferentiellen und paratextuellen Songtext an sich, sondern natürlich ebenfalls aus den Samples. In dieser Beziehung erweist es sich analytisch als sinnvoll, zwischen drei Dimensionen des Samplings zu unterscheiden:

1. Vergleichsweise lange und repetitiv integrierte Samples: Ein solches ist in THE SOUNDS OF SCIENCE beispielsweise der Scratching-/Gitarrenriff-Mix aus “The End”. Er kann gewissermaßen als tonaler Hauptträger der Strophen 2 und 3 angesehen werden.
2. Atmosphärische Samples: Solche Samples werden in der Regel an bestimmten Stellen eingesetzt, um einen Bruch einzuleiten und/oder dem Hörer ein spezifisches szenisches Bild zu vermitteln. Die Menschenmenge, die in THE SOUNDS OF SCIENCE währen der Bridge zu hören ist, fällt genau in

diese Kategorie. Zudem ist erwähnenswert, dass solche Samples nur in seltenen Fällen als Loop zu hören sind. Vielmehr werden sie bewusst und punktuell gesetzt.

3. Sprachsamples: Sie dienen üblicherweise der Konstitution eines Reimes, indem sie eine Zeile einleiten oder vollenden. Das Sprachsample Pato Bantons endet mit “sinsemilla” und harmoniert daher im Sinne des Reimes mit dem vorher von den Beastie Boys intonierten “Fila”. Indes können Sprachsamples auch völlig ohne Reim-Anspruch in einem Hip-Hop-Song auftauchen. Das “Right up to your face and dis you” von Lawrence Parker, das während der Bridge eingespielt wird, ersucht, obgleich es auf ein langgezogenes “new” folgt, nicht unbedingt den harmonischen Abgleich mit den Worten Horovitz’. Intention des Sprachsamples dürfte hier vielmehr ein Schock, eine Art “atmosphärisches Überraschen” des Rezipienten sein, womit das Sprachsample als Hybrid aus den Kategorien 1 und 2 gefasst werden kann. Wichtig ist aber, dass Sprachsamples im Vergleich zu rein atmosphärischen Samples durchaus mehrmals innerhalb eines Songs auftauchen. Das ist in THE SOUNDS OF SCIENCE zwar nicht der Fall, lässt sich in *Paul’s Boutique* jedoch beispielsweise in “Shake Your Rump” nachweisen. Dort dient der Ausruf “Shake your rum-pah”, entnommen dem Song “Jazzy Sensation” von Africa Bambaataa and the Jazzy Five (1981), gleich zweimal als Überleitung zu einem Instrumental-Part.

Die Beastie Boys verwendeten schon auf *Licensed To Ill* die Praxis des Samplings, allerdings bei Weitem nicht so intensiv, wie dies auf *Paul’s Boutique* und damit stellvertretend auf THE SOUNDS OF SCIENCE zutrifft. Die Produktionsumstände, die die Entstehung des Albums begleiteten, wären heute in dieser Art und Weise im Hip-Hop kaum mehr denkbar. Die Beastie Boys nutzten viele Audio-Quellen, um *Paul’s Boutique* derart intensiv mit Samplings aufzufüllen, dass das Album laut Produzent Mario Caldato Jr. zu 95 Prozent aus Samplings bestünde und die Beastie Boys eine Summe von mindestens 250.000 US-Dollar für rechtliche Klärungsfragen gezahlt hätten (vgl. Anonym 2013). Die Sampling-Dichte des Albums lag damit weit über dem durchschnittlichen Maß an Fremdmaterial-Bezug in Hip-Hop-Kreisen. Jedoch sei erwähnt, dass – auch wenn von einem “Konsens” nicht wirklich die Rede sein kann – auch andere Hip-Hop-Bands zum damaligen Zeitpunkt ein extensives Sampling verfolgten. Dies mag insofern interessant sein, als dies zu einer binnenartigen Ausdifferenzierung des Hip-Hop-Genres beitrug. Das Album *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* von Public Enemy (1988) entspricht einem sozialkritischen Hip-Hop, der mit harschen Worten Klassenunterschiede, Rassismus etc. thematisiert. Rückblickend gesehen fungierte es als eine Art Initialzündung für den Gangsta Rap. Folgerichtig finden sich hier vor allem Samples afroamerikanischer Bands und Sprachsamples von Bürgerrechtlern wie Malcolm X. Der vom Trio De La Soul vertretene Stil auf *3 Feet High and Rising* (1989) entsprach dagegen eher einem psychedelischen, alternativen Hip-Hop. Hier finden sich ebenfalls viele Samples mit afroamerikanischen Wurzeln, zugleich jedoch auch solche von weißen Interpreten wie Hall & Oates oder Johnny Cash.

IV. Rezeption

Innerhalb der gerade erwähnten Konstellation nahmen die Beastie Boys während einer kulturell [illegible]enten Genre-Epoche also eine Doppel-Rolle ein. Als weiße Band wurde ihr Wirken ohnehin als [illegible]sartig” eingestuft, nach der Veröffentlichung von *Paul’s Boutique* und THE SOUNDS OF SCIENCE

galten sie jedoch umso mehr als Avantgardisten. Sie bedienten sich (in Bezug auf den Sound) sowohl weißer als auch schwarzer Quellen, wurden aber nicht als diejenigen angeprangert, die auf einem Feld säen und ernten, wo es ihnen nicht erlaubt ist (gemeinsame Konzert-Tourneen mit Public Enemy, Run-D.M.C. und Cypress Hill untermauern dieses Faktum). Denn, anders als beispielsweise Vanilla Ice, kaschierten die Beastie Boys weder die “whiteness” ihrer Stimmen noch ihren sozialen Background. Das hatte zur Folge, dass sie innerhalb dieses schwarzen Genres ihren eigenen Stil und eine legitimierte Position fanden (Sampling sollte auch auf ihren folgenden Alben eine durchaus dominante Rolle spielen). Gleichfalls diente dieses Abgrenzen wohl auch als Vorbild für andere weiße Künstler, sich mit einer bewussten Divergenz in ein schwarz dominiertes Genre zu wagen, ohne sich Anfeindungen ausgesetzt zu sehen. Der zynische Rap eines Eminem und die “britishness” des Sprechgesangs einer Lady Sovereign im kontemporären Hip-Hop dürften einem ähnlichen ästhetischen Spagat entsprechen, wie er von den Beastie Boys in THE SOUNDS OF SCIENCE einst praktiziert wurde.

In kommerzieller Hinsicht stellte *Paul’s Boutique* einen Misserfolg dar. Es erreichte nach seiner Veröffentlichung im Juli 1989 Platz 24 der US-amerikanischen R&B/Hip-Hop-Album-Charts und Platz 14 der US-amerikanischen Billboard-Charts. Im September desselben Jahres erhielt das Album eine RIAA-Gold-Auszeichnung, zweifachen Platin-Status erhielt es zehn Jahre nach der Erstveröffentlichung im Jahre 1999. Die beiden einzigen ausgekoppelten Singles des Albums sind “Shadrach” (ohne Chart-Platzierung) und “Hey Ladies” (Platz 18 in den R&B-/Hip-Hop-Charts und Platz 36 in den Billboard-Charts).

In Kreisen der Musik-Kritik ergab und ergibt sich ein gänzlich anderes Bild. Das Rolling Stone Magazine führt *Paul’s Boutique* in der Liste der 500 besten Alben aller Zeiten auf Rang 156 (vgl. Anonym 2009), das TIME Magazine zählt es zu einem der “100 Greatest Albums of ALL TIME” (vgl. Anonym o.J.). Auch VH1 zählt es zu den “Top 100 Albums” (Anonym 2001), und zwar auf Rang 74. Das Hip-Hop-Magazin Ego Trip beurteilt *Paul’s Boutique* als das zweitbeste aller Hip-Hop-Alben, die zwischen 1980 und 1998 erschienen sind. Das Online-Musik-Magazin Pitchfork attestiert dem Album Rang 3 innerhalb der “Top 100 Albums of the 1980s” (Anonym 2002). Ferner zählt das Rolling Stone Magazine die Beastie Boys mit ihrem “masterpiece” (Anonym 2013) zu seinen “Eight Artists Who Found their Grooves on their Second Album”.

Obwohl der kommerzielle Erfolg von *Paul’s Boutique* also überschaubar war, ist die Wirkung, welche das Album – und an dieser Stelle THE SOUNDS OF SCIENCE als Paradigma – auf das gesamte Hip-Hop-Genre hatte, rückblickend als enorm zu betrachten. Durchaus zu Recht wird das hier vollzogene eklektische Arrangement von Sprache, Musik und Sounds als populärmusikalisches Kunstwerk bezeichnet. Es sollte Rapper, Produzenten und DJs kommender Generationen als Inspirationsquelle zum Abmischen und Zusammentragen von Material dienen. Die Kollaboration der drei DJs DJ Food, DJ Cheeba und Moneyshot aus dem Jahr 2014 skizziert wohl am besten, welchen Einfluss Songs wie THE SOUNDS OF SCIENCE nachhaltig auf das gesamte Genre hatten und auf Genre-Aktanten auch heute noch haben können: Die DJ-Gruppe fertigte aus dem Original-Material von *Paul’s Boutique*, diversen Beastie-Boys-Accapellas, Interviews und dem bandeigenen Audio-Kommentar zur Jubiläumsversion des Albums ein gut einstündiges Mixtape an. Diese soundtechnische Melange führt die Vergangenheit und die Gegenwart der Populärmusik zusammen.

NIKLAS NOWAK

Credits

Composers: Michael Diamond, Adam Yauch, Adam Horovitz, Michael Simpson, John King
Producers: Michael Diamond, Adam Yauch, Adam Horovitz, Michael Simpson, John King
Vocals: Michael Diamond, Adam Yauch, Adam Horovitz
Engineering: Mario Caldato Jr., Allen Abrahamson
Release: 1989 (on the album *Paul's Boutique*)
Label: Capitol Records
Locations of recording & mixing: Workspace of Michael Simpson and John King & Record Plant Studios in Los Angeles
Duration: 03:11 (Album Version)

Recordings

- Africa Bambaataa & The Jazzy 5. "Jazzy Sensation". On: *Jazzy Sensation*, 1981, Tommy Boy, TB 812, US (12″/Single).
- Beastie Boys. "The Sounds of Science". On: *Paul's Boutique*, 1989, Capitol Records, CDP 7 91743 2, US (CD/Album).
- Beastie Boys. "Shadrach". On: *Shadrach/And What You Give Is What You Get*, 1989, Capitol Records, B 44472, US (7"/Single).
- Beastie Boys. "Hey Ladies". On: *Hey Ladies/Shake Your Rump*, 1989, Capitol Records, 2034487, US (7"/Single).
- Beastie Boys. *Liscensed to Ill*, 1986, Columbia / Def Jam Recordings, FC 40238, US (LP/Album).
- Boogie Down Productions. "My Philosophy". On: *My Philosophy*, 1988, Jive, 1096-1-JD, US (12"/ SRC).
- De La Soul. *3 Feet High and Rising*, 1989, Tommy Boy, TB LP 1019, US (LP/Album).
- James Brown. "Get Up, Get into It, Get Involved". On: *Get Up, Get into It, Get Involved*, 1970, King Records, 45-6347, US (7"/Single).
- KRS-One. "My Philosophy". On: *KRS One*, 1995, Jive, 01241-41570-1, US (2xLP/Album).
- Pato Banton [alias Patrick Murray]. "Don't Sniff Coke". On: *Never Give In*, 1987, Greensleeves Records, GREL 108, UK (LP/Album).
- Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*, 1973, Harvest, SHVL 804, UK (LP/Album).
- Public Enemy. I*t Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, 1988, Def Jam Recordings/Columbia, (F)C 44303, US (LP/Album).
- Run-DMC. "My Adidas". On: *My Adidas/Peter Piper*, 1986, Profile Records, PRO-7102, US (12"/ Single).
- The Beach Boys. *Pet Sounds*, 1966, Capitol Records, T 2458, US (LP/Album).
- The Beatles. "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". On: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*,

1967, Parlophone, PMC, 7027, US (LP/Album).

- The Beatles. “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (Reprise)”. On: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, 1967, Parlophone, PMC, 7027, US (LP/Album).
- The Doors. “The End”. On: *The Doors*, 1967, Elektra Records, EKS-74007, US (LP/Album).

References

- Anonym: “100 Best Debut Albums of All Time”. In: Rolling Stone, 13.10.2013. URL: http://www.rollingstone.com/music/lists/the-100-greatest-debut-albums-of-all-time-20130322/licensed-to-ill-19691231 [29.04.2021].
- Anonym: “Spotlight – The Sounds of Science”. In: Beastiemania, o.J. URL: http://beastiemania.com/songspotlight/show.php?s=soundsofscience&band=b, [29.04.2021].
- Anonym: 500 Greatest Albums List (2003). In: Rolling Stone, 31.05.2009. URL: https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/the-beastie-boys-pauls-boutique-159472/ [29.04.2021].
- Anonym: “The Top 100 Albums of the 1980s”. In: Pitchfork, 21.11.2002. URL: https://pitchfork.com/features/lists-and-guides/the-top-100-albums-of-the-1980s/?page=1 [29.04.2021].
- Anonym: “All-Time 100 Albums”. In: Time Magazine, 02.11.2006. URL: https://entertainment.time.com/2006/11/02/the-all-time-100-albums/slide/all/ [29.04.2021].
- Anonym: “How the Beastie Boys Made Their Masterpiece”. In: Rolling Stone, 12.03.2013. URL: https://www.rollingstone.com/music/music-news/how-the-beastie-boys-made-their-masterpiece-186788/ [29.04.2021].
- Auster, Paul: *City of Glass.* London: Faber & Faber 1985.
- Bodē, Vaughn: *Cheech Wizard*. Syracuse: Office of Student Publication 1967.
- Coroneos, Kyle: “Beastie Boys ‘Paul’s Boutique’ Broke Ground w/ Country Influence”. In: SavingCountryMusic.com, 04.05.2012. URL: http://www.savingcountrymusic.com/beastie-boys-pauls-boutique-broke-ground-w-country-influence [29.04.2021].
- De Signore, John: “Video: Party Backstage With The Beastie Boys In 1987…If You Dare!”. In: Gothamist, 11.01.2013. URL: https://gothamist.com/arts-entertainment/video-party-backstage-with-the-beastie-boys-in-1987-if-you-dare [29.04.2021].
- *Family Guy*. Regie: Seth MacFarlane. Fox, 1999-2003, 2005 und folgende (Fernsehserie).
- Handelman, David: “Paul’s Boutique”. In: Rolling Stone, 25.07.1989. URL: http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/pauls-boutique-19930811 [29.04.2021].
- Kage, Jan / Rehm, Stephan: “ME-Helden: Beastie Boys”. In: Musikexpress, 19.06.2012. URL: https://www.musikexpress.de/me-helden-beastie-boys-107834/ [29.04.2021].
- Marcon, Alessandro: “Beastie Boys’ Paul’s Boutique performed live by DJ Food, DJ Cheeba and DJ Moneyshot”. In: Apt613, 18.09.2014. URL: https://apt613.ca/beastie-boys-pauls-boutique-performed-live-by-dj-food-dj-cheeba-and-dj-moneyshot/ [29.04.2021].
- Mundt, Madman: “Beastie Boys’ Mike D Interview: On New York vs. Los Angeles, the Rock N’ Roll ‘all of Fame & the Making of Paul’s Boutique”. In: Lost in a Supermarket, 23.03.2012. URL: http://stinasupermarket.com/2012/03/beastie-boys-mike-d-interview/ [29.04.2021].

- Patrin, Nate: “Beastie Boys: Paul’s Boutique. The Beastie Boys’ Landmark Second Album Is Remastered And Reissued 20 Years On”. In: Pitchfork, 13.02.2009. URL: http://pitchfork.com/reviews/albums/12671-pauls-boutique/ [29.04.2021].
- *Pulp Fiction*. Regie: Quentin Tarantino. Miramax, 1994 (Film).
- *Rolling Stone. Die 500 besten Alben aller Zeiten*. Ed. by Joe Levy. Zweite, unveränderte Auflage. Wiesbaden: White Star 2009.
- Rose, Tricia: *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Weslayan University Press 1994.
- Spanos, Brittany: “29 Years Later, Beastie Boys ‘Liscensed to Ill’ Sells 10 Million Copies”. In: Rolling Stone, 18.03.2015. URL: http://www.rollingstone.com/music/news/29-years-later-beastie-boys-licensed-to-ill-sells-10-million-copies-20150318.
- Spiegelman, Art: *Maus. A Survivor’s Tale.* New York: Pantheon Books 1991.
- *The Simpsons*. Regie: Bob Anderson, Mike B. Anderson, Chris Clements, Steven Dean Moore. Fox, 1989 und folgende (Fernsehserie).
- Tingen, Paul: “The Dust Brothers. Sampling, Remixing & The Boat Studio”. In: Sound on Sound, Mai 2015. URL: https://www.soundonsound.com/people/dust-brothers [29.04.2021].
- Wade, Jan: “Beastie Boys ‘Paul’s Boutique 20th Anniversary Edition Remastered’ Review”. In: BBC, 2009. URL: http://www.bbc.co.uk/music/reviews/bq3n [29.04.2021].
- Wolk, Josh: “The Beastie Boys Apologize for Past Homophobia”. In: Entertainment Weekly, 15.12.1999. URL: https://ew.com/article/1999/12/15/beastie-boys-apologize-past-homophobia/ [29.04.2021].

Links

- Details zur Produktion, verwendeten Samples und veröffentlichen Versionen von THE SOUNDS OF SCIENCE: http://beastiemania.com/songspotlight/show.php?s=soundsofscience&band=b [13.12.2015].
- Songtext: http://beastiemania.com/lyrics/index.php?l=soundsofscience [13.12.2015].
- Album-Platzierungen von *Paul’s Boutique* bei allmusic: http://www.allmusic.com/album/pauls-boutique-mw0000199269/awards [13.12.2015].
- Album-Auszeichnungen von *Paul’s Boutique* von der RIAA: http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?artist=%22Paul%2527s+Boutique%22 [13.12.2015].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Niklas Nowak

C ..on

Niklas Nowak: “The Sounds of Science (Beastie Boys)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/the-sounds-of-science/, 07/2021.

Print

Bob Dylan **1964**

The Times They Are A-Changin’

Der Titelsong des gleichnamigen Albums vom Bob Dylan (*1941) ist eines der einflussreichsten, in seiner Wirkung bis heute ungebrochenen Zeugnisse der Protestbewegung der 1960er Jahre, der den Ruf von Dylan als Sprachrohr seiner Generation begründete.

I. Entstehungsgeschichte

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ ist vermutlich im September 1963 entstanden; die Angaben über den genauen Entstehungszeitpunkt sowohl von Dylan selbst wie von seinen Biografen variieren. Am 7. Oktober 1963 jedenfalls nahm Dylan im Auftrag des Musikverlages M. Witmark & Sons, einer der seinerzeit führenden Verleger von Popmusik in den USA, ein Demo des Songs auf, bei dem er sich – der für Songwriter damals gängigen Praxis entsprechend – selbst am Klavier begleitete. Zu dieser Zeit waren es noch immer primär die Verlage, die sich um die Vermarktung von Songs bemühten, und nicht die Plattenfirmen. Daher das Demo für einen Verlag, der sich mit solchen Aufnahmen um die Vergabe der Rechte an die Plattenfirmen kümmerte. Die gingen allerdings in dieser Zeit dazu über, in Künstler und damit in langfristige Karrieren zu investieren, zumal ein immer größer werdender Kreis von Musikern und Bands, so wie Dylan, mit eigenem Song-Material in die Studios ging. Die nicht zur Veröffentlichung bestimmte Aufnahme erschien 1991 dennoch im Rahmen der *Bootleg Series Volumes 1–3 (Rare & Unreleased) 1961–1991*– trotz des Titels eine reguläre Veröffentlichung seiner Plattenfirma Columbia Records. Die Aufnahme der im Stil eng an den Folk-Sänger Woody Guthrie (1912-1967) angelehnten Plattenfassung von THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ erfolgte während der letzten Session für das gleichnamige Album am 23. und 24. Oktober 1964 im Studio A der Columbia zusammen mit Songs wie “Eternal Circle”, “Paths of Victory”, “Lay Down Your Weary Tune” und “Percy’s Song”, die alle erst Jahrzehnte später das Licht der Öffentlichkeit erblicken sollten. Aufgenommen wurden 8 Takes, veröffentlicht lediglich das letzte, am 24. Oktober aufgenommene. Produziert hat den Song der afroamerikanische Produzent Tom Wilson (1931-1978), der drei der erfolgreichsten Alben Dylans auf den Weg brachte (*The Times They Are A-Changin’*, *Another Side of Bob Dylan*, *Bringing It All Back Home*). Das Album erschien im Januar 1964, der ausgekoppelte Titelsong dagegen erst im März 1965 in Großbritannien, in Vorbereitung auf Dylans England Tournee vom 30. April bis zum 10. Mai 1965. Schon am 1. Februar strahlte der kanadische Fernsehsender Quest /CBC TV eine Live-Videofassung des Songs aus. Auch die Londoner Live-Aufführung des Songs im Rahmen von Dylans England Tournee ging in einem Mitschnitt von BBC-TV in die Analen ein.

II. Kontext

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ war bei seiner Veröffentlichung eigentlich nicht für den Popmarkt

bestimmt. Die Platte zielte auf den in den 1950er Jahren explodierenden Anhängerkreis der Folk Music, die in der Zeit der Weltwirtschaftskrise als Verbindung von textlich aktualisierten traditionellen Volksliedern und politischem Aktivismus entstanden war und sich vor allem mit dem Namen des Sängers und Gitarristen Woody Guthrie verband. Anfang der 1950er Jahre gab es mit den von Pete Seeger (*1919) gegründeten Weavers und Songs wie “Goodnight, Irene” (1950) oder “Wreck of the John B” (Sloop John B) (1950) zwar die ersten Crossover-Hits aus der Folk-Szene, die den Popmarkt erreichten, gefolgt in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre von den Chart-Erfolgen des kalifornischen Kingston Trios, doch die als Folk Revival bekannt gewordene Bewegung blieb zunächst auf die studentische Jugend in den USA begrenzt. Aus ihr rekrutierten sich auch die späteren Ikonen der Protestsongbewegung wie Joan Baez (*1941) und eben Bob Dylan. Mit den “Hootenannies” genannten Mitsinge-Veranstaltungen gewann die Folk Music um die Wende zu den 1960er Jahren massiv an Boden. Gleichzeitig erreichte die Bürgerrechtsbewegung in den USA, die mit dem Marsch auf Washington Ende August 1963 und der historisch gewordenen Rede Martin Luther Kings “I Have a Dream…” ihrem Höhepunkt zustrebte, einen bis dahin nicht gekanntes Ausmaß an Unterstützung. Insbesondere junge Leute schlossen sich dem Kampf der Afroamerikaner um ihre Bürgerrechte an und sahen darin ein Symptom für grundsätzliche Veränderungsnotwendigkeiten in ihrer Gesellschaft. Nicht zuletzt die Ermordung John F. Kennedys im November 1963 lieferte ein Indiz dafür, dass etwas grundlegend schief lief in der US-Gesellschaft. Das führte zu einer Politisierung vor allem der studentischen Jugend, die in der Folge des sprichwörtlich gewordenen Baby Booms nach dem Zweiten Weltkrieg inzwischen einen ungewöhnlich großen Anteil an der Bevölkerung stellte. 1965 waren fünfzig Prozent der US-Bevölkerung unter 25 Jahren, zwei Drittel von ihnen besuchten das College oder die Universität. Bob Dylan brachte mit THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ nicht nur die Sehnsucht nach Veränderungen zum Ausdruck, die diese Generation junger Amerikaner beherrschte und die mit dem offenen Ausbruch des Vietnamkrieges 1965 noch einmal einen massiven Schub erhielt. Die demografische Entwicklung hatte die Folk- und Protestsongbewegung inzwischen vom universitären Rand der Gesellschaft mitten in ihr Zentrum rücken lassen und ihr damit auch kommerziell ganz neue Perspektiven eröffnet. Was als ein Produkt für den begrenzten Folk Music-Markt konzipiert war – deshalb auch zunächst keine Single-Auskopplung –, sollte schon bald im Mittelpunkt der Pop-Kultur stehen. Dylan zog ein Jahr nach der Veröffentlichung von THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ auf dem Newport Folk Festival 1965 sehr zum Leidwesen der Folk Music-Puristen die Konsequenz aus dieser Entwicklung, indem er seine Gitarre an einen elektrischen Verstärker anschloss und damit die beiden damals zentralen musikalischen Ausdrucksformen Jugendlicher in den USA – Folk und Rock – zusammenführte.

III. Analyse

THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ reflektiert die sich ändernde Welt Jugendlicher, die weder Lehrer noch Eltern zu verstehen im Stande seien. Ohne die Änderungen selbst zu benennen, zieht der Song eine scharfe Linie zwischen “jung” und “alt” und trifft damit jenes Grundgefühl einer Generation, das von den Soziologen wenig später mit dem Begriff “Generationskonflikt” beschrieben wurde. Dass Dylan dabei ir[illegible]samt eher vage bleibt, verleiht dem Song jene Zeitlosigkeit, die ihm bis heute nichts von seiner [illegible]ivität genommen hat. Musikalisch sind die fünf Strophen und die wiederkehrende Titelzeile als

Refrain ganz im Stil von Dylans großem Vorbild, Woody Guthrie, gehalten. Ungewöhnlich ist das ¾-Metrum und die scheinbar irreguläre Songarchitektur, die bei genauerer Betrachtung dann aber doch einen nur kaschierten Standardaufbau offenbart. Die auftaktige Strophe umfasst 22 Takte und scheint sich damit den für die Folk Music ebenso wie für die Popmusik typischen 4-, 8-, 16- oder 32taktigen Standards zu entziehen. Tatsächlich aber besteht sie aus fünf Viertaktgruppen, nur dass nach der ersten und der dritten durch Überbindung des letzten Melodietons noch ein Zwischentakt eingeschoben ist. Melodisch und harmonisch besteht die Strophe aus zwei Abschnitten, einmal zwei, einmal drei Viertaktgruppen, wobei auch hier die Symmetrie durch Wiederholung der vierten Viertaktgruppe vermieden wird. Für die Strophe ergibt das den folgenden Aufbau: a-b-a-c-c. Der eigentlich viertaktige Refrain ist ebenfalls wieder mittels Überbindung um einen angehängten Zwischentakt erweitert.

Eine ähnliche Ambivalenz weist auch die Textstruktur auf, denn die zweizeiligen Reime (Come gather ’round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You’ll be drenched to the bone…) sind unmittelbar vor dem Refrain durch zwei eingeschobene Zeilen unterbrochen (You’ll be drenched to the bone… If your time to you / Is worth savin’ / Then you better start swimmin’ / Or you’ll sink like a stone…). Erreicht wird damit, dass die Periodizität, die auf dem in sich geschlossenen Charakter wiederkehrender Einheiten (Taktgruppen, Versreim) beruht, zugunsten eines linearen, narrativen Aufbaus durchbrochen wird. Der Song bezieht so seine eigentümliche Wirkung ganz maßgeblich aus der Ambivalenz zwischen Periodizität und Linearität. Und dieses Ambivalenzprinzip findet sich auch auf der harmonischen Ebene. Mit der Akkordfolge G-Em-C-G bzw. G-Am-C-D-G wird das dem Song zugrunde liegende T-S-D-T-Schema (Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika) der Dur-Kadenz, wie es die 6 Takte Intro vorgeben, durch die zwischengeschobene Tonika- und Dominantparallele – im weiteren Verlauf des Songs die Tonika mit hinzugefügter großer Septime (Gmaj7) und die Dominante mit hinzugefügter kleiner Septime (D7) – harmonisch in einen Zwischenbereich zwischen Dur und Moll verschoben. Dem folgt auch der melodische Aufbau, der sich, von Übergangstönen abgesehen, eigentlich der Akkordtöne bedient. Lediglich der subdominantische C-Dur-Akkord ist als zusätzliches Ambivalenzmoment melodisch häufig nicht mit einem akkordeigenen Ton, sondern durch die hinzugefügte Sexte repräsentiert, die dabei als Vorwegnahme der folgenden Dominante fungiert. Auch hier entsteht dadurch der Eindruck, als bewege sich die Melodie irgendwie zwischen zwei Tonarten. Für Dylans Schreibstil sollten solche Ambivalenzen insgesamt charakteristisch werden.

IV. Rezeption

Das Album, als dessen Titelsong THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ entstand, erreichte Platz 20 der US-Album Charts und war damals das am besten verkaufte Album Dylans. Die 1965 in Großbritannien erschienene Single brachte es auf Platz 9 der britischen Charts. Die Wirkung des Songs ging jedoch vor allem von den charismatischen Live-Auftritten Dylans aus, der ihn als eine Konstante in seinem Tournee-Repertoire behielt, eingeschlossen die seit 1988 anhaltende “Never Ending Tour”. Allerdings hat sich die Art und Weise, wie Dylan den Song interpretiert, dabei mehrfach geändert. THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN’ gehörte zu den ersten Songs Dylans, bei denen Kritiker auch die poetische Qualität des Textes [illegible]ten und in seinem Autor nicht nur den Pop-Star und Performer, sondern auch einen Dichter von [illegible]at zu sehen begannen. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre wurde aus dem Song so etwas wie

eine Hymne der Jugend- und Studentenbewegung, die ihre Spuren im Denken und in der Haltung dieser Generation hinterlassen hat. Im krassen Gegensatz dazu steht die Tatsache, dass Dylan den Song 1994 zur Nutzung als Soundtrack eines Werbespots für die New Yorker Steuerprüfungsfirma Coopers & Lybrand freigab.

Es gibt rund 500 Cover Versionen von Künstlern unterschiedlichster Couleur, darunter Joan Baez, die Byrds, Peter Paul & Mary, die Hollies, Nina Simone, Billy Joel, Tracy Chapman, Phil Collins, Bryan Ferry und Manfred Mann. Auch ist der Song in vielen Sprachen aufgenommen worden. Es gibt eine russischsprachige Fassung ebenso wie eine chinesischsprachige. Eine sehr eigenwillige Version hat die in den USA geborene französische Tänzerin, Sängerin und Schauspielerin Josephine Baker 1973 bei einem Konzert in der New Yorker Carnegie Hall der Öffentlichkeit vorgestellt. Ebenfalls eine bemerkenswerte Fassung, auch wenn nicht auf Tonträger zugänglich, stammt von Bruce Springsteen, aufgeführt 1997 auf dem “Tribute to Bob Dylan”-Konzert im John F. Kennedy Center for the Performing Arts in Washington D.C. anlässlich der der Verleihung der *Kennedy Center Honors for Exemplary Lifetime Achievement in the Performing Arts* an Bob Dylan.

Das Musikmagazin *Rolling Stone* listete den Song 2004 auf Platz 59 ihrer *500 Greatest Songs of All Time*. Die handschriftliche Fassung des Textes wurde am 20.12.2010 für über 400.000 Dollar von einem Hedgefond-Manager in New York ersteigert und ziert heute dessen Büro.

PETER WICKE

Credits

Komposition/Text: Bob Dylan
Gesang, Gitarre, Mundharmonika: Bob Dylan
Produktion: Tom Wilson
Toningenieure: George Knuerr, Peter Dauria

Recordings

- Bob Dylan. The Times They Are A-Changin’, *The Times They Are A-Changin’*, 1964, Columbia Records, CS 8905, US (Vinyl/LP/Album).
- Bob Dylan. *The Times They Are A-Changin’ / Honey, Just Allow Me One More Chance*, 1965, CBS Records, CBS 201751, UK (Vinyl/7″-Single).
- Bob Dylan. “The Times They Are A-Changin’” , *The Bootleg Series Volumes 1–3 (Rare & Unreleased) 1961–1991* (Vol. I), 1991, Columbia Records, C3K 86572, US (3xCD-Box).

Covers

[Auswahl]

- Peter, Paul And Mary. “The Times They Are A-Changin'”, *In Concert*, 1964, Warner Bros. Records, 2WS 1555, US (Vinyl/Doppel-LP).
- Simon & Garfunkel. “The Times They Are A-Changin'”, *Wednesday Morning, 3 A.M.*, 1964, Columbia, CL 2249, US (Vinyl/LP/Album).
- The Byrds. “The Times They Are A-Changin'”, *Mr. Tambourine Man / Turn! Turn! Turn!*, 1965, Columbia, CG 33645, US (Vinyl/Doppel-LP).
- The Hollies. “The Times They Are A-Changin'”, *Words And Music By Bob Dylan*, 1969, Epic, BN 26447, US (Vinyl/LP/Album).
- Nina Simone. “The Times They Are A-Changin'”, *To Love Somebody*, 1969, RCA Victor, LSP-4152, US (Vinyl/LP/Album).
- Josephine Baker. “The Times They Are A-Changin'”, *Josephine Baker at Carnegie Hall 5 June 1973*, 1974, AEI, 2101, France (Vinyl/Doppel-LP).
- Billy Joel. “The Times They Are A-Changin'”, *КОНЦЕРТ*, 1987, CBS Columbia, CGK 40996, US (CD/Album).
- Tracy Chapman. “The Times They Are A-Changin'”, *Various, Bob Dylan – The 30th Anniversary Concert Celebration*, 1993, Columbia, C2K 53230, US (Doppelalbum).
- Phil Collins. “The Times They Are A-Changin'”, *Dance Into the Light*, 1996, Face Value Records, 0630-15948-2, UK (CD/Single).
- Joan Baez. “The Times They Are A-Changin’ (1964)”, *This Land Is Your Land: Songs Of Freedom* (Various Artists), 2002, Vanguard Records, 79710, US (CD).
- Bryan Ferry. “The Times They Are A-Changin'”, *Dylanesque*, 2007, Virgin, CDV3026, UK (CD/Album).
- Manfred Mann’s Earth Band. “The Times They Are A-Changin'”, *Bootleg Archives Volumes 1-5 (*Vol. 4: Live In Hell), 2009, Cohesion, MMARCHIVE1, UK (5xCD-Box).

References

- Benzinger, Olaf: *Bob Dylan: Die Geschichte seiner Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011.
- Gray, Michael: *The Bob Dylan Encyclopedia*. London/New York: Continuum International 2006.
- Greil, Marcus: *Bob Dylan by Greil Marcus: Writings 1968-2010*. Boston: PublicAffairs Books 2010; dtsch. Hamburg: Edel Germany 2013.
- Mellers, Wilfrid: *A Darker Shade of Pale: A Backdrop to Bob Dylan*. Oxford/New York: Oxford University Press 1985.
- Rosenstone, Robert A.: “The Times They Are A-Changin'”: The Music of Protest. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 382 (March 1969), 131-144.
- Williams, Paul: *Bob Dylan: Performing Artist, 1960-73*, London: Xanadu Publications 1991; dtsch. als: *Like A Rolling Stone. Die Musik von Bob Dylan 1960 – 1973*. Heidelberg: Palmyra 2005.

Links

- http://www.youtube.com/watch?v=e7qQ6_RV4VQ [09.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=1AG-NY7ujQk [09.10.2014].
- https://www.youtube.com/watch?v=tbGwGUARUi0 [09.10.2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “The Times They Are A-Changin’ (Bob Dylan)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/timestheyaredylan, 01/2014 [revised 10/2014].

Print

Duran Duran **1984**

The Wild Boys

THE WILD BOYS war die zwölfte Single der britischen Rockband Duran Duran und ihr mit Abstand größter Erfolg.

I. Entstehungsgeschichte

THE WILD BOYS entstand im Sommer 1984 auf Anregung des australischen Film- und Videoregisseurs Russell Mulcahy (*1953), der 1976 nach Großbritannien übergesiedelt war und sich dort mit Musikvideos einen Namen machte. So drehte er auch das legendäre "Video Killed the Radio Star" (1979) der Buggles, mit dem MTV im August 1981 den Sendebetrieb aufnahm. Die Zusammenarbeit mit Duran Duran ging bis auf deren erstes Album 1981 zurück und erstreckte sich über die ersten vier Alben der Band. Die von Keyboarder Nick Rhodes (*1962) und Bassist John Taylor (*1960) 1978 in Birmingham gegründete Band, zu der nach mehreren Umbesetzungen Roger Taylor (*1960) als Schlagzeuger, Andy Taylor (*1961) als Gitarrist und Sänger Simon Le Bon (*1958) hinzustießen, befand sich Mitte der 1980er Jahre auf dem Höhepunkt ihrer Karriere. Mulcahy, der die Band auf ihrer Welttournee zwischen Herbst 1983 und Frühjahr 1984 mit einer Filmcrew begleitete, trug sich schon länger mit der Idee, die Novelle *The Wild Boys* (1971, deutsch als *Die wilden Boys*, 1980) des amerikanischen Schriftstellers William S. Burroughs (1914-1997) zu verfilmen. Dabei hatte er an Duran Duran für den Soundtrack gedacht. Er versuchte Simon Le Bon, nicht nur Leadsänger, sondern auch Texter der Band, für das Projekt zu gewinnen. Nach Abschluss der Tournee ließ er Le Bon eine Kurzfassung der Burroughs-Novelle zukommen und dieser machte einen Songtext daraus, den die Band in einen dunklen, eher an Gothic denn an Dance erinnernden Synthie-Pop-Sound kleidete. Aus dem Filmprojekt wurde nichts, aber der Song blieb und ist von Mulcahy in ein spektakuläres Musikvideo transformiert worden, das 1985 den BRIT Award als bestes Video erhielt.

Die Aufnahme von THE WILD BOYS erfolgte Ende Juli 1984 in den Londoner Maison Rouge Studios, die bis 1983 noch der britischen Rockgruppe Jethro Tull gehört hatten. Produziert hat den Song der Amerikaner Nile Rodgers (*1952), Gitarrist und Mitbegründer von Chic, der erfolgreichsten Band der Disco-Ära. Aufgenommen wurde er von Jason Corsaro (*1954), der kurz zuvor ebenfalls mit Rodgers als Produzent auch die Aufnahme von Madonnas "Like a Virgin" (1984) technisch realisiert hatte. THE WILD BOYS ist dann als einzige Studioaufnahme dem eigentlich bereits fertig gestellten Live-Album *Arena* (1984) von Duran Duran hinzugefügt worden, das Material von der 1983/84er Welttournee enthielt. Das Album erschien am 12. November 1984, die Single vorab am 26. Oktober (USA 3. November). Sie wurde mit sechs unterschiedlichen Covern zum Sammeln veröffentlicht.fünf mit dem Konterfei je eines der Bandmitglieder und das sechste mit der gesamten Band. Das Anfang November 1984 erschienene apokalyptische Dance-Video zum Song von Russell Mulcahy gehörte mit Produktionskosten von über einer Million Dollar zu den teuersten je produzierten Musikvideos und

hatte einen entscheidenden Anteil am Erfolg des Songs. Dem Video liegt die vollständige Version des Songs zugrunde, die als “Wilder Than Wild Boys Extended Remix” mit einer Länge von acht Minuten auf Maxi-Single parallel zur Single mit der ausgeblendeten Version erschienen ist.

II. Kontext

THE WILD BOYS erschien auf dem Höhepunkt der New Romantics-Welle, eigentlich ein hochgestyltes britisches Modephänomen, allerdings mit einem Ableger in der Londoner New-Wave-Szene. Ausgangspunkt für die exaltierten, androgynen Outfits, die hinter dem Begriff New Romantics standen, war ein Londoner Nachtclub, das Billy’s, wo durch Bands wie Spandau Ballet, Adam and the Ants und Visage, dessen Leadsänger den Klub betrieb, und eben auch Duran Duran eine unmittelbare Verbindung zur Musik bestand. Später verlagerte sich die Szene in den wesentlich größeren Klub Blitz, daher der Name “Blitz Kids” für die Anhänger dieser Symbiose aus Mode und Musik. Sie markierte nach der Revolte des Punk, dem letzten Versuch, der Rockmusik Glaubwürdigkeit und Authentizität zurückzugeben, einen deutlichen Bruch mit der rockmusikalischen Vergangenheit. In dem zur Gegenwelt stilisierten Universum der Nachtklubs geriet ein narzistischer Körperbezug sowohl in Form des Tanzes wie auch in der fantasievollen Selbstinszenierung in den Fokus, dem die Musik mit synthetischen Klangbildern in tanzbaren rhythmischen Strukturen folgte. Dass diese auf einen Londoner Nachtclub begrenzte Bewegung über die Musik binnen weniger Jahre weltweit für Aufmerksamkeit sorgte, hängt mit dem zeitgleichen Einzug des Musikvideos in das Tonträgermarketing zusammen. Am 1. August 1981 nahm in New York MTV als erster Musikvideokanal den Sendebetrieb auf, 1983 gefolgt von Music Box, seinem britischen Äquivalent. Der Zwang, die Songs nunmehr visuell präsentieren zu müssen, sollten sie erfolgreich werden, veränderte nicht nur die Musikentwicklung in Richtung auf eine Multimedia-Synthese, sondern lieferte Bands mit einem möglichst schrillen Outfit eine ideale Plattform. Somit gehörten die britischen New-Romantic-Bands dann auch zu den ersten, die mit ihren Videos die Kanäle des neuen Musikfernsehens besiedelten. Eine zusätzliche Dimension erhielt diese Entwicklung durch die Nutzung der Musikvideos als akustisch-visuelle Dauerberieselung in den Klubs. Je spektakulärer die Videos, desto größer die Aufmerksamkeit und desto größer die Erfolgsaussichten der Songs, was eine Lawine mit immer höheren Produktionsbudgets auslöste. 1983 erhielt der US-Regisseur John Landis für das Video zu Michael Jacksons Thriller 800.000 Dollar, bei Mulcahy waren es im Jahr darauf für THE WILD BOYS dann schon eine Million. Dieser Trend hielt zwar nicht lange an, da die Plattenfirmen schon bald entdeckten, das für den Tonträgerabsatz nicht der Produktionsaufwand eines Videos ausschlaggebend war, sondern das bloße Vorhandensein eines solchen ausreichte. In der Mitte der 1980er Jahre waren die Budgets jedoch so, dass eine ganze Reihe auch künstlerisch bedeutsamer Arbeiten entstand, die in eine neue Form von Medienkunst mündeten. THE WILD BOYS, eher ein Minifilm denn ein Video, ist ein Musterbeispiel dafür.

III. Analyse

THE WILD BOYS ist ein Strophenlied mit einem zwölftaktigen Intro und zwei zwanzigtaktigen Strophen plus zwölftaktigem Refrain. Der verlängerten Videofassung sind eine instrumentale Version der Strophe und eine dritte Wiederholung des Refrains angehängt. Die Strophen haben mit ihren zwanzig Takten einen irregulären Aufbau, was dem Text geschuldet ist. Die sechszeiligen Textstrophen mit unterschiedlicher Länge und Versmaß sind in einem regulären vier- oder achttaktigen Periodenbau nicht unterzubringen. Zudem ist ihnen auch noch ein Zweizeiler nachgestellt ("They tried to break us / Looks like they'll try again"), der in der zweiten Strophe im Wortlaut nur leicht modifiziert wird ("They tried to tame you / Looks like they'll try again"). Damit ist dieser Zweizeiler in der Textstruktur zwischen Strophe und Refrain angesiedelt – durch die fast wortgleiche Wiederholung nicht zur Strophe gehörig, da aber nicht wirklich wortgleich auch nicht zum Refrain gehörig. Und als ein Überleitungselement zwischen Strophe und Refrain sind diese zwei Verse dann auch musikalisch behandelt.

Die Strophe des Songs ist aus sieben melodischen Zweitaktphrasen zusammengesetzt, die zu drei Viertakt- und einer Sechstaktgruppe verbunden sind. Die erste Viertaktgruppe mit der ersten Textzeile ("The wild boys are calling on their way back from the fire") wird mit der zweiten Textzeile ("In August moon's surrender to a dust cloud on the rise") wiederholt. Die dritte und vierte Textzeile ("Wild boys fallen far from glory / Reckless and so hungered") sind in einer einzelnen Zweitaktphrase untergebracht. Es folgt eine Sechstaktgruppe für die nächsten beiden Textzeilen ("On the razor's edge you trail / Because there's murder by the roadside in a sore afraid new world)", wobei die letzte Zweitaktphrase musikalisch mit der zweiten aus der ersten Gruppe identisch ist. Bevor der Refrain einsetzt, folgt eine weitere Viertaktgruppe für den zwischengeschobenen Zweiteiler, die melodisch und harmonisch nach der eigentlich schon abgeschlossenen Strophe noch einmal eine Steigerung bringt und damit zum Refrain überleitet. Insgesamt hat die Strophe mit dem angehängten Zweizeiler damit den Aufbau: I(ab) – II(ab) – III(c) – IV(deb) – V(fg).

Auch der Refrain ist irregulär gebaut mit einer Abfolge von drei aus Zweitaktphrasen zusammengesetzten Viertaktgruppen, obwohl der Text eigentlich nur zwei Viertaktgruppen umfasst. Doch das letzte Wort der letzten Refrainzeile ("Wild boys always shine") ist an den Beginn der dritten Viertaktgruppe in Takt 9 verschoben ("Wild boys always … shine"), womit dem Refrain noch sieben Takte instrumentales Nachspiel angehängt werden können.

Der Song, der sich harmonisch zwischen Tonika, Dominante, Subdominante und Subdominantparallele bewegt, steht in einer Molltonart (e-Moll) und erhält dadurch einen ausgesprochen düsteren Charakter, der mit dem kryptischen Text korrespondiert. William S. Burroughs Novelle, von der der Text angeregt war, trägt den Untertitel *A Book of the Dead* und handelt von einer homosexuellen Jugendbewegung, die sich die Zerstörung der westlichen Zivilisation zum Ziel gesetzt hat, eben den "Wild Boys". Im Song ist das in assoziationsreiche Textbilder aufgelöst, die vor allem die apokalyptische Stimmung der Vorlage transportieren. Die fahrigen E-Gitarren-Licks über dem martialischen Bassriff, die knalligen Electronic Drums und die einzeln dazwischen gesetzten Keyboard-Akkorde in hoher Lage liefern ein fahles Klangbild, das den darüber gesetzten, teils chorisch, teils solistisch gehaltenen Vokalpassagen einen bizarr-surrealistischen Charakter verleiht, das dem Text optimal entspricht, ohne dem Titel die Funktion als Tanzmusik zu nehmen.

IV. Rezeption

THE WILD BOYS ist nicht zuletzt durch das spektakuläre Musikvideo, das auf MTV in Heavy Rotation lief, für Duran Duran zum größten Erfolg ihrer Karriere geworden. Die Single erreichte in den meisten europäischen Ländern die Top Five der Single-Charts, in Italien und Deutschland die Spitzenposition. In den USA, Kanada und Deutschland qualifizierte sie sich für eine Goldene Schallplatte. 1998 veröffentlichte die EMI als Werbevorbereitung für das Kompilationsalbums *Greatest* in Belgien und Spanien je eine One-Track-Promo-Single mit Remix-Versionen des Songs. Coverversionen erschienen 1997 von der kalifornischen Death Metal Band Deathline International und der deutschen Death Metal Band Atrocity. 1999 erschienen unter dem Pseudonym Touch Down eine House-Version des Songs und auf dem australischen Tribute-Album *The Songs of Duran Duran: UnDone* eine Version von der neuseeländischen Popsängerin Robyn Loau und dem Schlagzeug-Gitarre-Duo Ronin System. 2004 versuchten sich die britische Boygroup Phixx und die dänische Heavy Metal-Band Mnemic an dem Song. Keine der Coverversionen ist eine wirklich eigenständige Fassung des Songs und erreichte somit auch nicht annähernd die Reichweite des Originals.

PETER WICKE

Credits

Komposition, Arrangement, Text: Duran Duran
Produktion: Nile Rodgers
Toningenieur: Jason Corsaro

Recordings

- Duran Duran. “The Wild Boys / (I’m Looking For) Cracks in the Pavement”, 1984, Parlophone, DURAN 3, UK (Vinyl/Single).
- Duran Duran. “The Wild Boys (Wilder Than Wild Boys) (Extended Mix) / The Wild Boys” / (I’m Looking For) Cracks in the Pavement”, 1984, Parlophone, 12DURAN 3, UK (Vinyl/Maxi-Single).
- Duran Duran, John Miles Jr. and Regi Penxten. “The Wild Boys 98” (4 On Da Floor Remix), 1998, EMI, PROMO 001, Belgium (CD/Single, Promo).
- Duran Duran, ASAP, PM Project. “The Wild Boys”, 1998, EMI, PE 98102, Spain (CD/Single, Promo).
- Deathline Int’l. “The Wild Boys / We Believe (Sin Phonic Mix) / Hoellen Paradies (Tek Version) / Wild Boys (Earth Shock Remix)”, 1997, COP International, COP CD028, USA (CD/Maxi-Single).
- Atrocity. “Wild Boys”. On: *Werk 80*, 1997, Swanlake Records, MAS CD0138, DE (CD/Album).
- Touch-Down. “Wild Boys (Radio Edit) / Wild Boys (Wild And Free Mix) / Wild Boys (Club Mix) / Wild Boys (Wild And Free Maxi Mix) / Touch-Down”, 1999, Eastwest Records, 8573-80439-2, DE (CD/Maxi-Single).
- Robyn Loau with Ronin System. “The Wild Boys”. On: Various, *The Songs of Duran Duran: UnDone*, 1999, EMI/Crucial, CRCD001, AU (CD/Compilation).

- Phixx. “Wild Boys (Radio Version) / Wild Boys (Almighty Remix)”, 2004, Concept Music, CDCON56, UK (CD/Single).
- Mnemic. “Wild Boys”. On: *The Audio Injected Soul*, 2004, Nuclear Blast, NB 1310-2, USA (CD/Album).

References

- Malins, Steve: *Duran Duran Wild Boys. The Unauthorised Biography*. London: André Deutsch 2013.
- Taylor, Andy: *My Life in Duran Duran*. New York: Grand Central Publishing 2008.

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=M43wsiNBwmo [01.04.2015].

About the Author

Prof. Dr. Peter Wicke is a retired professor of musicology. From 1992 to 2016 he held the chair for "Theory and History of Popular Music" at the Humboldt University Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: “The Wild Boys (Duran Duran)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wildboys, 03/2017.

Print

The Smiths **1986**

There Is a Light That Never Goes Out

A song which epitomizes the genius of the song-writing duo Morrissey/Marr, THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT has achieved cult status among fans, since its release on *The Queen Is Dead* LP in June 1986. Several artists covered it and both Morrissey and Marr performed it in their respective solo career.

I. Origin

According to Goddard (2007) Morrissey and Marr met for a writing session on one late summer's evening in 1985, which brought to the basis for "Frankly Mr. Shankly" and "I Know It's Over" (both featured on *The Queen Is Dead*) and to the genesis of THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT.

The song was recorded between September and November 1985 at the RAK studio in London and the Jacob Studios in Farnham, under the supervision of John Street, the band's producer, by the band's standard line-up of Morrissey on vocals, Marr on guitar, Joyce on drums and Rourke on bass. Marr later added the flute melody and the artificial strings, both played by an Emulator and credited on the album to the fictional 'Hated Salford Ensemble'.

II. Context

The song represents one of the masterpieces of the song-writing collaboration between Morrissey and Marr. Musically, it epitomizes the maturity of the guitar player's compositional skills by offering a simple basis of guitar strumming and powerful bridge leading to the memorable chorus. This gave the chance to Morrissey to develop a lyrical car ride towards bliss and possibly death.

Several references to Morrissey's cinematic idols and stories are recognizable, such as a vague affinity to James Dean-starring *Rebel's Without a Cause* escape by car and a quote from British kitchen-sink classic *Saturday Night and Sunday Morning*, where the female protagonist utters "why don't you take me where it's lively and there's plenty of people?" In addition, there are lyrical references and similarities in theme to 1960 girl group songs such as "Will You Love Me Tomorrow?" by The Shirelles and "Give Us Your Blessings" by The Shangri-Las.

Musically the bridge, which opens the song, has often been associated to The Velvet Underground's
s She Goes Again", although Marr, in an interview on *Select* magazine, quotes Marvin Gaye's "Hitch
in The Rolling Stones cover version on their *Out of Our Heads* LP (1965) as the true inspiration.

III. Analysis

THERE IS A LIGHT THAT NEVER GOES OUT is a simple mid-tempo of approximately 70 bpm, led by a strumming guitar, bass and drums and embellished by a flute and some strings arrangements performed by an Emulator synth. The song is in the key of E, although first recorded in a higher key, and opens with the (instrumental) interlude (F♯m, A, B) which later in the song leads to the chorus.

The song is delivered in a very straightforward way, the drums keep a standard 4/4 beat, only interrupted by the interlude break, asserting to the song the qualities of a cinematic car ride.

The verse is dominated by the C♯m, giving it a sombre tone, while the chorus opens up to an uplifting feeling, through major chords (E, C♯m, A, A, B, E, A, F♯m) in evident contrast to the lyrics, which turn sombre and are dominated by the fantasy of a car crash against a ‘double-decker bus’ or a ‘ten ton truck’.

The song closes with a long coda of the verse, where the title is finally uttered and repeated ad limitum, with the accompaniment of the flute and strings theme.

The lyrics are also delivered in a straightforward way, rolling out as wheels on asphalt. They tell of a lyrical I being driven around town on a car by someone the lyrical I is romantically attracted to and of the difficulties of confessing their own love. The refrain opens up the possibility of a car crash and the bliss attached to that, because of the perfect eternal union that the event would cause.

The song brings several motifs already present in the songs of the band to their most poetic expression. For instance, the lyrical I being in the passenger seat (already in “This Charming Man”, “That Joke Is Not Funny Anymore” and “You’ve Got Everything Now”), in the idea of death as a solution (“How Soon Is Now?”), in the impossibility of confessing love due to shyness (“Ask”) and in not having a place to call home (“Back to the Old House”). The bleak urban setting of many other Smiths’ songs is evoked by a ‘darkened underpass’.

IV. Reception

The song was performed in nearly every set of the Smiths until their break-up in 1987. Despite its anthem-like status, with huge sing-alongs and stage-invasions, the band usually played it half-set and not as encore. The song was first performed on TV on Channel 4’s *Eurotube* in the summer of 1986.

Morrissey, who embraced a successful solo career after the band’s demise, played the song live in various tours, including in his home-coming Manchester gig on 22 May 2004, captured on the *Who Put the M in Manchester?* DVD. He released a 7″ with a live version of the song in 2005. Also Johnny Marr, lately performing as a solo artist, played and sung it in his last tours and festival appearances. The song appears on the soundtrack to the film *(500) Days of Summer* and plays a major role in the plot.

It has been widely covered, among others by bands such as Duncan Dhu, Dum Dum Girls, The Lucksmiths, Loquat, Anberlin, The Divine Comedy, The Courteneers, Moke, The Baboon Show and by such as Noel Gallagher, Thomas Truax, Neil Finn, Miley Cyrus and Becca Stevens.

Venezuelan singer Mikel Erentxun released a Spanish version of the song on his LP *Naufragios* (1992), with the title “Esta Luz Nunca Se Apagará”. Schneider TM and KPT.michi.gan released an electronic version of the song with the title “The Light 3000” on their EP *Binokular* in 2000.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Music/Composition: Johnny Marr
Lyrics: Morrissey
Vocals: Morrissey
Guitar: Johnny Marr
Bass guitar: Andy Rourke
Drums: Mike Joyce
Producers: Johnny Marr, Morrissey
Released: 1986
Length: 4:02

Recordings

- The Smiths. “There Is a Light That Never Goes Out”, *The Queen Is Dead*, 1986, Rough Trade, ROUGH 96, UK (LP/Album/Gat).
- The Smiths. “There Is a Light That Never Goes Out”, 1992, WEA, WEA YZ0003, 4509-91151- 7, Europe (Single/Vinyl).

Covers

- Mikel Erentxun. “Esta Luz Nunca Se Apagará”. On: *Naufragios,* 1992, Gasa, E 4G0497, Spain (Vinyl/ Album).
- Schneider TM vs. KPT.Michi-Gan. “The Light 3000”. On: *Binokular,* 2000, City Slang, 20164-1, Germany (Vinyl/Mini-Album/12”).

References

- Goddard, Simon: *The Smiths: Songs That Saved Your Life*. London: Reynolds & Hearn 2007.

Links

- Artist homepage: http://www.officialsmiths.co.uk/ [15.05.2017].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “There Is a Light That Never Goes Out (The Smiths)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thereisalightthatnevergoesout, 06/2017.

Print

Nancy Sinatra **1965**

These Boots Are Made for Walkin’

THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKIN’ ist einer der größten Hits von Nancy Sinatra und markierte ihren Durchbruch als Popstar.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKIN’ wurde von Barton Lee Hazlewood geschrieben und von Nancy Sinatra 1965 (Single) bzw. 1966 (Album) veröffentlicht. Nancy Sinatra war seit 1961 bei dem Label ihres Vaters Frank Sinatra unter Vertrag, konnte bis dahin aber noch keinen nennenswerten Hit landen, obschon sie bereits 15 Singles auf den Markt gebracht hatte. Dies sollte sich mit THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKIN’ ändern. Ursprünglich war ein männlicher Songinterpret vorgesehen, doch Nancy drängte – letztlich erfolgreich – darauf, ihn selbst singen zu dürfen. Ein Garant für den späteren Songerfolg war sicher die Tatsache, dass das Stück bei der Aufnahme in den Western Recorders Tonstudios (Arrangement: Billy Strange) von überaus namhaften Studio- und Sessionmusikern, der legendären Wrecking-Crew, eingespielt wurde.

Zwischen 1966 und 1968 schaffte es Nancy Sinatra dann sowohl als Solointerpretin wie auch als Duo-Partnerin (u. a. mit ihrem Vater Frank Sinatra, s. “Something Stupid”) zehnmal in die US-amerikanischen Top 40.

II. Kontext

Ein weiterer wichtiger Erfolgsfaktor war der historische und gesellschaftspolitische Kontext, in welchem der Song der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Bereits in den 1950er-Jahren gab es emanzipatorische Entwicklungen, bei denen Frauen die gleichen Rechte wie Männer einforderten. In den 1960er-Jahren entstand daraus eine regelrechte Bewegung. Frauen wie Betty Friedan (Der Weiblichkeitswahn, 1963) und Simone de Beauvoir (Das andere Geschlecht, 1949) rechneten in ihren Büchern mit der typischen Frauenrolle ab und gaben den Frauen ein neues Selbstbewusstsein. Die BH-Verbrennung in Atlantic City im Jahre 1968 ist wohl eine der bekanntesten Protestaktionen jener Zeit.

Doch nicht nur für die Emanzipation der Frauen waren die 1960er-Jahre ein prägendes Jahrzehnt. Die gesamte Jugendkultur unterlag in dieser Zeit einem Wandel. Aufgrund des Vietnamkrieges trieb es viele, vor allem junge Menschen auf die Straßen, um gegen selbigen zu demonstrieren. Man traute sich mend, sich von den durch Eltern vorgelebten Zwängen zu lösen und ein freieres, s tbestimmteres Leben anzustreben. Zusätzlich legte die Bürgerrechtsbewegung Missstände

hinsichtlich der rechtlichen und sozialen Situation der afroamerikanischen Bevölkerung offen. All diese gesellschaftlichen Strömungen fanden Ausdruck in Musik, Kunst und Mode der 1960er-Jahre. Die Hippie-Kultur/*counterculture* ist wohl eine der bekanntesten Ausprägungen jener Zeit. Allgemein gesprochen waren Protest, Freiheitbestrebung und der Wunsch nach mehr Selbstbestimmung die Grundmotive, aus denen sich die Handlungsdynamiken der jungen Menschen speisten.

So ist auch der Song THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKIN' ein Protestsong, welcher die Ungleichheiten zwischen Mann und Frau anprangert und keinen Zweifel daran lässt, dass die Protagonistin unabhängig ist und sich nicht mehr von Männern dominieren lassen will. Nancy Sinatra prangerte die prüden Moralvorstellungen an und provozierte bei (TV-)Auftritten mit ihren knapp gewählten Outfits und Performances.

III. Analyse

In struktureller Hinsicht fällt auf, dass THESE BOOTS ARE MADE FOR WALKIN' dem konventionellen Bauprinzip von Popsongs entspricht: Achttaktige Strophen wechseln sich dreimal mit viertaktigen Refrains ab. Eher untypisch im Vergleich zu anderen Popsongs ist das offene bzw. ausgefadete Ende des Songs.

Das Instrumentalarrangement besteht aus einem Schlagzeug in Kombination mit einem Schellenring, einem gezupften Kontrabass, einem E-Bass, einer akustischen Gitarre und einer Brass-Section (Tenorsaxofon, Posaune, Trompete). Ausgehend von der Grundtonart E-Dur, beinhaltet der Song die Akkorde E, E7, A, G, Em, wobei schon im E-Dur-Intro ein instabiler Schwebezustand zwischen E-Dur und e-Moll hörbar wird. In der Strophe erfolgt nach vier Takten der Wechsel von der Tonika zur Subdominante A-Dur und wieder zurück, im 4-taktigen Refrain wechselt die Mediante G-Dur halbtaktig zur Mollparallelen bzw. Molltonika e-Moll, wodurch das harmonische Wechseltempo beschleunigt wird.

Beim genauen Hören wird deutlich, dass die formale Struktur und das Instrumentalarrangement akkurat auf die Textaussage bzw. Songdramaturgie abgestimmt sind: So beginnt das Stück mit einem viertaktigen Intro, welches durch seinen markanten, chromatisch absteigenden, mit zwei Achteln pro Zählzeit gespielten Basslauf besticht. Dieser wird nur von der akustischen Gitarre begleitet, die sich aber eher im Hintergrund hält. Im dritten Takt setzt ein Schellenkranz ein, dessen Off-Beat-Rhythmus die Gleichförmigkeit der zuvor gespielten Figur aufbricht (der Bass spielt nun in Vierteln auf den Zählzeiten 1 und 3 den Grundton E). Die nun folgende achttaktige Strophe wird von einem kurzen Schlagzeug-Fill-In eingeleitet. Nach den Strophen folgt stets ein viertaktiger Refrain, der wiederum in ein viertaktiges Interlude mündet, das identisch ist mit dem Songintro. In diesen Überleitungsteilen pausiert das – ohnehin eher verhalten spielende – Schlagzeug, so dass mit dem Rhythmus des Schellenkranzes eine Zäsur markiert und zugleich die nachfolgende Strophe dramaturgisch vorbereitet wird.

Durch die bereits erwähnten halbtaktigen Akkordwechsel wirkt der Chorus deutlich lebendiger. Auch der Bass tritt hier wieder mehr in den Vordergrund, er leitet den Refrain (und die folgenden Strophen) mit einer absteigenden chromatischen Tonfolge ein, wobei die Tonhöhen durch Bending verfremdet sind, im Refrain wechselt er zwischen den Grundtönen von G-Dur und e-moll. Im vierten Takt des Chorus stoppen alle Instrumente beim Break und Nancy Sinatra singt a capella: "… are gonna walk all over you".

Offensichtlich soll dadurch das Augenmerk auf ebendiese Textstelle gerichtet werden (vollständig: “one of these days these boots are gonna walk all over you”). Eine im Song direkt angesprochene (männliche) Person wird mit ebendiesen Stiefeln, die für das lyrische Ich perfekt zum Laufen und Tanzen gemacht sind, förmlich überrannt und – zumindest in Gedanken – erniedrigt. Und die Zentralaussage des Songtextes, gleichsam die Verurteilung der angesprochenen Person, wird text- und musikdramaturgisch stringent vorbereitet, indem das angeklagte “You” in jeder Strophenzeile mit neuen Anschuldigungen konfrontiert wird und seine Unehrlichkeit wie sein Fehlverhalten entlarvt werden. Das betrogene und verletzte lyrische Ich hegt erkennbare Rachegefühle, ist entschlossen, seinem Ex-Freund/-Liebhaber mit den Stiefelabsätzen eine schmerzhafte Lehre zu erteilen und wirkt dennoch außerordentlich gefasst. Passend dazu ist die Gesangstimme gleichförmig strukturiert, beinahe monoton und in der vokalen Interpretation fast unterkühlt. Es gibt kaum große Intervallsprünge in der Vokalmelodie und der Ambitus geht nicht über eine Oktave hinaus: keine emotionalen Ausbrüche, keine hysterischen Racheschwüre, weder textlich noch musikalisch. Wie in einem Gerichtsverfahren werden die Verfehlungen des Angeklagten zunächst emotionslos verkündet, bis das Vorhaben des lyrischen Ichs, sich eines Tages zu rächen, immer evidenter wird und schließlich in der Aufforderung gipfelt: “Are you ready boots? Start walkin’!” Die dramatische Steigerung bis zum Songfinale wird musikalisch besonders von der Bläser-Sektion akzentuiert: Sind es in der zweiten Strophe zunächst mehrstimmige, dezent intonierte Liegetöne, spielen Tenorsaxofon, Trompete und Posaune in der dritten Strophe sowie im nachfolgenden Chorus rhythmisch prägnante Fills und treten im instrumentalen Outro deutlich in den Vordergrund. Damit werden der Tatendrang und die bevorstehende Tat der Protagonistin bzw. der “walking boots” gleichsam musikalisch symbolisiert, bevor der Song ebenso überraschend wie erzählerisch offen mit einem Fade-out endet.

Ein im Songtext häufig verwendetes Wort ist “keep”: “You keep lying …”, “You keep playing …”, “You keep losing …”. Denn das, was die verletzte Protagonistin nüchtern beklagt, ist kein einmaliger Fauxpas, sondern ein Dauerzustand, ein zwanghaftes Verhalten, das das “You” nicht unterlassen kann (“You keep playin’ where you shouldn’t be playin'”). Damit werden auch die Rachegefühle des lyrischen Ichs legitimiert. Ebenfalls zum Ausdruck kommt im Songtext eine emanzipierte Haltung, die von farbigen US-Blues- und Soulsängerinnen zwar schon viel früher selbstbewusst artikuliert wurde, im Mainstream-Pop Mitte der 1960er-Jahre aber keineswegs selbstverständlich war. Dieses emanzipatorische Moment wird ebenso im Musikvideo, genauer gesagt im Scopitone-Film (1966, Color-Sonics; vgl. zum Scopitone Hörner 2015), von Nancy Sinatra visuell dargestellt: Eingerahmt von jungen, attraktiven Tänzerinnen, die zeittypisch kurze Miniröcke und Stiefel mit hohen Stiletto-Absätzen tragen, demonstriert die Interpretin mit ihrem Outfit, ihren Bewegungen und ihren teils provokanten Gesten weibliche Erotik ebenso wie Selbstbewusstsein, Coolness und Kalkül.

IV. Rezeption

Die Single erreichte bei Charteintritt am 26. Februar 1966 direkt den ersten Platz der US-amerikanischen Charts. Hier konnte sie sich jedoch nur eine Woche behaupten. Im März, also nur einen Monat nach [illegible]entlichung, erhielt die Single die Goldene Schallplatte. Schon acht Wochen nach dem Release hatte [illegible]ch eine Million Mal verkauft. Doch auch in anderen Ländern konnte der Song Erfolge feiern. So

wurden in Großbritannien über 250.000 und in Deutschland mehr als 400.000 Platten verkauft. Weltweit wurde sie ca. 4 Millionen Mal verkauft, in sieben weiteren Ländern konnte sie den ersten Platz der Charts erreichen.

Im Jahr 2006 wurde der Song in der “Pitchfork Medias Liste” der besten 1960er-Hits auf Platz 114 gewählt. Der Titel diente weiterhin als Anspielung auf einen Bahnarbeiter-Streik, war in einigen Kinofilmen Bestandteil des Soundtracks (z. B. *Full Metal Jacket*, 1987) und wird international immer wieder im Radio gespielt, beispielsweise bei Features über die 1960er-Jahre.

HEIDI WALRAVEN

Credits

Text & Music: Barton Lee Hazlewood
Vocals: Nancy Sinatra
Arrangement: Billy Strange
Year: 1966 (Album), 1965 (Single)
Label: Reprise Records

Recordings

- Nancy Sinatra. “These Boots Are Made for Walkin'”. On: *These Boots Are Made for Walkin’*, 1965, Reprise Records, 0432, US (Vinyl/Single).
- Nancy Sinatra. *Boots*, 1966, Reprise Records, RS-6202, US (Vinyl/Album).

References

- Anon.: “Zieh dich aus”. In: Der Spiegel 24 (1967). URL: http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46251996.html [22.05.2018].
- Hörner, Fernand: “Le scopitone. Une (r)évolution audiovisuelle?”. In: Das französische Chanson im Spiegel seiner medialen (R)evolutionen. La chanson française à la lumière des (r)évolutions médiatiques. Ed. by Fernand Hörner and Ursula Mathis-Moser. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, 191–207.
- Hutzinger, Birgit: “Die Counterculture. Jugendkultur in den 60’ern”. In: aurora-magazin.at (1997). URL: http://www.aurora-magazin.at/wissenschaft/hutzinger.htm [22.05.2018].
- Schmidtke, Michael: *Der Aufbruch der jungen Intelligenz. Die 68er Jahre in der Bundesrepublik und den USA*. Frankfurt a. M.: Campus 2003.

Links

- http://www.laut.de/Nancy-Sinatra [22.05.2018].
- http://www.songfacts.com/detail.php?id=2630 [22.05.2018].
- http://everything.explained.today/These_Boots_Are_Made_for_Walkin'/ [22.05.2018].
- http://www.allmusic.com/song/these-boots-are-made-for-walkin-mt0033961939 [22.05.2018].

About the Author

All contributions by Heidi Walraven

Citation

Heidi Walraven: "These Boots Are Made for Walkin' (Nancy Sinatra)". In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/these-boots-are-made-for-walkin, 12/2020.

Print

Aretha Franklin **1968**

Think

Viele Songs von Aretha Franklin und vor allem jene, die in den 1960er Jahren veröffentlicht worden sind, wurden zu musikalischen Symbolträgern der Bürgerrechtsbewegung der afroamerikanischen Bevölkerung. So auch der Song THINK, der im Mai 1968, einem Monat nach dem Tod Martin Luther Kings, erschien.

I. Entstehungsgeschichte

THINK wurde zunächst im Mai 1968 als Single veröffentlicht. Das zugehörige Album *Aretha Now* kam einen Monat später heraus. Die Studioarbeiten dazu hatten bereits im Dezember des Vorjahres begonnen und dauerten insgesamt etwa vier Monate, bis alle zehn Tracks dieses fünfzehnten Studio-Albums herausgabefertig waren.

Aretha Franklin schrieb THINK in Zusammenarbeit mit ihrem damaligen Ehemann und Manager Ted White. Für die Produktion war Jerry Wexler verantwortlich, welcher der Plattenfirma Atlantic Records angehörte. Diese nahm Franklin im Jahr 1967 unter Vertrag und war nicht unwesentlich daran beteiligt, als sie kurz darauf mit “I Never Loved a Man the Way I Love You” und schließlich mit “Respect” den endgültigen Durchbruch schaffte. Als THINK erschien, hatte sich Franklin schon als unumstrittene “Queen of Soul” etabliert, was mit diesem Song eindrücklich bestätigt wurde.

II. Kontext

Die 1960er Jahre stellten für die afroamerikanische Bevölkerung eine Dekade des Umbruches dar. Führungspersönlichkeiten wie Malcolm X oder Martin Luther King jr. erschienen auf der Bildfläche und schafften erste Voraussetzungen für einen landesweit organisierten Protest, in dem mehr Bürgerrechte für die schwarze Bevölkerung gefordert wurden. Eine Grundlage für diese Protestbewegung war die Stiftung eines Gemeinschaftsgefühls und einer gemeinsamen Identität. Dies funktionierte u. a. durch die Hervorhebung der gemeinsamen afrikanischen Wurzeln und der Revalorisierung der daraus entstandenen eigenen Kunst und Kultur. Soulinterpreten nahmen dabei eine besondere Stellung ein: Ihre Musik entstand in der direkten Nachfolge der Gospeltradition, also jener Musizierpraxis, die in den Kirchen der schwarzen Glaubensgemeinschaften als eigene Kulturform unter der weißen Hegemonie erhalten bleiben konnte. Somit wurde Soul (zunächst) als originär ‚schwarzes‘ Musikgenre verstanden. Dies führte unweigerlich dazu, dass Soulinterpreten ihre Musik hochgradig mit der Idee des Black Pride verbanden und sie so zum Sprachrohr der afroamerikanischen Bevölkerung wurden. Soulmusik wurde zum ‚Ausdrucksmittel des neu gefundenen Selbstbewusstseins und Identitätsgefühls der Afroamerikaner (vgl. Shaw 1983: 51-56).

Aretha Franklin nahm im Zusammenhang mit der Bürgerrechtsbewegung eine Schlüsselposition ein, da sich unter ihren zahlreichen Zuhörern und Fans auch viele Weiße befanden. Der Großteil ihrer Songtexte problematisierte die Benachteiligung und Diskriminierung der schwarzen Bevölkerung. Somit wurden in ihren Konzerten und auch durch ihre Platten zentrale Botschaften der Black-Power-Bewegung auch nach außen, nicht zuletzt in die weiße Zuhörerschaft getragen. Hinzu kam die Tatsache, dass Franklin eine der wenigen erfolgreichen weiblichen Soulsängerinnen war. Dies führte dazu, dass viele ihrer Texte nicht nur im Hinblick auf den Gleichberechtigungskampf der Schwarzen, sondern auch auf jenen der Frauen interpretiert wurden (vgl. Rüscher 2011: 65-73).

Das Image der musikalischen Wortführerin der Bürgerrechtsbewegung wurde u. a. auch durch die nachweisliche Verbindung der Familie Franklin zu Martin Luther King jr. untermauert. Arethas Vater, der landesweit bekannte Baptistenpastor C. L. Franklin, arbeitete des Öfteren mit King zusammen und stand ihm in einem sichtbar freundschaftlichen Verhältnis gegenüber. Ebenso kam es zu mehreren Veranstaltungen, bei denen King und Aretha Franklin gemeinsam auf der Bühne standen. Als politisch bedeutend wurde v. a. jenes Konzert von Franklin in Detroit 1967 angesehen, in welchem King zuerst als Zuhörer im Publikum erschien und anschließend zu ihr auf die Bühne kam, um ihr die Auszeichnung der Southern Christian Leadership Conference zu überreichen (vgl. Guralnick 1986: 351; vgl. Rüscher 2011: 71).

Diese persönliche Verbindung spielte auch im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von THINK eine wesentliche Rolle: Martin Luther King wurde am 4. April 1968 ermordet, Aretha Franklin singt bei seiner Beisetzung “Prescious Lord” und veröffentlicht einen Monat danach ihre Single THINK. Obwohl das Veröffentlichungsdatum schon vor dem Attentat feststand und keinerlei Verbindung dazu beabsichtig war, kam es unweigerlich zur politischen Aufladung des Songs. Ähnlich wie schon zuvor “Respect” nahm auch THINK den Charakter einer Hymne des Gleichberechtigungskampfes der Afroamerikaner an (vgl. Hirshey 1994: 242; vgl. Castellini 2013: 79).

III. Analyse

Da sich die Soulmusik aus der afroamerikanischen Gospeltradition heraus entwickelt hat, weisen beide Genres zwangsläufig einige Parallelen auf. Beide erfüllen in ihren ursprünglichen Formen die Funktion der Identitätsstiftung und Gruppenbildung. Der emotionale Ausdruck steht dabei klar im Vordergrund, was auch dazu dient, die Zuhörerschaft zur unmittelbaren Reaktion zu animieren (vgl. Maultsby 1983: 55-59).

Bei der Soulnummer THINK lassen sich dementsprechend auf den Gospel zurückgehende Merkmale erkennen. Schon im als Klaviersolo gespielten Intro wird die im Gospel sehr häufig vorkommende plagale Akkordkombination aus IV. und I. Stufe verwendet. Danach setzt die restliche Band ein und die Lead-Stimme von Franklin tritt in den Vordergrund. Kurze Einwürfe der Background-Vocals erinnern hier stark an das Call-and-Response-Prinzip. Den Sologesang kennzeichnet in allen Teilen (Chorus, Verse 1, Chorus, Bridge A, Verse 2, Chorus, Verse 3, Chorus, Bridge B, Fade-Out) die impulsive Vortragsweise, die die emotionale Aussage des Songs ins Zentrum der Wahrnehmung rückt. Wie allgemein für den Gospelgesang typisch schneidet Franklin auch in THINK häufig Töne von unten an, verschleift sie miteinander und schmückt gleiche Melodiephrasen bei ihrer Wiederkehr jedes Mal auf unterschiedliche

Weise aus. Auch die Rhythmik der Stimme, die sich durch betontes Vorziehen und viele Synkopen auszeichnet, unterstreicht den kraftvollen Gestus.

Bei Betrachtung des Textes ergibt sich zunächst der Eindruck, dass sich ein weibliches Ich an das Gewissen eines männlichen Gegenübers richtet. Vor allem der Abschnitt “You need me / And I need you / Without each other / There ain’t nothin’ either can do” weist darauf hin, dass es sich um Forderungen nach Gleichberechtigung einer Frau gegenüber männlicher Bevormundung handelt. Diese Interpretation erfährt aber nach Veröffentlichung des Songs eine Umdeutung: Begünstigt durch das Erscheinungsdatum kurz nach Martin Luther Kings Tod wird THINK stark mit den Emanzipationsbestrebungen der Schwarzen in Verbindung gebracht. Vor allem die einprägsame Bridge, die textlich rein aus dem Schlagwort “Freedom” besteht, welches in aufsteigender Tonfolge insgesamt acht Mal wiederholt wird, unterstützt diese Deutungsweise. Somit spielen in THINK die beiden öffentlichen Bilder von Aretha Franklin – jenes der emanzipierten Frau und jenes der Bürgerrechtskämpferin – zusammen.

IV. Rezeption

THINK schaffte es auf Platz 7 der Billboard Hot 100 Single Charts und wurde somit zum siebten Top-10-Hit von Franklin in den USA. In den Billboard Rhythm & Blues Single Charts erlangte der Song sogar Platz 1. Außerhalb der USA belegte THINK eher mittelmäßige Platzierungen. Nur in Frankreich reichte es für den vierten Platz und in Kanada für den siebten. Obwohl dies den Eindruck erweckt, THINK zähle nicht zu den absoluten Top-Hits von Franklin, wurde der Song beispielsweise von *Pitchfork Media* zur Nummer 15 der 200 Greatest Songs of the 1960s und vom *Time Out Magazine* zur Nummer 71 der 100 Songs that changed history ernannt.

An Bekanntheit gewann der Song zusätzlich durch seine Wiederaufnahme 1980 im Film *The Blues Brothers*. In Franklins knapp fünfminütigem Auftritt spielt sie die Rolle der Mrs. Murphy, die gemeinsam mit ihrem Ehemann ein Imbiss-Lokal betreibt. Die Blues Brothers besuchen das Restaurant mit dem Bestreben, ihre alten Bandmitglieder wieder zusammenzuführen, zu denen auch Mr. Murphy zählt. Um ihren Ehemann davon zu überzeugen, nicht mit den Blues Brothers mitzugehen, singt Franklin eine erweiterte Version von THINK, was aber ohne Erfolg bleibt. In dieser Szene wird THINK vor allem zum Ausdrucksmittel einer Frau, deren Meinung gegenüber jener ihres Mannes nichts wert ist. Dies wird durch die Aussage von Mr. Murphy vor Beginn des Songs verdeutlicht: “I am the man and you are the woman and I’m making the decisions.” Die Verwendung von THINK in einem Film, der die wichtigsten Soulinterpreten und -songs innerhalb einer Rahmenhandlung präsentiert, zeigt, welch großen Stellenwert der Song innerhalb des Genres Soul einnimmt.

MAGDALENA FRAISS

Credits

- Gesang, Klavier: Aretha Franklin

Background Vocals: “The Sweet Inspirations” – Cissy Drinkard, Myrna Smith, Estelle Brown, Sylvia Shernwell
Trompete: Wayne Johnson
Tenorsaxophon: Andrew Love, Charlie Chalmers
Baritonsax: Floyd Newman, Willie Bridges
Orgel: Spooner Oldham
E-Gitarre: Tommy Cogbill, Jimmy Johnson
E-Bass: Jerry Jemmott
Schlagzeug: Roger Hawkins
Autor: Aretha Franklin, Ted White
Produzent: Jerry Wexler
Label: Atlantic Records
Aufnahmedatum: 16. Dezember 1967 – 18. April 1968 (Album)
Veröffentlichung: 2. Mai 1968 (Single), 14. Juni 1969 (Album)
Spieldauer: 2:16

Recordings

- Aretha Franklin. “Think / You Send Me”, 1968, Atlantic Records 2518, USA (Vinyl/Single).
- Aretha Franklin. “Think”. On: *Aretha Now*, 1968, Atlantic Records, 8186, USA (Vinyl/Album).
- Aretha Franklin. “Think”. On: *Aretha’s Gold*, 1969, Atlantic Records SD8227, USA (2xLP/Compilation).
- The Blues Brothers feat. Aretha Franklin. “Think”. On: *The Blues Brothers (Original Soundtrack Recording)*, 1980, Atlantic Records, SD 16017, USA (Vinyl/Album).
- Aretha Franklin. “Think”. On: *Queen of Soul: The Atlantic Recordings*, 1992, Atlantic/Rhino Records, D217051/R2 71063, USA (4xCD/Compilation).
- Aretha Franklin. “Think”. On: *Greatest Hits*, 1998, Warner.ESP, RADCD110, UK & Europe (2xCD/Compilation).

Covers

- Lonnie Smith. “Think”. On: *Think!*, 1969, Blue Note Label, BST 84290, USA (Vinyl/Album).
- Bossa 70. “Think”. On: *Bossa 70*, 1970, Philips Records, 6350-003, Brazil (Vinyl/Album).
- Joan Osborne. “Think”. On: *How Sweet It Is*, 2002, Compendia, 9365, USA (CD/Album).
- Katharine McPhee. “Think”. On: *American Idol Season 5: Encores*, 2006, RCA Records, 82876-85757-2, USA (CD/Compilation).
- Lorena. “Think”. On: *De Pelicula*, 2008, Sony BMG, 886972886022, Spain (CD/Album).
- Jack Vidgen. “Think”. On: *Yes I Am*, 2011, Sony Music, 0886979685321, Australia (CD/Album).

[illegible]ences

- Castellini, Michael: *Sit in, Stand up and Sing out!: Black Gospel Music and the Civil Rights Movement*. Diss., Georgia State University 2013. URL: http://scholarworks.gsu.edu/history_theses/76 [12.11.15].
- Guralnick, Peter: *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. New York: Harper Collins 1986.
- Hirshey, Gerri: *Nowhere to Run. The Story of Soul Music*. New York: Da Capo Press 1994.
- Landau, Jon: "Review: Aretha Franklin's 'Aretha Now'. In: *Rolling Stone*, 6 July 1968. URL: http://www.rollingstone.com/music/features/aretha-19680706 [12.11.15].
- Maultsby, Portia K.: Soul Music. Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture. In: *Journal of Popular Culture* 17 (1983), 51-60.
- Rüscher, Jessica: *Black Woman – Deep Blue. The Social and Political Impact of Female Blues Singers in the 1920s and 1960s: Bessie Smith, Ma Rainey and Aretha Franklin*. Diplomarbeit, Universität Salzburg 2011.

Links

- https://en.wikipedia.org/wiki/Aretha_Franklin_discography [12.11.15].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Aretha_Now [12.11.15].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Think_(Aretha_Franklin_song) [12.11.15].
- http://pitchfork.com/features/staff-lists/6405-the-200-greatest-songs-of-the-1960s/1/ [12.11.15].
- http://www.timeout.com/london/music/100-songs-that-changed-history-20 [12.11.15].
- http://www.whosampled.com/Aretha-Franklin/covered/?sp=1 [27.12.15].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Nils Grosch at the University of Salzburg.
All contributions by Magdalena Fraiss

Citation

Magdalena Fraiß: "Think (Aretha Franklin)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/think, 04/2017.

Print

Calvin Harris feat. Rihanna **2016**

This Is What You Came For

THIS IS WHAT YOU CAME FOR war ein weltweiter Hit im Jahr 2016 und entspringt der Zusammenarbeit von zwei der größten Popstars ihrer Zeit.

I. Entstehungsgeschichte

Calvin Harris (*1984) ist ein schottischer Produzent, DJ, Songwriter und Sänger, der 2016 vom Forbes Magazine zum dritten Mal in Folge als weltweit bestbezahlter DJ eingestuft wurde. Er startete seine Karriere mit “Wohnzimmer-Demos” Ende der 1990er Jahre und erreichte und vergrößerte sein Publikum via MySpace. Erste Erfolge im Mainstream feierte Harris 2007. In den Jahren 2011/2012 erlangte er durch Kollaborationen mit prominenten Sänger*innen große internationale Bekanntheit. Bislang, Stand Juli 2017, hat Harris fünf Alben veröffentlicht, das letzte im Jahr 2017, bereits einige globale Nummer 1 Hits verbucht und über 20 renommierte Musikpreise gewonnen. Die aus Barbados stammende Sängerin Rihanna (*1988) hat seit ihrem Durchbruch in den Jahren 2006/2007 knapp 200 Millionen Tonträger verkauft, hatte 14 US Billboard Hot 100 Nummer 1 Hits, ist bei den meistgestreamten Künstler*innen auf Spotify laufend in den Top 3 und gewann bis dato (2017) acht Grammys. Jayson Greene vom renommierten Magazin Pitchfork weist ihr auch musikalisch große Relevanz zu und sieht ihren Gesangsstil als maßgeblichen Einfluss für die Popmusik der letzten Dekade (vgl. Greene 2017).

Calvin Harris schrieb THIS IS WHAT YOU CAME FOR im Jahr 2015 gemeinsam mit seiner damaligen Partnerin Taylor Swift, die ursprünglich als Sängerin des Songs vorgesehen war. Nach ihrer Trennung übernahm Rihanna, die schon früher sehr erfolgreich mit Harris im Song “We Found Love” (2011) kollaboriert hatte, die Gesangsstimme. Swift ist unter dem Pseudonym “Nils Sjöberg” als Co-Songwriterin des Songs angeführt und gestaltete laut Harris die Lyrics sowie Teile der Vocals. Die übrige Komposition, die Produktion der Instrumentals sowie das Arrangement lagen in der alleinigen Verantwortung von Harris (weitere Mitwirkende wurden zumindest nicht öffentlich gemacht). In zwei Interviews zur Entstehung von THIS IS WHAT YOU CAME FOR erzählt Harris, dass er Rihanna den fertigen Instrumentaltrack ca. zwei Wochen vor Songveröffentlichung das erste Mal in einem Wohnwagen auf dem Coachella Festival vorspielte und die Gesangsspur anschließend in lediglich einer Studiosession aufgenommen wurde (vgl. Grimshaw 2016, Zane 2016). Kurz nach Erscheinen der Single am 29.04.2016 wurden noch sechs Remixes nachgeliefert. Der Videoclip vom britischen Regisseur Emil Nava, der schon für Ed Sheeran, Ellie Goulding, Pharrell Willams u. v. m. drehte, wurde auf YouTube knapp eineinhalb Monate später veröffentlicht.

II. Kontext

THIS IS WHAT YOU CAME FOR muss aus dem Blickwinkel der Zusammenarbeit von zwei Weltstars

betrachtet werden, die im Vorhinein eine große Aufmerksamkeit garantierte. Dass der Song ohne lange Vorankündigung veröffentlicht wurde, entspricht dem Vorgehen Rihannas bei ihrem kurz davor erschienenen achten Studioalbum *Anti*. Das anfangs exklusiv auf dem HD-Musikstreamingdienst Tidal erhältliche Album stellt in musikalischer Hinsicht einen Wendepunkt in ihrer Karriere dar. Hörbar ist eine Abkehr von der Dance-Orientierung früherer Tage hin zu verhältnismäßig experimentellen, mit Jazz, Funk, Soul oder Dubstep eingefärbten Songs, die von vielen bekannten Songwritern und Produzenten wie z.B. Tim “Timbaland” Mosley mitgestaltet und seitens der Musikkritik durchaus goutiert wurden. Rihanna setzt hier die schon früher forcierte Rebellinnen-Facette ihrer Künstlerinnenpersönlichkeit (z. B. zu finden in ihrer Duftkreation “Rihanna Rebelle Eau de Parfum”) nun auch musikalisch um. Ihr insgesamt sehr wandelbares Image ist offenbar eine gute Ergänzung zu dem sich einerseits als Popstar und DJ, andererseits als musikalisch ernst zu nehmenden Produzenten und Songwriter inszenierenden Calvin Harris. Harris wurde als Sänger seiner ironisch gebrochenen Elektropop-Hits “Acceptable in the 80s” und “The Girls” (beide 2007) einer breiten Öffentlichkeit bekannt und verfestigte seinen Popstar-Status auch außermusikalisch durch prominente Liebesbeziehungen oder seine Modeltätigkeit für Armani. Dem seit Beginn der 2010er Jahre entstehenden Eindruck des “Knöpfchen drehenden” EDM-DJs versucht er entgegenzuwirken, indem er in Interviews ausführlich auf Produktionsweisen und Arbeitsabläufe eingeht und sich dabei gerne im Studio-Kontext mit Equipment präsentiert. Zudem gibt er sich Mühe, über die Zusammenarbeit mit Alternative-Größen wie Florence Welch (Florence & The Machine), Jake Shears (Scissor Sisters) oder Dizzee Rascal eine über den Mainstream hinausgehende Reputation zu verschaffen.

III. Analyse

In der Kollaboration für THIS IS WHAT YOU CAME FOR ist der Drang nach Veränderung und stärkerer künstlerischer Anerkennung, der das zeitnahe Schaffen der beiden beteiligten Künstler*innen beeinflusst, erkennbar. Der auf Welthit “programmierte” Song zweier Stars erlaubt dabei einen gewissen Bruch mit Konventionen und Erwartungshaltungen in Form jener “subtleties” zu finden, die Harris als wichtigen, britischen Bestandteil seiner Musik beschreibt (vgl. Jonzes 2012).

Beim ersten Hineinhören entspricht THIS IS WHAT YOU CAME FOR in vielerlei Hinsicht den Erwartungen an einen Popsong aus dem Mainstream EDM-Bereich. Grob untergliedert legt der Hit eine schnell merkbare ABAB-Struktur nahe, also lediglich zwei sich abwechselnde formale Sektionen innerhalb der Gesamtdauer von 03:42. Bereits in den ersten 46 Sekunden werden die wichtigsten Grundbausteine des Songs vorgestellt: ein viergliedriger Turnaround als repetitives harmonisches Pattern; vier dominierende Textzeilen, die im Verlauf des Songs fünf Mal, mit identischem Melodieverlauf, wiederholt werden und den titelgebenden Satz “This Is What You Came For” beinhalten; eine weibliche Gesangsstimme, die das Flirten im Club beschreibt und sich im Chorus auf “you/oh”-Laute beschränkt; ein vorwärtstreibender Rhythmus mit einem 4/4-Takt und einer “Four-to-the-Floor”-Bassdrum; ein wuchtiger Synthesizer, der an den typischen “SuperSaw”-Sound von vielen kommerziellen EDM-Tracks erinnert; ein stark komprimiertes Summensignal, das kaum Spielraum für Dynamikunterschiede lässt.

:n ersten Blick also greifen Harris und Rihanna in THIS IS WHAT YOU CAME FOR ohne Scheu auf

etablierte Erfolgsrezepte zurück, die nicht nur “We Found Love” zu einem Charterfolg in den 2010er Jahren gemacht haben und den Anschein eines “hit-by-numbers box-ticker” (Milton 2017) erwecken. Differenzierter betrachtet offenbart der Song jedoch sowohl auf formaler, harmonischer und melodischer als auch auf rhythmischer Ebene Besonderheiten, die ihm einen eigenen Charakter verleihen (für eine detaillierte, notenschriftliche Transkription des Autors siehe musescore.com).

Das auffälligste Merkmal steht in Zusammenhang mit Prozessen des Spannungsauf- und -abbaus, die teilweise entgegen üblicher Erwartungen verlaufen und mit einer differenzierteren Abschnittsgliederung als oben angedeutet einhergehen. THIS IS WHAT YOU CAME FOR lässt sich in vier unterschiedliche Abschnitte unterteilen, deren Reihenfolge variiert wird und die sich mit Hilfe von Buchstaben als Teile A, A’, B und C sowie entsprechend ihrer Rolle im Songaufbau als Verse 1, Prechorus, Chorus und Verse 2 benennen lassen.

Der Song beinhaltet in den ersten 46 Sekunden die Abschnitte A, B (in reduzierter Form) und A’ und geht danach ein zweites Mal in Abschnitt B über (nun vollständig instrumentiert und in voller Dauer). Im Gegensatz zum ruhigen und gedrosselten Verse 1 (A) vermittelt der Prechorus (A’) eine höhere Intensität und einen anschwellenden, stimmhaften und unsteten Eindruck, der durch ein deutlich dichteres und kraftvolleres Klangbild und einen drückenden “Push”-Rhythmus hervorgerufen wird. Die Musik baut Spannung auf und strebt einer vermeintlichen Klimax entgegen, die jedoch nicht erreicht wird. Zu Beginn des Chorus (B) fällt die Intensität sprunghaft ab und der Abschnitt schreitet vergleichsweise gedämpft und verhalten voran. Dieser Drop ist nicht nur für einen Pop-Chorus ungewöhnlich, in dem üblicherweise eine Steigerung durch einen “dickeren Sound” (Kaiser 2011: 8) erwartet wird, sondern auch für einen Mainstream EDM-Song, in dem einem Spannungsaufbau häufig ein kraftvoller Instrumentalteil folgt – zu hören z. B. in früheren Calvin Harris-Songs wie “We Found Love”, “Blame” (2014, feat. John Newman) oder der von Harris mitproduzierten Rihanna-Single “Where Have You Been” (2012). Ab 01:17 erklingt mit Verse 2 (C) eine stabile und beständige Songsektion, die sich unter Anderem textlich und melodisch von den Abschnitten A und A’ unterscheidet. Der Prechorus im Anschluss sorgt erneut für eine Steigerung der Spannung, die in der nun schon bekannten Abfolge im Chorus wiederum ins Leere verläuft. Ein Intensitätshöhepunkt wird auch im restlichen Song nicht mehr erreicht. Harris und Rihanna führen THIS IS WHAT YOU CAME FOR mit der Wiederholung des ruhigen Anfangsteils, einem abgeschwächten Prechorus und einem abschließenden Chorus zurückhaltend zu Ende.

Mit der Kombination aus energetischen Passagen und einer insgesamt entspannten Grundstimmung schlägt Harris eine Brücke von dem seit längerem etablierten härteren Electro House im Stile von David Guetta, Afrojack oder Avicii zum gelasseneren Tropical House-Genre, in dem Künstler*innen wie Robin Schulz oder Kungs seit 2014 zu Weltstars wurden. Ein gemeinsames Merkmal ihrer großen Hits “Sugar” (Schulz 2015) und “This Girl” (Kungs vs. Cookin’ on 3 Burners 2016) sind groovende, mit Hammer On-Technik gespielte Gitarren-Licks, die innerhalb einer transparenten Textur gut zur Geltung kommen. Auch in THIS IS WHAT YOU CAME FOR bleibt Platz für fein aufgelöste Klänge, da der Song trotz des geringen Dynamikspielraums auffallend aufgeräumt klingt. Harris verzichtet in den Abschnitten A und A’ auf eine Bassdrum und verwendet tiefe Frequenzen unter 200 Hz hier generell nur sehr sparsam. Dadurch kann sich ein in schneller Akkordbrechung erklingender “Arpeggio-Synthesizer” entfalten. Die Töne des [illegible]gios umspannen den Ambitus einer Tredezime und sorgen für ein feinflächiges, in sich stark bewegtes Verse-Motiv, das pro Takt dreimal wiederholt wird. In seiner inneren Struktur ist es nach dem

verlangsamenden Prinzip der schrittweisen Dehnung von Notenwerten (von Zweiunddreißigstel bis doppelt punktierte Achtel) aufgebaut. In ihrer Außenbeziehung sind die Motive indes eher vorwärtstreibend, da jeweils das dritte Motiv abgekürzt wird, um in das 4/4-Taktschema des Songs zu passen. Hierdurch wird auf subtile Weise ein in EDM-Tracks häufig zu findendes asymmetrisches Rhythmuspattern, in diesem Fall 3+3+2, erzeugt. Im Prechorus schafft Harris klarere Verhältnisse, indem er den Rhythmus zu einem ebenfalls asymmetrischen 3+3+3+4 Pattern adaptiert, das er nun von einem wuchtigen perkussiven Synthesizer mit viel Obertonanteil spielen lässt. Damit weist er in Richtung jenes druckvoll-hymnischen Sounds, mit dem Electro House- und Big Room-DJs seit einigen Jahren die großen kommerziellen Club- und Festivalbühnen bespielen. Im Chorus behält Harris das Rhythmuspattern bei, entschärft es jedoch mit einem deutlich obertonärmeren Klang mit mehr Bassanteilen und verzahnt es mit dem “Four-to-the-Floor”-Beat der Bassdrum.

Rihannas Gesang bleibt während dieser prozessualen Entwicklungen stets präsent und wirkt einerseits unterstützend, andererseits aber auch von ihnen abgekoppelt. Zum unaufgeregten Gesamteindruck des Songs trägt in THIS IS WHAT YOU CAME FOR die Geradlinigkeit der Melodiekonturen bei. Quart- und Quintsprünge werden in dem Song nur sehr gezielt verwendet und zumeist ohne einen Bruch im kontinuierlichen Melodiefluss nach sich zu ziehen. Essentiell sind in diesem Zusammenhang mikrotonale Besonderheiten in der Gesangsphrasierung. Rihanna singt gleich zu Beginn des Songs einen Quintfall von e zu a (“ba-by”), der von dem mehrfach duplizierten Grundton a fortgeführt wird und dergestalt die Erwartung nach Veränderung, in Bezug auf den Tonsprung, erfüllt (vgl. Narmour 1990). Bezieht man jedoch mit ein, dass Rihanna den Anfangston e von der Unterterz c ausgehend knapp 250 Millisekunden lang anschleift, so wird aus einem markanten Abwärtssprung ein kontinuierlicher Melodieverlauf mit geringer Schlusswirkung, der sanft in das Stück und die Phrase einführt.

Auch im Chorus werden die Sprünge zu und von den oberen Scheitelpunkten der Melodielinien durch Zwischentöne abgefedert. Den einzig harten Schnitt in der Melodieführung platziert Rihanna bzw. Harris exakt in die Mitte der viertaktigen Chorus-Phrase. Die Sängerin beendet die erste Phrasenhälfte auf der großen Septime der lokalen Harmonie Fmaj7 und beginnt eine große Sext darunter die zweite Phrasenhälfte. Zwischen diesen beiden Tönen liegt eine Pause im Umfang von ca. einer punktierten Sechzehntelnote, die durch ein abruptes Beenden der Gesangssilbe entsteht. Dieser Schnitt scheint künstlich im Nachhinein gesetzt worden zu sein und verstärkt den Eindruck von technologischer Verfremdung und Digitalität, den Rihannas Stimme in THIS IS WHAT YOU CAME FOR nicht nur wegen eines Autotune-Effekts vermittelt. Der fließende Charakter, der sich durch die wenigen bzw. abgeschwächten Tonhöhensprünge entwickelt, wird vom Maschinellen einer oftmals leicht stakkatoartigen Artikulation, von einer sehr stabilen textrhythmischen Struktur von abwechselnd betonten und unbetonten Silben sowie einem stark am metrischen Raster orientierten Akzentuierungsmuster konterkariert.

Eine gewisse Ambivalenz und zugleich Distanziertheit strahlt der Song auch in Bezug auf die harmonische Gestaltung, den Textinhalt und den dazugehörigen Videoclip aus. Das harmonische Pattern | Am | Fmaj7 | G | C |, das von Harris stellenweise auf ein dreigliedriges | Fmaj7 | G | A | oder einen Basston | A | reduziert wird, kann tonal sowohl als a-Moll als auch als F-Lydisch interpretiert werden. Eindeutige Hinweise, wie sie z. B. klar vernehmbare Ruhepunkte, ein ausgeprägter Mollcharakter oder die [illegible]ente Verwendung des Tritonustons h geben könnten, finden sich in THIS IS WHAT YOU CAME FOR nicht. Zu dieser Mehrdeutigkeit und Offenheit, die der allerletzte Songton c noch einmal unterstreicht,

kommt hinzu, dass Rihanna mehr als einmal akkordfremde, nicht unmittelbar aufgelöste Nebentöne verwendet. Kann z. B. der Ton g über Fmaj7 im zweiten Takt der Verse-Phrase ("ca-me for") noch als Vorhalt zum Akkord G im darauffolgenden Takt angesehen werden, so bleibt das g am Ende von Takt 4 ("she moves") über Am des nächsten Harmoniepatterns als Septime liegen und wirkt mangels Auflösung über dem anschließenden Fmaj7 als None nach. Septim- und Nonzusammenklänge sind ebenso in den Takten 1 und 2 des Chorus zu hören, und auch länger erklingende Sexten werden von Rihanna in Verse ("strikes every") und Chorus (d über Fmaj7) eingesetzt.

Textlich-inhaltlich bleibt Rihanna ebenfalls auf Distanz und belässt es bei angedeuteter kühler Erotik. Sie beschreibt eine selbstbestimmte, abgeklärte Akteurin, die in einer Clubatmosphäre über Augenkontakt mit einer zweiten, räumlich entfernten Person flirtet. Zunächst aus beobachtender Perspektive erzählt ("she"), wechselt sie in Verse 2 in die erste Person und unterstreicht ihre eigenmächtige Handlungsweise beim non-verbalen Näherkommen und gemeinsamen Verlassen des Clubs ("We say nothing more than we need / I say 'your place' when we leave").

Der Videoclip zeigt Rihanna in einem mit Videoprojektionen ausgeleuchteten Kubus, der inmitten von menschenleeren Umgebungen steht. Mit Ausnahme von Harris, der kurz gemeinsam mit ihr im Kubus erscheint, werden andere Personen lediglich virtuell dargestellt und in einer Clubatmosphäre auf die Wände projiziert. Der Clip ist flüssig geschnitten und durch viele Lichteffekte bunt und dynamisch gestaltet, wodurch das technologisch-futuristische Setting einen lebendigen Anstrich erhält. Die Bilder vermitteln freilich trotzdem nur wenig menschliche, emotionale Nähe als viel eher eine digitale Künstlichkeit, die durch den Anschein von digitalen Übertragungsfehlern (Testbild zu Beginn, eingestreute Bildfragmentierungen) weiter befeuert wird. Rihanna greift diese Stimmung auf und präsentiert sich, im Unterschied zu vielen ihrer früheren Videos, weder durch ihr Outfit noch ihre Performance sexuell sonderlich aufreizend.

Sowohl für Rihanna als auch für Calvin Harris ist THIS IS WHAT YOU CAME FOR in einer Phase der künstlerischen Neuorientierung der (vorläufige) Abschluss mit einer Musik, die sie beide zu Weltstars machte. Harris schafft sich damit Raum für das Laid-Back Album *Funk Wav Bounces Vol. 1* (2017), mit dem er sich als "echten" Musiker mit instrumental-handwerklichen Fähigkeiten präsentieren will, und Rihanna greift noch einmal auf ihre Prä-*Anti*-Stilistik zurück und stellt sie in einen neuen Kontext. Aus dieser Situation resultiert ein Song, der eine Ambivalenz zwischen alten und neuen Musiktrends und alten und neuen Künstler*innenpersönlichkeiten ausstrahlt und damit scheinbar den Zeitgeist des Jahres 2016 getroffen hat.

IV. Rezeption

THIS IS WHAT YOU CAME FOR debütierte in fast allen Veröffentlichungsländern in den Top 10 der Charts und konnte sich vielerorts auch längerfristig in den Charts behaupten. So belegte der Song in über einem Dutzend Ländern einen Top 20 Platz in den Jahresrankings und reüssierte insbesondere in den "Dance Club Songs Year-End Charts" des Billboard Magazine, wo er 2016 als Nummer 1 abschloss. Die -Präsenz von THIS IS WHAT YOU CAME FOR ist ebenso höchst erfolgreich, wie die Anzahl der Views des (spät veröffentlichten) Videoclips auf YouTube (1,63 Mrd. mit Stand Juni 2017) oder die Spotify

Streams (690 Mio.) zeigen. Es existieren mittlerweile eine Vielzahl von Remixes, die z. T. relativ außergewöhnlich sind und etwa in Gestalt eines “80s Remix” oder einer A-Capella-Version millionenfach auf YouTube angeschaut wurden. Von Rezipient*innen online kommentiert wird THIS IS WHAT YOU CAME FOR zumeist anhand von kurzen Ein-Satz-Statements, in denen ein überwiegend positiver Tenor herrscht. So heben z. B. die Rezensent*innen auf amazon.com und amazon.de die Partytauglichkeit der Kollaboration sowie deren Potential zum Sommerhit hervor und schätzen die Eingängigkeit, den Beat und das “Upbeat Feeling”. Darüber hinaus geht aus den Kommentaren hervor, dass der Song zum Tanzen anregt und gut geeignet ist, um in Clubs gespielt zu werden. Etwas detaillierter, aber auch kritischer äußern sich die User*innen der Plattform rateyourmusic.com. In den Reviews wird der Autotune-Effekt auf Rihannas Stimme und der fehlende Abwechslungsreichtum bemängelt, gleichzeitig aber auch Harris’ eigenständiger Stil als Produzent von “Dance-Pop Hits” positiv hervorgehoben (“He’s created a sound defined by chilly and distinctive synth chords and soothing sub kicks […]”). Auch in einer der wenigen professionellen Rezensionen zu THIS IS WHAT YOU CAME FOR sieht der Kritiker des New Musical Express in erster Linie die instrumentale Gestaltung des Songs als einen Garanten für einen “sicheren Hit”, Rihannas Gesangsleistung hingegen bezeichnet er aufgrund der Melodie und der Stimmmanipulation als “verschwendet” (Bartleet 2016).

BERNHARD STEINBRECHER

Credits

Vocals: Rihanna
Music/Writer/Songwriting: Calvin Harris, Nils Sjöberg
Production/Mix/Instruments: Calvin Harris
Production vocals: Kuk Harrel
Mastering: Mike Marsh
Recorded: 2016
Published: 2016
Length: 03:42

Recordings

- Calvin Harris. “Acceptable in the 80s”. On: *Acceptable in the 80s,* 2007, Fly Eye/Columbia, 88697063932, UK (CD/Single).
- Calvin Harris. “The Girls”. On: *The Girls,* 2007, Fly Eye/Columbia/Sony BMG, 88697072212, UK & Europe (CD/Single).
- Calvin Harris feat. John Newman. “Blame”. On: *Blame*, 2014, Columbia, 88875026712, Germany/ ıstria/Switzerland (CD/Single).
- Calvin Harris feat. Rihanna. “This Is What You Came For”. On: *This Is What You Came For*, 2016,

Columbia, Europe (File/FLAC/Single).

- Calvin Harris. *Funk War Bounces Vol. 1*, 2017, Columbia, 889854 43422, UK & Europe (CD/Album).
- Kungs vs. Cookin' on 3 Burners. "This Girl". On: *This Girl*, 2016, Sound of Barclay/Universal, 4794403, Germany/Austria/Switzerland (CD/EP).
- Rihanna. *Anti*, 2016, Universal, 0851365006462, Europe (CD/Album).
- Rihanna feat. Calvin Harris. "We Found Love". On: *We Found Love*, 2011, Def Jam Recordings/SRP Music Group, 00602527869797, Germany/Austria/Switzerland (CD/Single).
- Rihanna. "Where Have You Been". On: *Where Have You Been*, 2012, Def Jam Recordings, 0602537066988, Germany/Austria/Switzerland (CD/Single).
- Robin Schulz. "Sugar". On: *Sugar*, 2015, Tonspiel/Warner Music Central Europe, 5054196-7421-2-6, Germany (CD/Album).

References

- Bartleet, Larry: "Calvin Harris & Rihanna's 'This Is What You Came For' Is No 'We Found Love'". In: NME, 29.04.2016. URL: http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/calvin-harris-rihannas-this-is-what-you-came-for-track-review-8826 [22.06.2017].
- Bonz, Jochen: *Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens*. Wiesbaden: Springer 2015.
- Greene, Jayson: "Is Rihanna the Most Influential Pop Singer of the Past Decade?" In: Pitchfork, 05.04.2017. URL: http://pitchfork.com/features/overtones/10052-is-rihanna-the-most-influential-pop-singer-of-the-past-decade/ [22.06.2017].
- Jonzes, Tim: "Calvin Harris: The secrets of my success". In: Guardian, 21.12.2012: https://www.theguardian.com/music/2012/dec/21/calvin-harris-secrets-my-success [30.07.2017].
- Kaiser, Ulrich: Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH), 8/1. (2011), S. 43-75.
- Milton, Jamie: "RIP Beat Drops? We Need to Talk About Calvin Harris's Move Away from EDM". In: NME, 31.03.2017: http://www.nme.com/blogs/calvin-harris-edm-slide-headstroke-need-to-talk-2031025 [30.07.2017].
- Narmour, Eugene: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures*. Chicago: University of Chicago Press 1990.

Links

- Acapella-Version: *This Is What You Came For*, Calvin Harris feat. Rihanna". In: YouTube, Conor Maynard, 03.05.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ERTcMICGGhQ [24.06.2017].
- Amazon Review: "This Is What You Came For". In: Amazon.com. URL: http://amzn.to/2sJw5zZ [24.06.2017].
- `pple Music: "Calvin Harris: 'This Is What You Came For' and Getting Vocals from Rihanna | Apple ɯsic". In: YouTube, Interview durch Zane Lowe, 19.09.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?

v=8_hKETt9bgY [30.07.2017].

- BBC Radio 1: “Calvin Harris takes Grimmy around his home studio in LA”. In: YouTube, Interview durch Nick Grimshaw, 04.05.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QYSQszM0-u4 [30.07.2017].
- Offizielles Musikvideo: *This Is What You Came For*, Calvin Harris feat. Rihanna. In: YouTube, 17.06.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kOkQ4T5WO9E [24.06.2017].
- Rate Your Music Review: “This Is What You Came For”. In: Rateyourmusic.com. URL: https://rateyourmusic.com/release/single/calvin-harris-rihanna/this-is-what-you-came-for/ [24.06.2017].
- Saint-Laurent 420: “80s remix: Calvin Harris ft. Rihanna – This Is What You Came For”. In YouTube, 30.12.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QJe8Tub4-_g [24.06.2017].
- Steinbrecher, Bernhard: Notenschriftliche Transkription des Songs. URL: https://musescore.com/user/12047001/scores/4065466 [30.07.2017].

About the Author

Dr. Bernhard Steinbrecher is a lecturer of musicology and popular music studies at the University of Innsbruck.
All contributions by Bernhard Steinbrecher

Citation

Bernhard Steinbrecher: “This Is What You Came For (Calvin Harris feat. Rihanna)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/this-is-what-you-came-for/, 07/2021.

Print

Woody Guthrie **1946**

This Land is Your Land

THIS LAND IS YOUR LAND ist einer der bekanntesten und wichtigsten US-amerikanischen Folksongs. Er wird oftmals auch als “Hymne des anderen Amerikas” bezeichnet.

I. Entstehungsgeschichte

Woodrow Wilson Guthrie (* 14. Juli 1912 in Okemah, Oklahoma; † 3. Oktober 1967 in New York), genannt Woody, ist die Ikone des politischen Folksongs in den USA. Er entstammt einer gut situierten Familie in Oklahoma. Ende der 20er Jahre wird sein Vater jedoch das Opfer skrupelloser Ölspekulanten und die Familie verarmt. Woody verliert seine Schwester durch einen Brandunfall und seine Mutter wird in die Psychiatrie eingewiesen, nachdem sie seinen Vater mit Kerosin angezündet hat. Der Vater zieht nach Pampa in Texas, dorthin folgt ihm Woody, doch der junge Guthrie wird zum Tramp. Er macht alles Mögliche, wird Schildermaler, aber vor allem macht er eines: Musik. Er zieht umher, kommt nach Kalifornien und spielt dort für die vor der wirtschaftlichen Depression und den Naturkatastrophen aus dem mittleren Westen geflohenen Menschen. 1940 kommt Woody nach New York. Nachdem er mit dem Musikforscher Alan Lomax Songs für das Archiv der Library of Congress aufgenommen hatte, spielt er bei RCA Victor seine während der Zeit in Kalifornien entstandenen “Dust Bowl Ballads” ein. Lomax hatte ihn RCA empfohlen, die zeitgenössische Folk-Künstler suchten. Zu dieser Zeit schreibt er “This Land Is Your Land” als Replik auf Irving Berlins “God Bless America”, dessen Aufnahme mit Kate Smith zu dieser Zeit ständig im Radio gespielt wird und Woody ziemlich nervt. Er findet das Lied unrealistisch und selbstgefällig. 1944 nimmt er “This Land Is Your Land” bei Aufnahmesessions für *Moses Asch’ Folkway Recordings* erstmals auf, diese Version wird aber erst viele Jahre später veröffentlicht. 1945 erscheint erstmals der Songtext in einem kleinen Buch mit zehn Songs und Zeichnungen. 1946 nimmt er den Song nochmals auf, in dieser heute allgemein bekannten verkürzten Version erscheint er dann 1947 endlich auf Platte. “This Land Is Your Land” tritt unmittelbar seinen Siegeszug an und wird zum Hit an Lagerfeuern und in Folk-Singalongs, auf Demonstrationen ebenso wie in Klassenzimmern. Es wird sein größtes und erfolgreichstes Lied. Es wird zur alternativen amerikanischen Nationalhymne.

II. Kontext

In der Roosevelt-Ära des “New Deal”, der Einführung staatlicher Daseinsvorsorge und öffentlicher Investitions- und Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen in den USA der 30er und 40er Jahre des vorigen Jahrhunderts, hatte die Linke einen bis heute nicht mehr erreichten politischen und kulturellen Einfluss auf die amerikanische Gesellschaft. Durch die staatliche Überwindung des Laissez faire-Kapitalismus wurden die amerikanische Arbeiterbewegung und die Gewerkschaften gestärkt. Die Modernisierungsleistungen des “New Deal” rückten die Arbeiter und Landarbeiter, die Pflanzer,

Kleinbauern und Tagelöhner in den Mittelpunkt der öffentlichen Wahrnehmung. Und so wurde auch deren Musik nicht mehr als “Hinterwäldler-Musik” verspottet, sondern wurde als ebenso verkaufbare wie wissenschaftlich erforschbare Musik anerkannt. In dieser Zeit entstanden aus der Old Time Music und dem Blues sowohl der Folk, als auch die Countrymusik. Dies ergab einen idealen Nährboden für Woodys Erfolg. Woody bediente sich wie alle fahrenden Sänger vor und nach ihm bei überlieferter Volksmusik und populären Liedern und nutzte sie für seine Zwecke, die sehr oft politisch waren. So war er ein großer Fan der Carter Family, der “First Family Of Countrymusic”. Da viele seiner Songs auf bekannten Melodien – darunter auch einige der Carter-Family – fußten, wurden sie schnell populär. Woody Guthries Songs wurden von Radiostationen gespielt und er bekam die Gelegenheit, themenbezogene Songzyklen zur Dust Bowl-Tragödie und zum Bau der Staudämme (mit deren Hilfe weite Landteile elektrifiziert wurden) aufzunehmen und zu schreiben.

In New York entstand in den dreißiger und vierziger Jahren ein lebhafte linke politische Folkszene um Musiker wie Pete Seeger, Cico Houston, Leadbelly und Burl Ives. Zusammen mit dem Schauspieler Will Geer und den Musikforschern und -produzenten Alan Lomax und Moses Asch, bildeten sie das kulturelle Umfeld, in dem der Oklahoma-Boy Woody Guthrie zu einer politisch-musikalischen Leitfigur der amerikanischen Linken aufsteigen konnte.
Als der Hitler-Stalin-Pakt den Ausbruch des zweiten Weltkriegs begünstigte, wurde Woody ebenso wie seine Freunde, weil sie den Kommunisten nahe standen, von den Medien geschnitten. Dies änderte sich jedoch wieder, als Deutschland Russland überfiel und die USA in den Krieg eintrat. Nun fuhr die amerikanische Linke einen strikt patriotischen und antifaschistischen Kurs. Da Woody den Kommunisten nahe stand, verstand er sich als linker US-amerikanischer Patriot und so war es zwangsläufig, dass er dem Land auf seine eigene Art und Weise ein Lied widmete.

III. Analyse

“This Land Is Your Land” ist eine Liebeserklärung an ein wunderbares Land. Eines, das schön ist und genug Raum für alle hat, das also schier unbegrenzte Möglichkeiten bietet, aber eben auch großes soziales Unrecht kennt. So beschreibt es in der Urfassung neben der Schönheit Nordamerikas – “From California, to the New York Island, from the redwood forest, to the gulf stream waters” Arbeitslosigkeit ebenso wie soziale Not und Ausbeutung.

Der Song hat in seiner Genese von der Entstehung 1940 bis zu der Aufnahme von 1947, die allgemein bekannt ist, textlich einige Veränderungen und Neufassungen erfahren. Von der 1940 entstandenen Fassung mit fünf Strophen sind die zwei sozialkritischen Strophen in der 1947 veröffentlichten Aufnahme nicht enthalten:

As I was walkin’ – I saw a sign there
And that sign said – no tress passin’
But on the other side …. it didn’t say nothin!
Now that side was made for you and me!

. . squares of the city – In the shadow of the steeple

Near the relief office – I see my people
And some are grumblin' and some are wonderin'
If this land's still made for you and me.

Diese sozialkritischen Strophen wurden nicht aufgenommen, bzw. aufgenommen aber nicht veröffentlicht. Ob Woody selber dafür verantwortlich ist oder sein Produzent Moses Asch und ob dies bereits eine Antwort auf die aufkommende politische Reaktion in den USA nach Kriegsende war, lässt sich nicht eindeutig beantworten und bleibt Spekulation. Fakt ist jedoch, dass die dreistrophige "Restfassung", die sich mit der positiven Seite und der schönen Landschaft Amerikas beschäftigte, somit auch von konservativen Kreisen genutzt werden konnte. Erst 1997 wurde eine 1944 entstandene Aufnahme mit einer vierten, sozialkritischen Strophe veröffentlicht:

There was a big high wall there that tried to stop me;
Sign was painted, it said private property;
But on the back side it didn't say nothing;
This land was made for you and me.

Die Melodie von "This Land Is Your Land" basiert auf der Melodie des Gospels "Oh, My Loving Brother", den die Carter Family als "When the World's On Fire". aufgenommen hat und dessen Melodie sie dann auch für den Song "Little Darlin', Pal of Mine" nutzten. Die melodische Struktur ist ein ABAC. Die dritte Strophe wiederholt melodisch die erste und dann folgt ein neuer Melodieteil. Dies unterscheidet den Song von seinen Vorläufern. Woodys Fassung ist wie alle erfolgreichen Folksongs relativ leicht nachspielbar. Mit den drei Griffen D, G und A ist sie perfekt einsetzbar auf Demonstrationen und Streikveranstaltungen.

IV. Rezeption

Die Folk-Bewegung der 40er Jahre mit ihren "Helden" Woody Guthrie und Pete Seeger, sowie das Folk-Revival Anfang der 60er Jahre machten den Song zur Hymne alle derer, die sich mit den teils untragbaren Zuständen im Land – soziale Ungleichheit im Norden, Rassentrennung im Süden, Verfolgung von mexikanischen Flüchtlingen im Südwesten und Kriegseinsatz in Vietnam – nicht abfinden wollten.

Neben der Nutzung des Songs durch politische Bewegungen waren es im Laufe der Jahre natürlich auch viele prominente Musiker, die den Song spielten. Zuerst Pete Seeger, dann Anfang der 60er Jahre neben anderen Bob Dylan, Joan Baez, "Peter, Paul & Mary" und Harry Belafonte, später Woodys Sohn Arlo, aber auch Countrymusiker wie Johnny Cash, Tennessee Ernie Ford oder Glen Campbell. 1975/76 spielte Bob Dylans legendäre "Rolling Thunder Review" den Song regelmäßig als letztes Lied des Abends. Ob Dave Matthews, die Counting Crows oder Sharon Jones – viele Künstler haben dieses Lied heutzutage in ihrem Repertoire.

Im Zusammenhang mit der Kandidatur Barack Obamas und den immer deutlicher werdenden politischen und sozialen Konflikten in den USA, erfuhr der Song in den letzten Jahren erneut eine große Aufmerksamkeit. 2008 spielte ihn Springsteen und widmete es Obama. Auf dessen Inaugurationsfeier ließ [illegible] geringerer als Pete Seeger im Zusammenspiel mit Springsteen erklingen. Die Version der beiden

enthielt auch Teile der sozialkritischen Verse. Und in den letzten beiden Jahren hat es “Nightwatchman” Tom Morello für die Occupy-Bewegung in den USA gesungen. 2012 schließlich hat es Neil Young für sein sensationelles Album “Americana” neu eingespielt.

Der Song war in den letzten Jahrzehnten so sehr Mainstream geworden, dass selbst konservative Politiker wie George W. Bush und die “Tea-Party” den Song des Kommunisten Woody Guthrie gerne für ihre Zwecke nutzen. Nun in veränderter politischer Lage und zum hundertsten Geburtstag von Woody Guthrie in diesem Jahr, wird sein politischer Gehalt wieder entdeckt und er kommt zu besonderen Ehren. “This Land Is Your Land” wird immer der Ausdruck der Sehnsucht nach einem glücklichen Leben für alle Menschen in den USA bleiben.

THOMAS WALDHERR

Credits

Gesang, Gitarre: Woody Guthrie
Text, Musik: Woody Guthrie
Produzent: Moses Asch
Aufnahme: 1946 (Standardversion); April 1944 (Lange Version)
Veröffentlichung: 1946 (Standardversion); 1997 (Lange Version)
Länge: 2:19 (Standardversion); 2:52 (Lange Version)

Recordings

- Standardversion: Woodie Guthrie. “This Land Is Your Land”, *Work Songs To Grow On*, 1947, Folkways, 7027, US (LP).
- Lange Version: Woody Guthrie: “This Land is Your Land”, *The Asch Recordings Volume 1*, 1997, Smithonian Folkways, 40101, US (CD/Comp).

Covers

- Pete Seeger. “This Land Is Your Land”, *Pete Seeger’s Greatest Hits*, 2002, Columbia, CK 65711, US (CD/Comp).
- Harry Belafonte. “This Land Is Your Land”, *Streets I Have Walked*, 1963, RCA Victor, LPM-2695, US (LP/Album).
- Bruce Springsteen (& The E-Street Band). “This Land Is Your Land”, *Live/1975-85*, 1986, Columbia, 502272, Europa (3xCD/Album).
  ɔm Morello (The Nightwatchman): “This Land Is Your Land”, *Union Town*, 2011, New West Records,

Nw5038, US (Vinyl/EP).

- Neil Young (with Crazy Horse). “This Land Is Your Land”, *Americana*, 2012, Reprise Records, 5311952, US (CD/Album).
- Johnny Cash, This Land Is Your Land (Live 27.9.1969, ABC-TV-Show): “Johnny Cashs America”, 2008.

References

- Klein, Joe/Guthrie, Woody: *Die Biographie*. München: Ullstein 2001.
- Kleff, Michael Kleff (Ed.): *Hard Travelin’. Das Woody Guthrie Buch*. Heidelberg: Palmyra 2002.
- Santelli, Robert: *This Land Is Your Land. Woody Guthrie and the Journey of an American Folk Song*. New York: Perseus Books 2012.
- *Dieses Land ist mein Land (Bound for Glory)*. Director: Hal Ashby. Writer: Robert Getchell. 20th Century Fox, 2009 (1976) (DVD).

About the Author

Thomas Waldherr is editor of the online magazine www.country.de.

All contributions by Thomas Waldherr

Citation

Thomas Waldherr: “This Land is Your Land (Woody Guthrie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/thislandis, 07/2012 [revised 10/2013].

Print

David Guetta feat. Zara Larsson **2016**

This One’s for You

THIS ONE’S FOR YOU war die offizielle Hymne der UEFA Fußball-Europameisterschaft 2016 in Frankreich und im gleichen Sommer in mehreren europäischen Länder ein Nummer-1-Hit.

I. Entstehungsgeschichte

Der französische Songwriter, Produzent und DJ David Guetta (*1967) zählt zu den bekanntesten EDM-Künstlern der Gegenwart und gilt vielerorts als Inbegriff für die Kommerzialisierung des Genres. Er begann seine Karriere in den frühen 1980er Jahren als DJ, Promoter und Manager in der aufstrebenden Pariser House-Szene und veröffentlichte seine ersten Singles eine Dekade später. Seit seinem internationalen Durchbruch im Jahr 2009 mit dem Song “When Love Takes Over” (feat. Kelly Rowland) verzeichnete Guetta zahlreiche internationale Charterfolge mit unterschiedlichen Gastsänger*innen. In THIS ONE’S FOR YOU werden die Vocals von dem aus einer Talentshow hervorgegangenen schwedischen Nachwuchsstar Zara Larsson (*1997) gesungen.

Der Song THIS ONE’S FOR YOU wurde im Mai 2016 veröffentlicht und von David Guetta und vier weiteren international etablierten Songwriter*innen komponiert. Als mitverantwortlich angegeben sind z. B. Ester Dean (*1982), die vor allem im R&B-Bereich für Künstler*innen wie Rihanna oder Beyoncé Knowles Toplines entwirft, oder Giorgio Tuinfort (*1981), der bereits bei mehreren Guetta-Songs mitgewirkt hat und zu dessen Kollaborationspartner*innen Britney Spears, Akon oder Ariana Grande zählen. Tuinfort war auch an der u. a. in Schweden, Italien und den Niederlanden durchgeführten Produktion des Songs beteiligt, so wie Guetta selbst und der global erfolgreiche und für seine Remixes bekannte DJ Afrojack (*1987). Eine Besonderheit in der Entstehung des Songs ist darin zu finden, dass Fans im Vorfeld die Möglichkeit hatten, mittels einer App einen Gesangsbeitrag einzureichen und dergestalt Teil eines Hintergrundgesangs im Song zu werden. Laut Warner Music wurde diese Aktion schließlich von über einer Million Menschen genutzt. THIS ONE’S FOR YOU ist bislang, Stand Juli 2017, ausschließlich als Single, mit einer Instrumentalversion als B-Seite, erhältlich (das letzte von Guettas sechs Studioalben erschien 2014). Der dazugehörige Videoclip wurde am EM-Eröffnungstag (10.6.2016) veröffentlicht und der Song am Vortag auf dem Champ de Mars in Paris das erste Mal live aufgeführt. Für jedes der Teilnehmerländer wurde in weiterer Folge ein individualisierter Clip erstellt, in denen länderspezifische Bildausschnitte fußballbezogene Teile des Originalvideos ersetzen.

II. Kontext

Zur Kontextualisierung von THIS ONE’S FOR YOU erscheinen zwei Ebenen relevant: zum einen die Rolle von Songs im Rahmen eines sportlichen Großereignisses, zum anderen seine Verortung in aktueller (EDM-)Popmusik. Bei dem Song handelt es sich um eine Auftragsarbeit des europäischen

Fußballverbandes an David Guetta, der als “Musikbotschafter des Turniers” und “Aushängeschild der globalen Musikkampagne der UEFA” (UEFA 2015) beworben wurde. Die im Vorfeld seitens des UEFA-Marketingdirektors Guy-Laurent Epstein gestellten Anforderungen an die Musik beinhalten Schlagworte wie “feiern”, “freuen”, “Energie”, “Soundtrack” sowie die Hoffnung, dass Guettas Ruhm zu einer möglichst hohen Partizipation an besagter Fanaktion beiträgt (vgl. ebd.). Während des Turniers war THIS ONE’S FOR YOU omnipräsent und zusätzlich zu Guettas Auftritten an den beiden Eröffnungstagen und der Abschlusszeremonie z. B. in den Anfangs- und Schlusssequenzen aller TV-Spielübertragungen sowie während der Spiele im Stadion zu hören. Ein für diese Verwendungszwecke konzipiertes Klanggeschehen muss sich gut dafür eignen, in der heterogenen Masse europäischer Fußballfans bestimmte soziale und psychologische Funktionen zu erfüllen. Sie sollte das Gemeinschaftsgefühl stärken, Stimmungslagen sowohl unterstreichen als auch kompensieren können und dabei für gelungene atmosphärische Wahrnehmungsweisen in unterschiedlichen kollektiven Rezeptionssituationen sorgen (Stadion, Public Viewing, Liveperformance, Club u. ä.). Neben den technischen Rahmenbedingungen, die solche Aufführungskontexte etwa in Bezug auf die Dynamikgestaltung setzen, ist es für die Verwendung in oft nur wenige Sekunden dauernden TV-Einspielern vorteilhaft, wenn der Song über zumindest eine sehr kurze und schnell wiedererkennbare Hookline verfügt.

Dass offizielle EM-Songs einen Bezug zu den Veranstalterländern haben müssen, lässt sich mit Blick auf die Hymnen früherer Turniere – vor allem jene der letzten drei in Österreich/Schweiz, Polen/Ukraine und Frankreich – nicht behaupten. Während in “Campione” (E-Type 2000) noch das traditionelle niederländische Lied “Oranje Boven” verwendet wurde und in “Força” (Nelly Furtado 2004) musikalische und sprachliche Elemente Portugals hörbar sind, sind landestypische Charakteristika bei “Can You Hear Me” (Enrique Iglesias 2008), “Endless Summer” (Oceana 2012) und THIS ONE’S FOR YOU, mit Ausnahme von David Guettas französischer Herkunft, nicht auszumachen. Die stilistische Bandbreite der Songs sowie der Umstand, dass die Vorgänger von THIS ONE’S FOR YOU heute nur mehr bedingt bekannt sind, unterstreicht die Ereignis- und Zeitgebundenheit dieser Musik. Auch Guettas und Zara Larssons Zusammenarbeit ist demnach im Kontext der zur Veröffentlichungszeit europaweit erfolgreichen Stilistiken einzuordnen. Die von Guetta selbst maßgeblich geprägte Kombination aus elektronischer Tanzmusik und weiblicher Gesangsstimme, die medial zumeist in Form von “DJ/Produzent feat. Sängerin” präsentiert wird, dominierte im Jahr 2016 die Popcharts. THIS ONE’S FOR YOU steht in einer Reihe mit “Closer” (The Chainsmokers feat. Halsey), “This Is What You Came For” (Calvin Harris feat. Rihanna), “In the Name of Love” (Martin Garrix and Bebe Rexha) und “This Girl” (Kungs vs. Cookin’ On 3 Burners). Hinzuweisen ist außerdem auf den 2015 höchst erfolgreichen Song “Lean On” (Major Lazer feat. MØ & DJ Snake), da Guetta vorgeworfen wurde, diesen Song mit THIS ONE’S FOR YOU zu plagiieren.

III. Analyse

Der klare Aufbau des Songs sorgt schnell für Vertrautheit und Orientierung. Das 03:27 dauernde THIS ONE’S FOR YOU offenbart bis 02:40 zwei übergeordnete und nahezu identische Formblöcke, die jeweils aus vier nacheinander erklingenden Abschnitten A, B, C und D bestehen (für eine detaillierte schriftliche Transkription des Autors siehe musescore.com). Diese Abschnitte, die sich auch im Sinne eines traditionellen Verse/Prechorus/Chorus/Postchorus-Aufbaus interpretieren lassen, sind die

charakteristischen Strukturelemente des Songs und segmentieren die Formblöcke zeitlich, mit einer Dauer von jeweils 18 bis 22 Sekunden, annähernd verhältnisgleich. Von 02:40 bis 02:57 folgt ein Zwischenteil E, an den eine Wiederholung von Abschnitt B anschließt. Das Stück endet mit dem Wiederaufgreifen des Intros, das als reduzierte Variante von Abschnitt A gestaltet ist.

Für einen Song, der die “affektive Wucht der Stadionatmosphäre” (Bonz 2015: 114) verstärken, aufgreifen und vermitteln sollte, sind ausgeprägte Intensitäts- und Spannungsverläufe von entscheidender Bedeutung. Mit metaphorischen Begriffen nach Thies (1982) lässt sich THIS ONE’S FOR YOU als Wechselspiel von vergleichsweise ruhigen und stetigen (A), anschwellenden und beweglichen (B), starken und stimmhaften (C), unruhigen und abgehackten (D), gedämpften und anklingenden (E) Passagen beschreiben. Der Verlauf des Songs ist gekennzeichnet durch den Höreindruck einer kontinuierlichen Intensitätssteigerung und -absenkung. Von Teil A zu B zu C wird die Intensität schrittweise erhöht, fällt in Teil D etwas ab und erreicht dann wieder ihr Ausgangsmaß in Teil A. Auch von Teil E zu B ist eine Intensitätssteigerung wahrnehmbar, anstelle aber einen erneuten Höhepunkt anzustreben, endet der Songs relativ abrupt im ruhigen A-Teil. Solche dynamischen Prozesse können in Beziehung gebracht werden zur emotionalen Dynamik eines Fußballspiels, während dem von der “Aggressivität zur Niedergeschlagenheit, zum Aufbegehren, zur Freude und Ernüchterung” (Bonz 2015: 114) verschiedene Emotionen durchlaufen werden . In THIS ONE’S FOR YOU, dessen Videoclip die Dynamik anhand von länderspezifischen Match- und Feierszenen vermittelt, werden diese Prozesse hauptsächlich durch Veränderungen der Klangtextur gesteuert und machen sich messtechnisch in der Lautstärke und im Frequenzspektrum bemerkbar. Die Steigerung von Abschnitt A zu C geht einerseits mit einer Erhöhung des Durchschnittspegels, anderseits mit einer vor allem in höheren Frequenzlagen dichter werdenden spektralen Energieverteilung einher.

Konstituierende Elemente des Songs sind eine tiefe Bassstimme, die einen gebrochenen F-Dur Dreiklang in Grundstellung spielt, ein darüber konstant wiederholter Liegeton c’ sowie ein Synthesizer-Harmoniepattern | Fmaj7 | Am | C | F |. Dieses im Verse etablierte Songfundament bildet auch in den Prechorus- und Chorusabschnitten die Grundlage der Phrasen. Was sich hier jedoch ändert, sind der Tonumfang, die Klangdichte und zum Teil auch die Akkordfärbungen – bedingt durch hinzugefügte Stimmen und Klänge sowie vermutlich auch durch EQ-Manipulationen und zusätzliche Obertonverstärkungen. Die Produzent*innen verdoppeln den Basston um eine Unteroktave und ergänzen die Oberstimme um eine Oberoktave, so dass der Tonumfang mit einem Schlag deutlich vergrößert wird. Sie schaffen so die Grundlage für den typischen flächig-druckvollen Sound vieler Mainstream EDM-Songs, der in Genres wie Electro House, Big Room oder Uplifting Trance in großem (Live-)Rahmen zur Vermittlung von Energie und Euphorie beiträgt und damit gut in den EM-Kontext passt. Zur Klangveränderung tragen ebenso die neu hinzugefügten Mittelstimmen bzw. die deutlich angehobenen Frequenzen in den mittleren Lagen bei. In Abschnitt C, dem Chorus, legt ein flächiger Synthesizer in den oberen Lagen eine zusätzliche, durchgängige Klangschicht über die Textur.

Das Hinzufügen und wieder Herausnehmen von Instrumenten aus dem Mix, wie es Guetta z. B. mit unterschiedlichen Bassdrums und diversen Synthesizern macht, entspricht (zumindest weitläufig) dem für EDM-Tracks typischen schichtenartigen Aufbau. Zur Instrumentation ist generell zu sagen, dass sie in ONE’S FOR YOU in erster Linie dem Erzeugen einer dichten Gesamttextur dient und es wohl kein primäres Ziel war, ein heterogenes Klangbild aus vertikal klar differenzierten Einzelstimmen zu schaffen.

Die Transparenz des Gestaltungsprozesses nimmt hier im Gegensatz zu eher handwerklich orientierten Spielarten von Pop-/Rockmusik eine untergeordnete Rolle ein. In analytischer Hinsicht ist es demnach ohne Einblick in die offenen DAW Sessions – Guetta verwendet laut Eigenaussagen Ableton und Logic in Kombination und erzeugt viele seiner Sounds selbst (vgl. Musician's Friend 2012) – insbesondere bei den Synthesizerklängen nur sehr bedingt möglich, sie exakt zu isolieren und produktionstechnisch "korrekt" anhand ihrer Herkunftsbezeichnungen zu benennen.

Eindeutig zuordenbar ist auch das tonale Zentrum von THIS ONE'S FOR YOU nicht. Das harmonische Pattern | Fmaj7 | Am | C | F |, in dem G-Durchgangsakkorde mit den Basstönen g bzw. h zu Am bzw. C führen, kann jedenfalls als zyklische Sequenz beschrieben werden. Aufgrund des Songbeginns und des Patternbeginns und -endes sowie unter Berücksichtigung des prägnanten Durchgangstones h ist zunächst die Tonart F-Lydisch naheliegend. Die häufige Verwendung des lydischen Modus als Aufbruchs- oder Raummetapher in Soundtracks (Deep Impact, E.T., Zurück in die Zukunft etc.) wäre ein zusätzliches Argument für diese Tonart. Gegen F als tonales Zentrum und eine Sequenz | I (II) | iii (II) | V | I | spricht jedoch der Umstand, dass diese Tonstufe nicht eindeutig als Ruhepol wahrgenommen und zudem in der Gesangsstimme kaum angesteuert wird. In Zara Larssons Gesang spielt die Tonhöhe C, die ja auch ein zentrales repetitives Element der Songphrasen ist, eine weitaus größere Rolle. Noch plausibler ist, ungeachtet des feierlichen Zwecks des Songs, ein tonales Zentrum A und die Tonart a-Moll. Zara Larsson schöpft größtenteils aus der a-Moll Pentatonik, der Ton a ist Ausgangs- und Endpunkt der Gesangslinie im Chorus, er ist die alleinige harmonische Basis im Postchorus und jene Tonhöhe, auf der der Song endet. Dieser Annahme entsprechend lässt sich das Pattern stufenharmonisch als ein in sich mäßig spannungsreiches, durch Nebenakkorde gekennzeichnetes | bVI (bVII) | i (bVII) | bIII | bVI | einordnen.

Das Fehlen eines klar herausgearbeiteten tonalen Zieles und die repetitive Harmoniestruktur verleihen dem EM-Song einen fortlaufenden Charakter ohne starke Brüche und ermöglichen es außerdem, einzelne Songpassagen problemlos herauszugreifen und für die diversen Verwendungszwecke im Rahmen des Turniers einzusetzen. Was in der Harmoniegestaltung indes kaum zum Vorschein kommt, ist das Antreibende und Lebendige, das für einen solchen Song so maßgeblich ist. Der Bass, die Drums und die Synthesizer tragen auf den ersten Blick wenig dazu bei. Sie sind in der Art und Weise, wie sie die Klänge hervorbringen, sehr stabil und bewirken eine regelmäßige, im Wesentlichen synthetische Klangumgebung. Für eine gewisse Dynamik sorgt ihr Verhältnis zueinander in Bezug auf ihre Artikulationsmerkmale. Die Instrumentalstimmen bilden einerseits durchgängige Klangschichten mit ausgeprägten Sustain-Phasen (z. B. Bass und "Flächen"-Synthesizer im Chorus), andererseits bringen sie kurze und perkussive Klänge hervor wie z. B. der Harmoniepattern-Synthesizer oder die Drums, bei denen Bass- und Snaredrum zumeist schon nach der Dauer einer Sechzehntelnote in eine Pause übergehen. Leicht gegenläufige Tendenzen zeigen sich im Vergleich des Melodieverlaufs von den höheren Synthesizerstimmen, der relativ geradlinig bzw. ein wenig abwärts gerichtet verläuft, zu jenem des Basses, der meist aufwärts zu einem Quintfall am Phrasenende strebt.

Eine Ausnahme in puncto innere Variabilität stellt bei den Instrumentalstimmen die zweitaktige Synthesizer-Hookline in Teil D dar. Die knapp viereinhalbsekündige Melodie, die als auditive "EM-Signatur" in TV-Trailern und im Stadion eingespielt wurde, trägt eine eigentümliche Dynamik und Spannungsheit in sich. Der etwas "schräg" klingende Synthesizer vollzieht zu Beginn einen Tritonus-Slide aufwärts, von ges über h zu c, und bewirkt dabei durch eine schrittweise Verkürzung der Notenwerte ein

Gefühl von Beschleunigung. Dieser Eindruck wird insbesondere im zweiten Takt bestätigt, in dem der schnell wiederholte Ton c zudem, aufgrund seines ungewöhnlichen Notenwerts (punktierte Zweiunddreißigstel), für mikrorhythmische Synkopierungen sorgt. Die Unruhe und Spannung innerhalb der Hookline wird durch eine sukzessive Verlängerung der Interonset-Intervalle (doppelt punktierte Sechzehntel, punktierte Achtel, Viertel) sowie einen Terzfall zu a wieder aufgelöst. Mit diesem in mehrerer Hinsicht hervorstechenden Postchorus-Synthesizer-Pattern hat Guetta die Aufgabe bewältigt, ein durchdringendes, während des Turniers kaum zu überhörendes Audio-Logo zu schaffen.

Auch das erwähnte Harmoniepattern | Fmaj7 | Am | C | F | bekommt durch seine (mikro)rhythmische Gestaltung eine markante und gleichsam vertraute Charakteristik. Innerhalb des songbestimmenden 4/4-Taktes etabliert ein perkussiver Synthesizer ein fünf Betonungen umfassendes Pattern. Bei genauerer Betrachtung handelt es sich dabei eigentlich um fünf Schlaggruppierungen, die infolge eines Delay-Effekts aus jeweils einem betonten und zwei unbetonten Klangereignissen bestehen. Die betonten Schläge liegen in einem Sechzehntelraster auf den Zählzeiten 1, 4, 7, 10 und 13, gefolgt von einer Sechzehntelpause bis zum Taktende. Hieraus resultiert ein asymmetrisches aber dennoch gleichmäßig verteiltes Pattern 3+3+3+3+4, das sich in vielen EDM-Tracks, wie z. B. dem Klassiker “Cubik” von 808 State (1990), wiederfindet (vgl. Butler 2006: 102–105). Die ersten drei Schläge der Snaredrum untermauern dieses vorwärtstreibende Pattern und erhöhen die Reibung zum 4/4-Takt, der in THIS ONE’S FOR YOU insbesondere durch die “Four-to-the-Floor”-Bassdrum bestärkt wird. Das Postchorus-Audio-Logo wiederum weicht von beiden dieser Rhythmusschichten etwas ab.

Wenngleich sich also die instrumentale Gestaltung bei näherem Hinhören als weit weniger starr und eindimensional wie anfangs vermutet offenbart, so ist freilich die Gesangsstimme von Zara Larsson das variabelste und “lebendigste” Element des Songs, mit dessen Hilfe zudem auch weitgefasstere, d. h. über Pattern- und Phrasenebene hinausgehende Sinnzusammenhänge geschaffen werden. Ihre Stimme streut zusätzliche Spannungspunkte und Akzentuierungsmuster ein, variiert zwischen unterschiedlichen Artikulationsformen und “Lyrical Hooks” (Griffiths 2003) und strukturiert den Song dabei mit einem sektionenübergreifenden, von Teil A zu C reichenden Entwicklungsprozess.

Der Verse ist melodisch mit Ausnahme des Sext-Aufwärtssprungs zu Phrasenbeginn (“are born”), der erwartungskonform in stufenartiger Abwärtsbewegung aufgelöst wird, von spannungsarmen und wenig schließenden Ton-zu-Ton-Beziehungen geprägt. Diese neutralen Tonhöhenfortschreitungen erlauben einen relativ lockeren Umgang mit rhythmischen Schwerpunkten, die hier mitunter auf Sechzehntelschlägen zwischen Bassdrum und Synthesizer liegen. Der noch eher entspannte Eindruck dieser Gesangspassagen wird durch die Orientierung der Akzente zur zweiten Takthälfte hin sowie der entschleunigenden Abfolge von hoher zu geringer Silbendichte (“we were born to – f-l-y”, “let’s close our – e-y-es”) nicht unbedingt gestört. Mit dem Prechorus nimmt Larssons Tendenz zur Silbendehnung und damit auch zur inhaltlichen Hervorhebung von bestimmten Worten zu. Hinzu kommt, dass sie in diesem Abschnitt verstärkt die Downbeats akzentuiert und dadurch Begriffen wie “together” oder “forever”, die wohl u. a. das EM-Gemeinschaftsgefühl adressieren sollen, zusätzlichen Nachdruck verleiht. Aufgrund der melodischen Gestaltung ist Larssons Stimme im Prechorus merklich spannungsreicher und von höherer Intensität als im Verse. Sie singt zweimal einen markanten großen (Sept-)Tonsprung aufwärts und fügt eine weitere Aufwärtsbewegung an, um schließlich den Ton c”’ zu erreichen. Einher geht eine deutliche Obertonverstärkung in den höheren Lagen, die durch weitere Stimmverdopplungen und

Klangmanipulationen womöglich zusätzlich beeinflusst wurde. Die für diese Stimmführung, Gesangslage und Texturverdichtung erforderliche körperliche Anstrengung vermittelt eine gewisse physische Intensität, die zum leidenschaftlichen Mitsingen einlädt (vgl. Live-Video) und bis in den Chorus weitergetragen wird. Im Chorus löst Larsson die Spannung schrittweise, anhand einer in melodischen Kleingruppierungen durchgeführten Abwärtsbewegung, bis zum stärksten Ruhepol des Songs am Abschnittsende (“for you”) auf. Rhythmische Betonungen nehmen hier eine untergeordnete Rolle ein, stattdessen zieht sie die Silben weiter in die Länge und lässt sie fließend ineinander übergehen (“you-ouh-ouh”).

Inhaltlich steht in THIS ONE’S FOR YOU das Feiern des Moments und das Betonen der (Fan-)Gemeinschaft im Vordergrund. Zunächst singt Larsson in der ersten Person Mehrzahl (“we”) und wechselt im Chorus, im höchsten Intensitätsmoment, zu der direkten (Fan-)Ansprache (“you”). Die identitätsstiftende Absicht des Songs wird natürlich auch durch den aus der Fan-App resultierenden Stadiongesang unterstrichen, der im instrumental zurückhaltenden Teil E eingebaut wurde.

Ganz allgemein kann behauptet werden, dass sprachklanglichen und sprachrhythmischen Aspekten der Vorzug gegeben wird gegenüber einer erzählerisch orientierten oder auf einfache Vollreime hin angepassten Textgestaltung. Die ungleichmäßige Struktur von betonten und unbetonten Silben, die häufige Verwendung von Assonanzen, die variable Gestaltung von Tondauer- und Pausenverhältnissen sowie der Einsatz von Vibrati und teils geradlinigen, teils bogenförmigen Gleitbewegungen (auch innerhalb von einsilbigen Wörtern) lassen den Pop-/EDM-/EM-Song dynamisch fortschreiten, erlauben eine flexible Gestaltung von Spannungs- und Intensitätsverläufen, sorgen für Abwechslung und machen ihn menschlicher und damit emotional noch ein Stück weit zugänglicher.

IV. Rezeption

THIS ONE’S FOR YOU stieg in Deutschland, Frankreich, Portugal und der Schweiz an die Spitze der Charts und erreichte in über fünfzehn europäischen Ländern TOP 10 Platzierungen. Mit Stand Mai 2017 wurde der Song 290 Millionen Mal auf Spotify gehört und hält bei 170 Millionen Streams auf YouTube. Er liegt in seiner Online-Präsenz damit deutlich hinter vergleichbaren Hits wie Calvin Harris’ “This Is What You Came For” (680 Mio./1,5 Mrd.) oder Major Lazers “Lean On” (980 Mio./2 Mrd.). Auch sind längere Kommentare und Rezensionen zu THIS ONE’S FOR YOU auf Online-Plattformen und sozialen Medien nur in verhältnismäßig geringer Anzahl zu finden. Das dominierende Thema ist hier die Eignung des Songs als Fußballhymne. Diese Eignung wird über emotionale Wirkungsweisen verhandelt, die mit der Fußballrezeption in enger Verbindung stehen. “Mitreißend”, “fesselnd”, “euphorisierend” und “motivierend” sind Beispiele für positive Zuschreibungen zu einem Song, bei dem in musikalischer Hinsicht in erster Linie die Gesangsstimme von Zara Larsson und vereinzelt der Beat hervorgehoben wird. Gesang und Beat werden als Qualitätsmerkmale auch bei anderen, häufiger rezensierten Guetta-Hits wie “Titanium” (feat. Sia 2011) und “Hey Mama” (feat. Nicki Minaj, Bebe Rexha & Afrojack 2015) betont, wobei hier (damit mutmaßlich zusammenhängende) Kriterien wie Eingängigkeit, “Catchiness” und Tanzbarkeit deutlicher in den Vordergrund treten. Im Vergleich zu THIS ONE’S FOR YOU zeigen sich in diesen P nsionen vermehrt Hinweise auf die Relevanz emmotionaler Hörerfahrungen bei der Rezeption von -Songs – sei es beim Tanzen aber auch bei sportlichen Aktivitäten. Von Seiten der professionellen

Musikkritik, die Guettas Schaffen generell wenig Wertschätzung entgegenbringt (vgl. metacritic.com), wurde THIS ONE'S FOR YOU weitestgehend ignoriert.

BERNHARD STEINBRECHER

Credits

Vocals: Zara Larsson
Music/Writer/Songwriting: David Guetta, Giorgio Tuinfort, Nick van de Wall, Ester Dean, Thomas Troelsen
Production/Instruments: David Guetta, Giorgio Tuinfort & Afrojack
Recording: Emanuel Abrahamsson, Elio Debets
Mix, mastering: Daddy's Groove
Background vocals: sieben namentlich genannte Sänger*innen und "One Million Voices of Fans around the World"
Recorded: 2015/2016
Published: 2016
Length: 03:27

Recordings

- Calvin Harris feat. Rihanna. "This is What You Came For". On: *This is What You Came For*, 2016, Columbia, 88985 34334 2, US (CD/Single/Promo).
- David Guetta feat. Zara Larsson. "This One's For You (Official Song UEFA EURO 2016)". On: *This One's For You (Official Song UEFA EURO 2016)*, 2016, Warner Music Group, 0190295947156, Germany, Austria, Switzerland (CD/Single).
- David Guetta feat. Kelly Rowland. "When Love Takes Over". On: *When Love Takes Over*, 2009, Virgin, 509999651612 6, Europe (CD/Single).
- David Guetta feat. Nicki Minaj, Bebe Rexha & Afrojack. "Hey Mama". On: *Hey Mama*, 2015, Parlophone, UK (CD/Single, Promo).
- David Guetta feat. Sia. "Titanium". On: *Titanium*, 2011, Virgin/Positiva, UK (CD/Single, Promo).
- Enrique Iglesias. "Can You Hear Me". On: *Can You Hear Me*, 2008, Interscope Records, 0602517749931, Europe (CD/Single).
- Oceana. "Endless Summer". On: *Endless Summer*, 2012, Embassy Of Music, 5053105283026, Germany, Austria, Switzerland (CD/Maxi).
- E-Type. "Campione 2000". On: *Campione 2000*, 2000, Universal, 158 082-2, UK, Europe (CD/Maxi).
- Kungs vs. Cookin' On 3 Burners. "This Girl". On: *This Girl*, 2016, Sound of Barclay/Universal, 4794403, Germany, Austria, Switzerland (CD/EP).
- ajor Lazer feat. MØ & DJ Snake. "Lean On". On: *Lean On*, 2015, Mad Decent (File/FLAC/Single).
- Martin Garrix and Bebe Rexha. "In The Name of Love". On: *In The Name of Love*, 2016, Epic

Amsterdam, Europe (File/FLAC/Single).

- Nelly Furtado. “Força”. On: *Força*, 2004, DreamWorks Records, 0602498628249, Europe (CD/Single/Car).
- The Chainsmokers feat. Halsey. “Closer”. On: *Closer*, 2016, Disruptor Records/Columbia, Europe (File/FLAC/Single).
- 808 State. “Cubik”. On: *Cubik*, 1990, Tommy Boy, TB 959, US (12”/Lab).

References

- Bonz, Jochen: *Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens*. Wiesbaden: Springer 2015.
- Butler, Mark J.: *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Indiana: Indiana University Press 2006.
- Griffiths, Dai: From Lyric to Anti-Lyric: Analyzing the Words in Pop Song. In: *Analyzing Popular Music*. Ed. by Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press 2003, 39–59.
- Thies, Wolfgang: *Grundlagen einer Typologie der Klänge*. Hamburg: Karl Dieter Wagner 1982.

Links

- Amazon Review: “This One’s for You (feat. Zara Larsson) [Official Song UEFA EURO 2016]”. URL: http://amzn.to/2s6v832 [24.06.2017].
- Amazon Review: “This One’s for You (feat. Zara Larsson) [Official Song UEFA EURO 2016]”. URL: http://amzn.to/2tFdMw6 [24.06.2017].
- Livevideo: *This One’s for You,* David Guetta feat. Zara Larsson. In: YouTube, 10.06.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gKCxIeZLcQ8 [23.07.2017].
- Metacritic.com. URL: http://metacritic.com [23.06.2017].
- Musician’s Friend: “Interview mit David Guetta zu dessen Produktionsweise”. In: YouTube, 02.10.2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SoknHORD6NQ [23.06.2017].
- Offizielles Musikvideo: *This One’s for You*, David Guetta feat. Zara Larsson. Director: Hannah Lux Davis. In: YouTube, 10.06.2016. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MoHnffhBwqs [23.07.2017].
- Steinbrecher, Bernhard: Notenschriftliche Transkription des Songs. URL: https://musescore.com/user/12047001/scores/4144491?showoptions=true [24.06.2017].
- UEFA: “Guetta sucht eine Million Backgroundsänger für EURO-Song”. In: Uefa.com, 12.12.2015. URL: http://de.uefa.com/uefaeuro/news/newsid=2315920.html [22.06.2017].

About the Author

Bernhard Steinbrecher is a lecturer of musicology and popular music studies at the University of Muck.

All contributions by Bernhard Steinbrecher

Citation

Bernhard Steinbrecher: “This One’s For You (David Guetta feat. Zara Larsson)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/songs/this-ones-for-you/, 07/2021.

Print

Michael Jackson **1982**

Thriller

Der Song THRILLER ist einer der bekanntesten Hits von Michael Jackson (1958–2009), in dem viele zu Lebzeiten den “King of Pop” sahen. Bekannt wurde der Titel insbesondere durch das zugehörige Musikvideo, das die Populärkultur nachhaltig beeinflusste.

I. Entstehungshintergrund

Michael Jacksons THRILLER ist die siebte und letzte Singleauskopplung seines gleichnamigen sechsten Studioalbums, das im November 1982 erschien. Geschrieben wurde der Song von Rod Temperton, als Produzent fungierte – wie bei der gesamten LP – Quincy Jones, der mit Jackson bereits das Vorgängeralbum *Off the Wall* produziert hatte. Die künstlerische Kooperation von Jones und Jackson erbrachte nicht nur neun Songs für das Album *Thriller*, sondern 21 weitere Titel, die aber nicht auf dem Album veröffentlicht wurden.

Quincy Jones erkannte weit mehr das musikalisch-dramatische Potenzial von THRILLER als Michael Jackson selbst. Der ursprünglich vorgesehene Songtitel war “Starlight” (oder “Midnight Man”), was auf Wunsch des Sängers jedoch in THRILLER abgeändert wurde. Der Single-Release erfolgte 1984, nachdem bereits “Billie Jean” und “Beat It”, beide von Jackson selbst stammend, international große Erfolge gefeiert hatten. Pophistorisch einzigartig ist das bis dato weltweit teuerste Musikvideo zum Song, das mit einer Spieldauer von fast 14 Minuten eher einem Kurzfilm gleichkommt und Standardlängen von Videoclips zu jener Zeit bei Weitem überschritt. Die Filmaufnahmen zum Video entstanden im Herbst 1983 in Los Angeles, Regie führte der namhafte Horrorfilm-Regisseur John Landis, dessen Intention es auch war, filmisch eine Art Mini-Movie zu inszenieren. Ebenfalls durch das Horrorfilm-Genre bekannt geworden war auch der Schauspieler Vincent Price, der sowohl als Erzähler im Videoclip fungiert als auch den eineinhalbminütigen Sprechpart am Ende des Songs rezitiert. Weiterhin maßgebend für die große pophistorische Bedeutung des Videoclips ist die Tatsache, dass Michael Jackson durch seine Tanz-Choreographie, Kostümierung und seine Performance als Tänzer zur unbestrittenen Pop-Ikone avancierte.

II. Kontext

Das Album THRILLER erlangte seinerzeit schier überbordende Popularität. Für großes Aufsehen sorgte Michael Jackson u. a. durch sein stark verändertes Äußeres auf dem Cover des Albums. Erstmals zeigte er sich mit sichtbar aufgehellter Hautfarbe, was zu kontroversen Debatten in der Öffentlichkeit führte. Ein weiterer Grund für den durchschlagenden Erfolg des Albums ist auch die Tatsache, dass sich Jackson (im Zusammenschluss mit Quincy Jones) mit einer raffinierten Mixtur aus R&B, Funk, Rock und Pop-Elementen vom gefälligen Disco-Sound der Vorgängerplatte *Off the Wall* (1979) entfernt (mitunter

bezeichnet als “Post-Disco”) und damit Popmusik und den Pop-Tanz neu definiert hatte.

Selbstaussagen Jacksons zufolge wollte er mit *Thriller* ein Album aufnehmen, in dem jeder Song ein “Killer” ist. Seine Absicht, die Hörer:innen emotional in den Bann zu ziehen, sie zu schockieren, im übertragenen Sinn gar zu hypnotisieren, bestimmt auch die Thematik des Songs: Es soll in doppelter Hinsicht ein “Thrill” vermittelt, d.h. Erregung erzeugt werden, die unter die Haut geht – zum einen durch einen songpoetischen Nervenkitzel, der Angst und Schrecken hervorruft, zum anderen durch mehr oder weniger konkrete körperlich-sexuelle Anspielungen. Indem die “Thriller-Night” mit den furchtbarsten Horrorvisionen und Monsterwesen garniert wird, um die existenzielle Bedrohung und Schutzbedürftigkeit des weiblichen Wesens darzustellen, wird sie zugleich zur verheißungsvollen Liebesnacht mit dem schier übermenschlich starken Beschützer: “‘Cause I can thrill you more than any ghost would dare to try / Girl, this is thriller, thriller night / So let me hold you tight and share a killer, diller, chiller / Thriller here tonight.” Damit trifft Jackson thematisch den Nerv der Zeit und ins Zentrum afroamerikanisch geprägter Popmusik. Denn die mehr oder minder eindeutige bzw. metaphorische Beschreibung sexueller Aktivitäten sowie die übersteigerte Selbstdarstellung männlicher Kraft und Potenz reicht in der populären Musik der USA zurück bis in die Zeiten des Blues und spielt auch im Soul der 1960er Jahre sowie nachfolgend im Funk eine zentrale Rolle. Die thematischen Anleihen am Horrorfilm-Genre als zweites textliches Erregungsmoment finden dann ihre visuelle Umsetzung in der Machart des Videos.

III. Analyse

Sowohl die Album- als auch die Singleversion von THRILLER haben eine Spieldauer von 5:57 Minuten. Davon weichen die Single-Veröffentlichungen in einigen Ländern mit einer Länge von etwas mehr als vier Minuten ab. Die Videoversion hat, wie oben erwähnt, eine Länge von 13:42 Minuten. Das als eher gemäßigt zu bezeichnende Tempo des Songs liegt bei 118 bpm. Jacksons Gesang zeichnet sich durch atemloses Keuchen, schrille Schreie und lüsternes Seufzen aus. Maßgeblich für seine Musik, speziell in THRILLER, seien nach Mercer (1999: 211 ff.) die Vertonung von Emotionen und Lüsternheit.

Der Song gliedert sich in Refrain, drei Strophen, einen Bridge-Teil, der zwischen dem zweiten Refrain und der dritten Strophe eine spürbare Emotionalisierung bewirkt, und den Schlusspart mit der gesprochenen Textpasssage (“Darkness falls across the land”) von Vincent Price. Charakteristisch für die Song-Architektur ist die Verwendung kurzgliedriger Motive, die sowohl im Bass als auch in der Vokalmelodie in Erscheinung treten und beim Hören eine sogartige Wirkung entfalten: Das im Intro, in der Strophe und im Refrain ostinat wiederholte eintaktige Bass-Riff (Cis-H-Cis-E-Fis-Cis) beginnt auftaktig und ist im Funk-Stil rhythmisch organisiert; es bringt das instrumentale Arrangement des Songs in Fahrt. Von ähnlicher Wirkkraft ist das einprägsame “Thriller-Motiv” (gis’–h’–gis’–cis’’–h’–ais’–gis’), das Jackson dreimal im Chorus singt (“‘Cause this is thriller, thriller night”) und das den dramatischen Höhepunkt des Songs markiert. Das Motiv erklingt fanfarenartig auch variiert am Anfang des Songs (0:38), nach horrorfilmtypischen Soundeffekten wie Türenquietschen, Donner, Schritten und Wolfsheulen sowie einem melodisch aufsteigenden und in der Lautstärke langsam anschwellenden Synthesizer-Motiv, dynamisch a' `ntuiert vom Schlagzeug. Es folgt das Bass-Riff, begleitet von einer 16tel-Hi-Hat-Figur, Handclaps, ɛsizerklängen und mysteriösem Geheule, bevor bei 1:00 die erste Strophe mit “It’s close to midnight”

beginnt.

Die Formstruktur der 16-taktigen Strophen ist einerseits dadurch gekennzeichnet, dass jeweils zweitaktig die Dur-Subdominante F#7 und die Tonika C#m7 wechseln und der nachfolgende Übergang zum Chorus durch eine kurze Kadenz markiert wird. Andererseits ist in Takt 8 eine Art Zäsur zu erkennen, da durch zusätzliche Instrumente (E-Gitarren-Riff und mehrstimmige, rhythmisch akzentuierte Bläser-Fills) das musikalische Geschehen sukzessive dramatisiert wird und so der Eindruck eines Pre-Chorus entsteht. Jedenfalls beginnt der erste Chorus unmittelbar anschließend im Auftakt mit dem so bezeichneten “Thriller-Motiv”.

Das textliche Horror-Szenario in der zehntaktigen Bridge (“Night creatures call and the dead start zu walk in their masquarade”), die nach der zweiten Strophe und dem zweiten Refrain folgt, wird harmonisch unterstützt durch spannungsreiche Akkordfortschreitungen im Ganz- oder Halbtonabstand (E/H–A#m7-5–Amaj7–G#7sus4–G#7), wodurch zugleich ein Kontrast zur Hauptstufen-Harmonik in den Strophen bzw. im Refrain erzeugt wird. Auf gesanglicher Ebene vereint sich Jacksons Solostimme am Ende der Bridge wirkungsvoll mit einem mehrstimmigen Background-Gesang, so dass die existenzielle Bedrohung und Ausweglosigkeit der Situation (“This is the end of your life”) klangmächtig verstärkt wird.

Eine ebenfalls spannungssteigernde Wirkung hat am Ende des dritten Chorus die viermal aufsteigende Wiederholung des melodischen Terzintervalls an der Textstelle “Killer, diller, chiller, thriller here tonight”, bevor der Refrain zum vierten und letzten Mal erklingt. Das Outro ist eine Mischung aus dem Gesangspart Michael Jacksons und der Textrezitation von Vincent Price. Wechseln Sprechtext und Gesang anfangs noch deutlich hörbar ab, werden die beiden Vokalebenen gegen Ende zusehend überlagert, d.h., Price spricht über den Gesangspart Jacksons. Dieser singt mehrmals wiederholend die Textzeilen “I’m gonna thrill ya tonight” und “Thriller night”, kombiniert mit lasziv-werbenden Ausrufen wie “Oh baby” und “Oh darling”, und betont damit die erotisch-sexuelle Konnotation des Songtitels “Thriller”. Das schaurige Lachen von Vincent Price, mit dem der Song musikalisch unbegleitet endet, hinterlässt indes das ungute Gefühl, dass letztlich nicht die sexuelle Lust, sondern der blanke Horror obsiegen wird.

Der Songtext thematisiert nicht nur die Doppeldeutigkeit von psychischer bzw. physischer ‘Erregung’, sondern nimmt auch Bezug auf den Volksglauben der Geisterstunde, die im narrativen Mittelpunkt der filmischen Umsetzung steht. Der Videoclip beginnt mit einer nächtlichen Szenerie, in der Michael Jackson seiner Freundin (dargestellt von Ola Ray) ein Liebesgeständnis macht und zu erklären versucht, kein “normal guy” zu sein. Urplötzlich verwandelt er sich in einen schauerlich aussehenden Werwolf. Das Ganze entpuppt sich aber als Fiktion, als Film im Film, denn in der anschließenden Kinoszene wird klar, dass Jackson und seine Begleiterin unterschiedlich amüsiert einen Horrorfilm auf einer Kinoleinwand anschauen. Angewidert und genervt verlässt sie den Kinosaal, Jackson versucht sie zu beschwichtigen (“It’s only a movie”), und mit Beginn des Songs, seiner rhythmisch-tänzerischen Bewegungen und der Vergewisserung, dass alles nur ein Spiel mit der Angst (und ein Werben um sie) sei, gelingt es ihm, sie umzustimmen.

Die narrative Struktur des Clips changiert beständig zwischen Realität und Fantasie, lebt von plötzlichen Brüchen und Stimmungsumschwüngen: So öffnen sich mit Beginn des Off-Sprechtextes von Vincent auf einem nebligen Friedhof Gräber, aus denen Zombies steigen und sich angsteinflößend auf das

Liebespaar zubewegen. Erneut mutiert Jackson nach einem Kameraschwenk zu einem Horrorwesen, schließt sich der grausigen Zombiehorde an und vollzieht mit seinen legendären Schritten einen ebenso grotesken wie visuell faszinierenden ‘Tanz der Untoten’. Jackson ist zugleich Teil der unwirklichen Zombiechoreographie und real performender Künstler, wechselt zu Beginn des Refrains kaum merklich von der Zombiemaske zur “echten” Jackson-Physiognomie, agiert als Vortänzer und Anführer der Zombiehorde wie auch als deren Bändiger. Der “Thriller” erweckt selbst Tote wieder zum Leben, verleiht ihnen eine Kollektivkraft, die in der Perfektion ihrer synchronen Tanzbewegungen sichtbaren Ausdruck findet.

In der anschließenden Szene, die mit der atemberaubenden Verfolgung und finalen Rettung von Jacksons Freundin sämtliche Klischees des Horrorgenres bedient, verflacht der Plot des Videoclips etwas. Doch das Schlussbild, in dem Jackson und seine Freundin Arm in Arm den Raum verlassen und er sich mit diabolisch funkelnden Zombieaugen nochmals umwendet, unterstreicht die augenzwinkernde Ironie und parodistische Grundhaltung des Thriller-Videos.

IV. Rezeption

1984 war das THRILLER-Musikvideo für insgesamt sechs MTV Video Music Awards nominiert und gewann schließlich in den Kategorien “Publikumswahl”, “Beste Gesamtperformance” und “Beste Choreographie”; nicht gewinnen konnte Michael Jackson hingegen in den Sparten “Bestes Konzeptvideo”, “Bestes männliches Video” und “Video des Jahres”. Zudem gab es auch negative Stimmen. In den 1980ern wurden 200 MTV Musikvideos von der National Coalition on Television Violence als zu gewalttätig klassifiziert – THRILLER war eines davon. Kritisiert wurde, dass Michael Jackson seine Freundin in dem Video terrorisiert und dies Nachahmende finden könnte. Das Musikvideo zählt trotz allem bis heute zu den erfolgreichsten und aufwändigsten Musikvideos aller Zeiten und gilt als das erste auf MTV ausgestrahlte Musikvideo eines Schwarzen Musikers (Mercer 1999: 207)

MARYAM MOMEN POUR TAFRESHI

Credits

Gesang: Michael Jackson
Sprecher: Vincent Price
Synthesizer: Greg Phillinganes, Rod Temperton
Gitarre: David Williams
Trompete, Flügelhorn: Jerry Hey, Gary Grant
Saxofon, Querflöte: Larry Williams
Synthesizer-Programmierung: Anthony Marinelli
Arrangement Gesang, Synthesizer, Rhythmus: Rod Temperton

Arrangement Horn: Jerry Hey
Effekte: Bruce Cannon, Bruce Swedien
Autor und Komponist: Rod Temperton
Produzent: Quincy Jones
Videoregie: John Landis
Release: 23. Januar 1984 (Single), 30. November 1982 (Album)
Label: Epic Records
Spieldauer: 5:57

Recordings

- Michael Jackson. “Thriller”. On: *Thriller*, 1982, Epic, EPC 85930, UK/Europe (Vinyl/Album).
- Michael Jackson. “Thriller / Can’t Get Outta the Rain”, 1983, Epic, 34-04364, US (Vinyl/Single).
- Michael Jackson. “Thriller”. On: *Thriller*, 1985, Epic, EK 38112, US (CD, Album).

Covers

- Ten Masked Men. “Thriller”. On: *Return of the Ten Masked Men*, 2001, *no label* (CD/Album).
- Death Cab for Cutie. “Thriller”. On: *Live at Crocodile Cafe*, 2000, *no label* (CD/Album).
- Aereogramme. “Thriller”. On: *Liver & Lungs*, 2003, Chemikal Underground, Chem068CD, UK (CD/EP).
- Gothminister. “Thriller”. On: *Happiness in Darkness*, 2003, E-Wave Records, 88697393562, Germany (CD/Album).
- The LoveCrave. “Thriller”. On: *Soul Saliva*, 2010, Metropolis, MET672, USA (CD/Album).

References

- Faulstich, Werner: *Zwischen Glitter und Punk. Tübinger Vorlesungen zur Rockgeschichte Teil III 1972–1982.* Rottenburg-Oberndorf: Wissenschaftler-Verlag 1986.
- Mercer, Kobena: Die Monster-Metapher. Anmerkungen zu Michael Jacksons Video Thriller. In: Neumann-Braun, Klaus (Ed.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, 205–229.
- Rosiny, Claudia: *Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld: transcript 2013.

Links

ichael Jackson – Thriller (Official 4K Video)”, https://www.youtube.com/watch?

v=sOnqjkJTMaA&list=RDsOnqjkJTMaA&start_radio=1 [24.04.2025].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Thomas Krettenauer at the University of Paderborn.
All contributions by Maryam Momen Pour Tafreshi

Citation

Maryam Momen Pour Tafreshi: “Thriller (Michael Jackson)”. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost. http://www.songlexikon.de/songs/thriller, 06/2025.

Print

Jacqueline Boyer (André Popp / Pierre Cour) **1960**

Tom Pillibi

Mit der Präsentation von TOM PILLIBI gelang der damals neunzehnjährigen Éliane Ducos unter dem Künstlernamen Jacqueline Boyer am 29. März 1960 in London der Gewinn des damals zum vierten Mal ausgetragenen Grand Prix Eurovision de la Chanson.

I. Entstehungsgeschichte

Jacqueline Boyer war trotz der später auch in anderen Kontexten berühmt gewordenen Konkurrenz (Rudi Carrell, Camillo Felgen, Siw Malmkvist, Fud Leclerc) von Anfang an die erklärte Topfavoritin und sie wurde dieser Rolle mit ihrem souveränen Sieg auch gerecht. Mit dem von André Popp komponierten und von Pierre Cour getexteten Chanson begann sie eine etwa zehn Jahre andauernde Karriere, die sie auf 45 Tourneen allein in Deutschland führte, wenn auch ihr späterer Versuch, unter dem Namen Barbara Benton in den USA Fuß zu fassen, misslang und sie alsbald zu Galaauftritten wieder nach Frankreich zurückkehrte.

II. Kontext

Jacqueline Boyers Sieg war der bereits zweite für Frankreich im fünften Jahr des Eurovision-Wettbewerbs, den bis dato nur niederländisch (Niederlande 1957 und 1959) und französisch gesungene Beiträge hatten gewinnen können (Schweiz 1956, Frankreich 1958). Boyer hatte als Tochter einer etablierten Sängerin, Lucienne Boyer (“Parlez-moi d’amour”), deren Künstlernamen sie zur Wiedererkennung annahm, und des noch bekannteren Jacques Pills, Ehemann von Edith Piaf, schon seit ihrer Jugend auf der Bühne gestanden und bereits mit etablierten Showgrößen wie Marlene Dietrich gesungen.

Mit ihrer Eurovisionsteilnahme, die sie der Nominierung durch die Verantwortlichen des französischen Fernsehens verdankte, trat sie insofern direkt in die Fußspuren ihres Vaters, der im Vorjahr für Monaco allerdings äußerst schlecht abgeschnitten hatte.

TOM PILLIBI, ein erzählendes, leicht beschwingtes und rhythmisches Chanson, das der Gattung des chanson facile entspricht, war ursprünglich für Marcel Amont in Auftrag gegeben worden, der aber seine Teilnahme im Vorfeld absagte, so dass Jacqueline Boyer einsprang und statt der, dem Vortrag eines männlichen Interpreten innewohnenden, maskulinen Bewunderung eines Freundes die deutlich intimere weibliche Perspektive auf die Titelfigur des Tom Pillibi einnahm und so dem Chanson eine andere Wendung gab. Diese schelmisch-naive Sprecherhaltung in Kombination mit dem Jungmädchencharme [illegible]em Erfolg des Beitrags auf europäischer Bühne sicherlich zuträglich.

III. Analyse

Das eher schlichte up-tempo-Chanson folgt nur inhaltlich dem Schema der Balladenerzählung. Die durch die Titelwiederholung in drei Blöcke geteilte zwölfstrophige Geschichte von Tom Pillibi wird in drei mal vier Zeilen erzählt, wobei zum Abschluss nach den dritten Strophen jeweils “Sacré Tom Pillibi” als Refrain angefügt wird.

Wie schon die französischen Eurovisionsbeiträge der Vorjahre beruht auch TOM PILLIBI auf einem traditionellen literarisch etablierten Muster, in diesem Fall der pastoralen Schäferdichtung, die mit pikaresken Momenten gemischt wird. Die singende Erzählerin präsentiert sich als eine Schäferin, die scheinbar ihre Bewunderung des Schlitzohrs Tom zum Ausdruck bringt. Dabei erfolgt allerdings mehrmals der Bruch mit der alten traditionellen und irreal-utopischen Schäferwelt durch den Einfluss realer Toponyme (Schottland, Montenegro) und insbesondere durch den Ausdruck von anerkennender Bewunderung mittels moderner Umgangssprache (“Sacré Tom Pillibi”). Die Momente der Hirtenwelt, die auch den Stil des Textes klassisch legitimieren und auf eine niedere Stilebene, auf Einfachheit und Diminutive festzurren, werden jedoch ständig aufgrund der Außergewöhnlichkeit der Heldenfigur Tom mit Störfaktoren unterbrochen.
Schon der Name des Helden Tom Pillibi ist ein solches Störmoment. Die Wahl des englischen Vornamens Tom in Kombination mit dem seltsamen und ungebräuchlichen Nachnamen Pillibi, der vielleicht an Philipps erinnert, italienisch oder griechisch klingt und ebenso an den Nachnamen von Boyers Vater Pills gemahnt (und damit sogar eine Anspielung an dessen Sonnyboy-Leben wäre) sowie nahezu als Palindrom fungiert, passt nicht so recht zu der naiven kindlich bewundernden Erzählerin der Ballade. Sofort erfahren wir auch von seiner Außergewöhnlichkeit, besitzt Tom doch zwei Schlösser (“Le premier en Ecosse…l’autre au Montenegro”), scheint womöglich halb Schotte, halb Jugoslawe zu sein und damit im völkerverbindenden Wettbewerb ein europäischer Protagonist par excellence, ebenso wie er dank seines Reichtums zwei Boote sein eigen nennt. Er wird als Glücksritter geschildert, dessen Freundin sich das junge Mädchen nennen darf, die ihn aber, wie sie zugibt, ob seines Reichtums bewundert und eben nicht mit ihm auf einer Ebene ist. Damit wird ein Dialog hergestellt zwischen dem einfachen französischen Mädchen vom Lande und dem europäischen Jetsetter.

Allein der Name Tom Pillibi, der elfmal im Lied wiederholt wird, trägt den Refraincharakter des gleichmäßig strukturierten Chansons. Die Steigerung allerdings findet nicht auf musikalischer Ebene, sondern auf inhaltlicher statt und scheint auf eine Pointe schon im zweiten Teil zuzusteuern, wenn von den zwei Geheimnissen Toms gesprochen wird, die die Erzählerin mit ihm teilt. Die zwei Geheimnisse sind zunächst die beiden Verehrerinnen: die Königstochter und die Schäferin, also das singende Ich selbst, deren Rivalin in der Märchenwelt somit die ranghöchste aller nur möglichen Konkurrentinnen ist. Damit wird einerseits die Konkurrentin überhöht und gleichsam als gesellschaftlich nicht erreichbare Rivalin betitelt. Andererseits wird das für die Schäferdichtung typische Ungleichgewicht zwischen der Geliebten und dem Angebeteten hergestellt und erneut die ‚Kleinheit’ als konstitutiv für die Schäferwelt bezeichnet. Das zweite Geheimnis allerdings ist weniger eindeutig, vermutlich handelt es sich allerdings um die Dekonstruktion der Pillibi-Geschichte.
Schließlich wird Tom Pillibis übergroßes Glück und die Begünstigung durch das Schicksal durch offene ı (“Quelle bonne étoile veille sur lui?”) schon leicht kritisch hinterfragt und die Bewunderung dieses Casanovas wiederholt, bevor im letzten Drittel das Lied noch eine überraschende Pointe erfährt, die die

Schäferidylle in die weitaus realere Gegenwart transportiert. Tom Pillibi, so erfahren wir, hat einen Makel, auch wenn dieser, wie ironisch-kontrastiv hinzugefügt wird, nur klein und harmlos sei. Noch einmal seine guten Eigenschaften gleichsam überbetonend und dabei seinen Charme, sein gutes Herz, seine Ritterlichkeit herauskehrend, wird schließlich der Einwand offengelegt: “Mais il est si menteur”. Tom entpuppt sich – so also das zweite Geheimnis – als Lügner, als Blender und damit als Inbegriff eines Casanovas, dem die Dame erliegt, wohlwissend dass er lügt: “Mais je m’en fiche quand je suis dans ses bras”. Ihm wird also sein falsches Spiel verziehen, wenn er sie nur erhört. Sein aufschneiderisches Playboy-Spiel hatte also Erfolg.

Das Rollenbild, das hier der Interpretin Jacqueline Boyer auf den Leib geschrieben wird, ist also das der in der Liebe zum Mann aufgehenden Frau, die sich schließlich am Ende selbst als Königin fühlen darf, wenn sie nur in seinen Armen liegt: “Car je suis reine de grand pays où il m’entraîne”. Der Schlingel und Verführer Tom Pillibi kann also sein raffiniertes Spiel mit den Frauen, die er gleichsam gegeneinander ausspielt, deshalb erfolgreich zu Ende führen, weil diese mitspielen. Sie können es ihm nicht übel nehmen, dass er fremdgeht und sie fühlen sich sogar umso wertvoller, je bedeutender die Konkurrentin ist. Wenn Tom also eine Königstochter zu erobern vermag, fühlt sich auch die kleine Schäferin wie eine Königin und blendet aus, dass er sie eben nur betört, ohne ihr alleine zu gehören. Somit wäre das klassische Rollenmodell nicht nur der pastoralen Literatur, sondern nachgerade jenes der 1950er Jahre aufgerufen, das insofern schon den Emanzipationsforderungen der Frau ein zumindest in Ansätzen gerecht werdendes Modell anbietet, indem sie nun die Wissende und nicht (mehr) die Dumme ist, was ganz ähnlich auch in den populären Filmen der Zeit mit Gina Lollobrigida und Sophia Loren ausagiert wird.
Dass eine junge, adrette und durchaus reizvolle Sängerin diese Botschaft verkauft und damit auch Erfolg hat, zeigt wie beide Geschlechter dieses westeuropäische Modell gerade in der konservativen Abendunterhaltung unironisch und alles andere als kämpferhaft akzeptiert haben.

Vor dem Hintergrund der vorangegangenen ebenso traditionellen französischen Beiträge zur Eurovision (1957 Paule Desjardins “La belle amour”, 1958 André Claveau “Dors mon amour”, 1959 Jean Philippe “Oui, oui, oui…”) reiht sich TOM PILLIBI ein in das überzeitliche Besingen von Liebe im Geiste der französischen Minnelyrik, das jeglichen zu direkten Aktualitätsbezug ausblendet und sich allein sprachlich allmählich der Gegenwart annähert.

IV. Rezeption

Durch die Jugendlichkeit der Sängerin erstrahlte auf europäischer Bühne ein neuer Star, der bis zu einem vielzitierten gemeinsamen Auftritt mit Charles Trenet (1971) im Pariser Olympia gleichsam hüben wie drüben, in Frankreich wie Deutschland, zu einem vielgesehenen Konzert- und Galagast wurde. Die flotte Darbietung machte Schule, hatte zum ersten Mal in der Geschichte der Eurovision Erfolg auf dem Plattenmarkt und ebnete auch in der Inszenierung langfristig den Weg für Interpretinnen wie France Gall (Sieg 1965 für Luxemburg).

ed ist im Grunde der erste Gassenhauer, der aus den Siegertiteln des Song Contest erwachsen ist, auch wenn bereits zuvor Domenico Modugnos Titel, bekannt und viel zitiert unter den eingängigen

Refrains “Volare” und “Ciao, ciao bambina”, weitaus mehr Aufmerksamkeit außerhalb der Eurovision gefunden hatten als die jeweiligen Sieger.

Jacqueline Boyer präsentierte im Anschluss an ihren Erfolg auch eine englischsprachige Version ihres Beitrags, der die Womanizer-Qualitäten des Tom Pillibi noch stärker betonte und ihn als wahren Blender und Schürzenjäger präsentiert. Genauso sang sie auch die deutsche Version des Titels, die deutlich märchenhafter inspiriert ist, denn dort befindet sich das Schloss des kleinen Schwindlers Tom unterm Sternenzelt, hinter den sieben Bergen und der Angebetete hat dort einfach nur zu viel Phantasie und begeht damit nur ein harmloses Vergehen eines Charmeurs.

Boyer schließlich hatte in Deutschland weitaus mehr Erfolg drei Jahre später mit “Mitsou”, einem veritablen Top-Ten-Hit und Klassiker der deutsch-französischen Unterhaltungsmusik.

CHRISTOPH OLIVER MAYER

Recordings

- Jacqueline Boyer. *“Tom Pillibi”*, 1960, Columbia, ESRF 1268, France (Vinyl/7”-Single).
- Jacqueline Boyer. *“Tom Pillibi”*, 1960, Columbia, C21455, Germany (Vinyl/7”-Single).
- Jacqueline Boyer. *“Tom Pillibi”*, 1960, Columbia, C45092, UK (Vinyl/7”-Single).

References

- Hautier, Jean-Pierre: *La folie de l’Eurovision*. Bruxelles: Les Editions de l’Arbre 2010.
- Kennedy O’Conner, John: *The Eurovision Song Contest. 50 Years. The Official History.* London: Carlton Books Ltd. 2005.

Links

- http://www.diggiloo.net/?1960fra [03.11.2014].
- http://www.eurovision.tv/page/history/by-year/contest?event=277 [03.11.2014].
- www.jacqueline-boyer.com [03.11.2014].

About the Author

ɔph Oliver Mayer (PD Dr.) teaches Romance Studies at the University of Dresden.

Citation

Christoph Oliver Mayer: “Tom Pillibi (Jacqueline Boyer)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christopher Jost, http://www.songlexikon.de/songs/tompillibiboyer, 10/2014 [revised 11/2014].

About the Author

PD Dr. Christoph Oliver Mayer teaches Romance Studies at the TU Dresden.
All contributions by Christoph Oliver Mayer

Print

Little Richard **1955**

Tutti Frutti

Auf der A-Seite seiner ersten Specialty-Single (1955) adressierte ‘Little’ Richard Penniman aus New Orleans seine Musik erstmals an ein ethnisch diverses Massenpublikum. TUTTI FRUTTI wurde zu einem seiner größten Hits und stürmte auch außerhalb der USA die Charts. Im selben Jahr wie der Film *Blackboard Jungle* erschienen, der Bill Haleys “Rock Around the Clock” weltweit bekannt machte, spielte er im Jahr vor Elvis Presleys “Heartbreak Hotel” noch eine Nebenrolle im anlaufenden Rock’n’Roll-Hype, entwickelte sich bald aber schon zu einem der einflussreichsten Rock’n’Roll-Songs überhaupt.

I. Entstehungsgeschichte

TUTTI FRUTTI ist das Resultat von Aufnahme-Sessions am Nachmittag des 14. September 1955 im J&M-Studio in New Orleans. Unter der Leitung von Produzent Robert ‘Bumps’ Blackwell waren neben Little Richard renommierte New Orleans-Musiker wie u.a. Earl Palmer, Alvin ‘Red’ Tyler und Lee Allen beteiligt, die zum Kern der Band von Fats Domino gehörten. Um die Entstehung eines der wichtigsten frühen Rock’n’Roll-Songs ranken sich viele Anekdoten, deren Wahrheitsgehalt schwer zu ermitteln ist. Demnach erfand Richard TUTTI FRUTTI während eines Gelegenheits-Jobs als Wärter einer Bus-Station, oder als Tellerwäscher irgendwo im Süden der USA. Laut Richards autorisierter Biografie gehörte der Song schon länger zum Live-Repertoire für Clubs mit überwiegend angloamerikanischem Publikum, bevor es zur Aufnahme kam (White 2003:49ff.). Von White stammt auch der Bericht, Richard habe mit dem berühmten Anfangs-Shout des Songs (“Wop-bop-a-loo-bop-a-lop-bam-boom!”) ursprünglich ein Schlagzeug-Pattern imitiert (ebd.). In dem später für die Single ausgewählten Take sei dieses dann zugunsten des unbegleiteten vokalen Auftakts weggelassen worden. Der Song war zunächst nicht für die geplanten Sessions vorgesehen, erst im Laufe des Tages fassten Blackwell und Richard den Entschluss, von der bisher dahin produzierten, auf das schwarze Publikum von Specialty zugeschnittenen Stilistik abzuweichen (Gulla 2008: 34; Palmer 2009: 138). Inspiriert von vokalen Spontan-Improvisationen Pennimans in einer Probenpause, wagten sie sich stattdessen an etwas Exaltierteres. Einer Aufnahme stimmte Blackwell allerdings erst zu, als eine zweite Songwriterin, die aus New Orleans stammende 21jährige Dorothy LaBostrie, als zu explizit eingeschätzte Textzeilen entschärfte. So hieß “aw rootie”, der Reim zu “tutti frutti”, in der unzensierten Version noch “good booty” (White 2003: 55; Medovoi 2005: 113). Eher unwahrscheinlich ist, dass LaBostrie für den ganzen Songtext verantwortlich ist, wie es manchmal zu lesen ist. Ob der Pianist Huey Smith an der Aufnahme mitwirkte, wie manche Quellen behaupten, erscheint ebenso zweifelhaft. Wahrscheinlich übernahm Little Richard vielmehr den Klavierpart selbst. Als gesichert darf gelten, dass TUTTI FRUTTI Anfang November 1955 in einer Fassung von 2:25 Minuten Länge mit der B-Seite “I’m Just a Lonely Guy (all Alone)” auf Specialty 561 veröffentlicht wurde.

II. Kontext

Mitte der 1950er Jahre löste eine an Jugendliche adressierte Welle von Crossover-Hits eine Diversifizierung und Demokratisierung des bis dahin ethnisch weitgehend segregierten US-amerikanischen Musikgeschäft aus. Ausgehend von neuen, kleinen Plattenfirmen und Radiosendern mit afroamerikanischen Musikprogrammen entstand eine ethnisch durchmischte, sich über die Subversion gesellschaftlich normierter Erwartungen definierende Jugendkultur. Die Tatsache, dass schwarze Sänger plötzlich zu Idolen nicht nur für Afroamerikaner*innen werden konnten, war kontrovers, aber nicht mehr aufzuhalten. Drei Jahre nach TUTTI FRUTTI schafften es bereits 90 % der Hits in den R&B-Charts auch in die Pop-Hitlisten. Umgekehrt wurden 37% der Nummer-eins-Hits in den R&B-Charts 1957–58 von weißen Sängern interpretiert (Bielefeldt 2017: 25–26). Dabei waren der rebellische Grundton und die sexuelle Provokation nicht zuletzt eine mediale Zuschreibung, ausgelöst durch Abwehrreflexe konservativer Institutionen und verstärkt durch euroamerikanische Jugendliche, die den Rock'n'Roll auf der Suche nach Abweichung auf eine hypersexuelle, instinkthafte Charakteristik reduzierten (Ward 1998: 111). Dennoch kam es im Kontext der Widerstände gegen afroamerikanische Bürgerrechtsaktivitäten im US-amerikanischen Süden zu gewaltsamen Aktionen gegen den Rock'n'Roll. Aufgestachelt wurden diese durch Anhänger ethnischer Segregation wie u.a. den Ku-Klux-Klan-Chef Asa Carter. Dieser kritisierte "this vulgar, animalistic Negro rock and roll bop" und nahm "the obscenity and vulgarity of the rock and roll music" (Asa Carter 1956, zit.in Bertrand 2005: 163) zum Anlass für seine Aufrufe zum 'Rassenkampf'. Little Richard bot sich hier besonders als Feindbild an. Er praktizierte gleichermaßen fundamentalistische Religiosität und promiskuitive Sexualität, unterbrach zweimal längere Zeit seine Karriere, um Theologie zu studieren beziehungsweise sich evangelikalen Predigern anzuschließen und stand aufgrund seines Auftrittsstils, seiner vieldeutigen Texte und diverser, teilweise mit Haftstrafen geahndeter Skandale im Zusammenhang mit sexuellen Delikten dennoch im Fokus der Kritik an der moralischen Verworfenheit des Rock'n'Roll.

III. Analyse

TUTTI FRUTTI besteht aus drei Strophen, in denen in spielerisch-lautmalerischen Schlagworten von reizvollen Girls erzählt wird, und fünf Refrains, in denen sich der Text jeweils auf den Titel-Reim beschränkt ("Tutti frutti – aw rooty"). In einer weiteren Strophe erklingen instrumentale Soli. Harmonisch basiert der Song auf zwei Varianten der 12-taktigen Blues-Form, die sich nur am Schluss, genauer in den Takten 9-12, voneinander unterscheiden: Während der Refrain mit der charakteristischen, aus zahlreichen Blues- und Rhythm&Blues-Nummern bekannten V-IV-I-Akkordfolge schließt (C/Bb/F/F), folgen in der Strophe vier weitere Takten in F, also auf der I. Stufe. Von den vielen mit Shuffle-Begleitung versehenen Rhythm & Blues-Songs der 1950er Jahre hebt sich der Song durch eine weitgehend binäre Metrik ab, in die Stimme und Instrumente allerdings immer wieder einzelne ungleiche, annähernd ternäre Achtelfiguren mischen. Stimmlich dominieren ein lautes Shouting mit Übergängen zum Screaming, der Einsatz von Ornamenten und Falsetttönen sowie ein permanentes Wegbrechen und Sich-Überschlagen des Stimmklangs. Dynamik und stimmlicher Krafteinsatz bewegen sich dabei fast durchgängig auf demselben hohen Niveau. Die Stimmgebung ist gepresst und das Mitschwingen der Taschenfalten deutlich hörbar (ｱ ｱ am Anfang des Auftakt-Shouts). Abgesehen von den Falsett-Tönen, hat die Gesangsmelodie einen ıfang von nicht mehr als einer Quinte. Sie setzt sich aus einer Folge rhythmisch treibender Akzente zusammen, die von der Artikulation her zwischen Legato und Staccato angesiedelt sind. Diese

Orientierung an einer zwischen Ruf und Schrei pendelnden Stimmgebung sowie einem rhythmisch perkussiven Einsatz der Stimme bei gleichzeitigem Bedeutungsverlust des melodischen Ausdrucks ist eines der wichtigsten Merkmale von Richards Vokalstil. Dabei bilden die beiden exponiertesten Screams Intensitätshöhepunkte, die gleichzeitig Formteile markieren. Als neues Element in Little Richards Musik, das TUTTI FRUTTI einführt, darf das plötzliche, hohe Falsett-'woo' gelten, das später zum Markenzeichen seiner Songs geworden ist. Weitere Merkmale sind Töne mit stufenlos steigender (z. B. "wop-bop"; "know just"; "girl"; "almost drives"; "indeed") oder sinkender Tonhöhe ("east"; "daisy"; letztes "boom") und virtuose, abwärts von einem hohen Ton aus nach unten führende Melismen, die an den akzentuierten, auf den Schlag erscheinenden Spitzenton einer Melodiephrase angehängt sind. Diese Ornamente haben als verzierte Wiederholung eines zuvor gesungenen Wortes eine bekräftigende, ausdruckssteigernde Funktion. Damit ist die mikromelodische Variation, ein sowohl in der Gospel Music als auch im Rhythm & Blues-Gesang präsentes Stilmittel, ebenfalls den zentralen Merkmalen des Vokalstils von Penniman zuzurechnen (Bielefeldt 2015: 341–48).

IV. Rezeption

Gemeinsam mit Chuck Berrys "Maybellene" (1955) gehört TUTTI FRUTTI zu den ersten großen Crossover-Erfolgen schwarzer Acts in den US-Pop-Charts und nachfolgend auch in Europa. Dabei wurde der Song aufgrund des als anstößig empfundenen Texts zunächst von vielen US-Radio-Stationen kaum gespielt. Die Plattenverkäufe machten Little Richard dennoch zu einem der erfolgreichsten Rock'n'Roll-Musiker der 1950er Jahre. Im November 1955 veröffentlicht, erreichte der Song im Januar 1956 Platz 2 der Rhythm & Blues-Charts, schaffte den Crossover in die Popcharts (Nr. 17) und auch in die britischen Charts (Nr. 29). Wie Mitte der 1950er Jahre im US-Musikgeschäft üblich, wurde TUTTI FRUTTI schon bald nach seinem Erscheinen von mehreren angloamerikanischen Sängern gecovert, darunter auch vom White-Cover-Spezialisten Pat Boone. Dessen noch im Dezember 1955 publizierte Version ist ein Beispiel für eine 'weiße' Coverversion eines R&B-Stücks, die das afroamerikanische Original in den US-Hitparaden zunächst überflügelte (Pop-Charts Nr. 12) und in diesem Fall sogar weltweit vertrieben wurde, ohne dass dessen Urheber dafür finanziell entschädigte worden wäre (Releases 1955–56 u.a. in England, Deutschland, Australien, Neuseeland und Kanada). Allerdings überholte Richards Aufnahme Boones heute weitgehend vergessene Version bald wieder in der Publikumsgunst. Das gilt auch für Elvis Presleys 1956 aufgenommene, als B-Seite von "Blue Suede Shoes" (Pop Charts Nr. 20) nur mäßig erfolgreiche Version. Im Gegensatz zu Boone orientiert sich Presley trotz deutlicher Temposteigerung eng am Original. Das höhere Tempo führt bei ihm allerdings zu einer derartigen Beschleunigung der detailgetreu imitierten Gospel-Ornamente Richards, dass diese ein Stück weit (selbst-)parodistisch anmuten. Weitere Coverversionen stammen von Carl Perkins, Cliff Richard, Johnny Halliday, Queen, The Chipmunks u.a. TUTTI FRUTTI rangiert als Nr. 1 auf der vom Mojo Magazine erstellten Liste der "Top 100 Records That Changed the World". Der Rolling Stone führt es als Nr. 43 seiner 2011 erstellten Liste der "500 Greatest Songs of All time".

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals, Klavier: Little Richard
Gitarre: Justin Adams
Tenor sax: Lee Allen
Baritone sax: Alvin Tyler
Double bass: Frank Fields
Drums: Earl Palmer
Songwriting: Richard Penniman, Dorothy La Bostrie
Producer: Robert Blackwell
Label: Specialty Records
Recorded: 14. September 1955
Published: November 1955
Length: 2:25

Recordings

- Little Richard. “Tutti Frutti”, 1955, Specialty XSP-561, USA (7”, 45rpm Vinyl-Single, 10” Vinyl-Single, 10” Shellack Single), Re-edited 1957. On: *Here’s Little Richard*, 1957, Specialty SP-100. Re-edited 1961, 1962, 1963, 1964, 1968, 1970, 1963, 1979, 1985, 1986, 1987, 1989, 1993, 2005, 2008, 2009, 2011, 2012, 2014, 2015, 2017, 2020.
- Chuck Berry and his Combo. “Maybellene / Wee Wee Hours”. 1955, CHESS 1604, USA, 7” Vinyl-Single (45rpm).
- Bill Haley and his Comets. “Rock Around The Clock”. On: “Thirteen Women (And Only One Man In Town) / Rock Around the Clock”, Decca 9-29124, USA 1954.
- Elvis Presley. “Heartbreak Hotel”. RCA Victor EPA 821, USA 1956, 7” EP.

Covers

- Pat Boone. “Tutti Frutti”. 1955, Dot Records 15442, USA, 10” Shellac, 7” Vinyl-Single.
- Carl Perkins. “Tutti Frutti”. On: *Whole Lotta Shakin’*, Columbia CL 1234, 1958, USA, LP.
- Elvis Presley. “Tutti Frutti”. On: “Blue Suede Shoes / Tutti Frutti”, 1956, RCA Victor 47-6636, USA, 7” Vinyl-Single.
- Johnny Halliday. “Tutti Frutti”. On: *Tutti Frutti*, Disques Vogue, Vogue Productions EPL 7 860, Frankreich, 1961, 72 EP.
- Cliff Richard. “Tutti Frutti2. On: *Rock’n’Roll Silver*, USA, 1983, LP.
- Queen. “Tutti Frutti”. On: *At Wembley*, Picture Music International MVP 9912593, Europe, 1990, Video VHS, PAL.
- The Chipmunks. “Tutti Frutti”. On: *Rockin’ Through The Decades,* EMI CDP-7-95355-2, USA 1990,).

References

- Bertrand, Michael: 'I Don't Think Hank Done It That Way'. Elvis, Country Music, and Southern Masculinity. In: *A Boy Named Sue. Gender and Country Music*. Ed. by Kristine M. McCusker and Diane Pecknold. Jackson 2004, 59–85.
- Bielefeldt, Christian: Rock'n'Roll-Gesang bei Little Richard, Chuck Berry und Elvis Presley. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld 2015, 335-370.
- Bielefeldt, Christian: Rock'n'Roll. In: *Handbuch Popkultur*. Ed. by Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner, Stuttgart 2017, 25-30.
- Gulla, Bob: *Icons of R&B and Soul. An Encyclopedia of the Artists who Revolutionized Rhythm*. Westport 2008.
- Medovoi, Leerom: *Rebels. Youth and the Cold War Origins of Identity*. Durham 2005.
- Palmer, Robert: The Originators: 'Where the Hell Did This Man Come From?'. In: *Blues & Chaos. The Music Writing of Robert Palmer*. Ed. by Anthony DeCurtis. New York 2009.
- Peterson, Richard A.: Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. In: Popular Music 9/1 (1990), 97-116.
- Ripani, Richard J.: *The New Blues Music. Changes in Rhythm & Blues, 1950-1999*. Jackson 2006.
- Ward, Brian: *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*. Berkeley 1998.
- White, Charles: *The Life and Times of Little Richard. The Authorised Biography.* London 2003.

Films

- *Blackboard Jungle.* Regie, Drehbuch: Richard Brooks. Metro-Goldwyn-Mayer, 1955.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: "Tutti Frutti (Little Richard)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/tutti-frutti, 03/2023.

Print

Karat **1978**

Über sieben Brücken musst Du gehn

ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN ist der Titelsong des zweiten Albums der DDR-Rockgruppe Karat, der in einer Cover-Version von Peter Maffey deutschlandweit bekannt geworden ist. Der Song gilt als einer der populärsten deutschsprachigen Popsongs.

I. Entstehungsgeschichte

ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN entstand 1977 im Zusammenhang mit der Musik zu einem Film des DDR-Fernsehens nach einer gleichnamigen Novelle des Leipziger Schriftstellers Helmut Richter aus dem Jahr 1975. Regisseur Hans Werner (*1950) war es gelungen, Ulrich “Ed“ Swillms (*1947) für die Filmmusik zu gewinnen, Keyboarder der 1975 in Ostberlin gegründeten DDR-Rockgruppe Karat, der sich als Komponist mehrerer Hits bereits einen Namen gemacht hatte. Im Verlauf der Dreharbeiten schlug Dramaturg Peter Jakubeit (*1939) vor, den Film mit einem Titelsong zu versehen, der die erzählte deutsch-polnische Liebesgeschichte auf eine sinnbildhafte Ebene projizieren und zugleich als dramaturgischer Anker im Film fungieren sollte. Helmut Richter schrieb dafür einen Text, der die Titelzeile seiner Erzählung zum Kern einer ins Allgemeinmenschliche zielenden melancholischen Betrachtung über die Mühen des Lebens machte, und Ed Swillms komponierte dazu eine ebenso suggestive wie kongeniale Musik. Die Gruppe Karat übernahm den Song sofort in ihr Repertoire und erhielt damit 1978 beim Internationalen Schlagerfestival in Dresden den Grand Prix. Im gleichen Jahr erschien die Aufnahme des DDR-Fernsehens auf Amiga, dem Popmusik-Label der staatlichen Plattenfirma VEB Deutsche Schallplatten, als A-Seite einer Single. 1978 wurde der Song unter Leitung des Amiga-Produzenten Jürgen Lahrtz (*1935) für das zweite Album von Karat in den Amiga-Studios in Berlin noch einmal aufgenommen und erschien auf demselbigen im Oktober 1979.

II. Kontext

ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN wurde in der DDR zu einem Hit als die Fassade des “real existierenden Sozialismus“ unübersehbare Risse bekam, die ein Jahrzehnt später dann mit dem Fall der Berliner Mauer zum Ende des SED-Staates führten. War es Anfang der 1970er Jahre mit Erich Honecker als Nachfolger von Walter Ulbricht in den höchsten Ämtern von Partei und Staat zunächst zu einer Phase
‘beralisierung gekommen, die u.a. mit der Förderung der einst bekämpften Rockmusik in der DDR
.llem bei der Jugend ein Gefühl des Aufschwungs auslöste, so brach dieser Prozess mit der

Ausbürgerung des Liedermachers Wolf Biermann (*1936) im November 1976 jäh ab. Mit einer damals schon nicht mehr für möglich gehaltenen Zuspitzung der Konflikte begann die DDR-Führung Andersdenkende systematisch auszugrenzen, was vor allem den Künstlern aller Genres und Sparten das Arbeiten zunehmend unmöglich machte. In der Konsequenz wurde auch die Rockmusik ab 1977 von einer Ausreisewelle getroffen, die das künstlerische Potenzial empfindlich dezimierte. Zugleich begann eine Generation junger Musiker, inspiriert nicht zuletzt durch die Verweigerungshaltung des britischen Punk Rock, die Kompromisse aufzukündigen, die ihre Vorgänger um einer möglichst unbehelligten Entwicklung ihrer Musik willen noch eingegangen waren. Immer häufiger wurden die stillschweigend vereinbarten Tabus nun sowohl in den Texten wie auch in der Musik verletzt. Das wiederum nahm die SED zum Anlass für ein noch konsequenteres Vorgehen, was den Druck weiter erhöhte. Vor diesem Hintergrund gab es für Musiker und Bands eigentlich nur die Alternative, wenn sie sich nicht mit Auftrittsverboten aus dem Land treiben lassen wollten, entweder auf die zermürbenden Auseinandersetzungen einzugehen und entsprechende Kompromisse zu machen oder aber zu versuchen, den Repressalien durch eine schwer greifbare und damit auch schwer angreifbare Metaphorik in den Texten zu entgehen. Karat hat letzteren Weg gewählt und schon auf dem ersten Album mit Songs wie “König der Welt“ (1978), “Märchenzeit“ (1978), später dann mit “Albatros“ (1979), “Schwanenkönig“ (1980) oder eben auch mit “Über sieben Brücken musst Du gehn” Musterbeispiele für eine solche diffuse Metaphorik geschaffen. Die nicht selten kryptischen Texte bildeten die Stimmungslage aber so genau ab, dass diese Songs in der DDR durchweg zu Massenerfolgen wurden. Dass das als scheinbar unpolitischer “Kuschelrock“ von den DDR-Medien und -Behörden vorbehaltlos gefördert wurde, sollte sich als janusköpfig erweisen, haben diese Lieder doch mit der Artikulation von Sehnsüchten, gerade weil das so diffus blieb und nicht auf Konfrontation angelegt war, ihren Beitrag dazu geleistet, dass sich der überwiegende Teil der Jugend längst aus der DDR verabschiedet hatte als 1989 die Mauer fiel.

III. Analyse

ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN ist eine klassische Rockballade in Strophenliedform. Der zweistrophige Song ist durchweg aus zweitaktigen melodischen Phrasen aufgebaut, die sich nur wenig voneinander unterscheiden und in auf- und absteigender Bewegung nicht mehr als den Tonraum einer Quinte durchschreiten. Das macht den Song nicht nur sehr einprägsam, sondern erzeugt eine eigenartig kreisende melodische Bewegung. Die Melodie scheint immer wieder neu anzusetzen. Das korrespondiert mit dem Textaufbau, der ebenfalls immer wieder neu anhebt, in dem er jede Zeile mit einem “Manchmal“ beginnen lässt (“Manchmal geh ich meine Straße ohne Blick / manchmal wünsch ich mir mein Schaukelpferd zurück / manchmal bin ich ohne Rast und Ruh / manchmal schließ ich alle Türen nach mir zu“).

Die sechzehntaktigen Strophen sind aus zwei Achttaktern aufgebaut, die ihrerseits aus zwei Viertaktern zusammengesetzt sind. Die zweite Viertaktgruppe weicht harmonisch in die Moll-Parallele der Grundtonart aus, was den Zweitaktgruppen hier einen hinreichend kontrastierenden Charakter gibt, ohne dass der melodische Duktus um der Kontrastwirkung willen verändert werden musste. Legt man die ktgruppen zugrunde, dann ergibt das den folgenden Strophenaufbau: a a b b a a b b. Einen nderen Charakter erhält der Song aber dadurch, dass die zweitaktigen melodischen Phrasen immer

erst verzögert, auf dem zweiten Viertel des ersten Taktes beginnen. So entsteht der Eindruck von Ruhe und Bewegung zugleich: Während die Instrumentalbegleitung (Keyboards, Gitarre, Bass und Schlagzeug) im ruhigen Gleichmaß auf dem Viertelgrundschlag pendeln, treibt der verzögerte Einsatz der Singstimme, die zudem in bewegteren Achteln geführt ist, den Song voran.

Die immer wieder neu ansetzende kleinteilige Melodik scheint auf den achttaktigen Refrain, der den beiden Strophen jeweils nachgestellt ist, förmlich zuzulaufen (nach der ersten Strophe durch die Textzeile “und dann such ich Trost in einem Lied“ effektvoll unterstützt). Mit seinem hymnischen Charakter ist der Refrain der Kulminationspunkt des Songs. Es sind nur kleine Veränderungen an den melodischen Zweitaktgruppen, die die Verschiebung ins Hymnische bewerkstelligen. So ist die Melodiestimme im Refrain nicht mehr solo, sondern im chorischen Unisono gesungen. Sie setzt hier nicht um ein Viertel verzögert, sondern jeweils ein Viertel vor Taktbeginn ein. Die melodischen Phrasen werden damit auftaktig. Die Achtelfolge des melodischen Verlaufs ist durch zwischengeschobene Viertel unterbrochen, so dass Ruhepunkte in der Bewegung entstehen. Durch Überbindungen von Achteln sind Synkopen gesetzt, was den Melodieverlauf hier deutlich spannungsreicher als in den Strophen macht. Obwohl der Gesamteindruck ein ganz anderer ist, sind die Zweittaktgruppen, aus denen sich der Refrain zusammensetzt, dennoch nichts anderes als eine modifizierte Variante der Zweitaktgruppen aus der Strophe. Der Refrain hat den Aufbau a’ b‘ a‘ b‘. Nach der zweiten Strophe wird er wiederholt und dient so zugleich als Outro. Als Intro ist dem Song eine Akkordfolge vorangestellt, die die Harmonisierung der ersten Zweitaktgruppe vorwegnimmt.

Es ist dieser ebenso einfache wie kunstvolle Aufbau, dem die ungebrochene Popularität dieses Songs geschuldet ist. Zudem bilden Text und Musik hier nicht nur formal eine nachgerade perfekte Einheit. Den diffusen Erinnerungsbildern mit ihrer ungerichteten Sehnsucht, die die Strophen heraufbeschwören und die mit der Zeile “manchmal scheint man immer nur im Kreis zu gehn“ den melodischen Duktus der Zweittaktphrasen geprägt haben, entspricht der zerfließende Klangcharakter, in denen nur die Singstimme Kontur besitzt. Die zu Lebensweisheiten aufgebauten Sentenzen des Refrains (“Über sieben Brücken musst du gehen / sieben dunkle Jahre überstehn / sieben Mal wirst du die Asche sein / aber einmal auch der helle Schein“) sind dagegen auch im Klangbild mit einem Pathos ausgestattet, das in den Live-Versionen häufig noch durch großes Orchester und darüber gesetzte Bläserakzente unterstrichen wird.

IV. Rezeption

ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN wurde in der DDR immens populär. Sowohl die 1978 erschienene Single wie auch das 1979 erschienene Album waren Verkaufserfolge, auch wenn das damals nicht viel hieß, da die Auflagen in der DDR im vorhinein limitiert waren und die festgesetzte Auflagehöhe nur sehr bedingt etwas mit der realen Nachfrage zu tun hatte. Mit der Single platzierte sich die Band auf Platz 2 der DDR-Jahreshitparade hinter ihrem Titel “König der Welt“. Das Album erschien noch im gleichen Jahr in der Bundesrepublik auf dem von dem Westberliner Rock-Promoter Peter Schimmelpfennig (*1944) eigens für den Import von DDR-Rockmusik gegründeten Label Pool unter dem “Albatros“ mit leicht geänderter Songfolge. ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN wurde als -Auskopplung dem Album vorausgeschickt. Die Single mit dem Titel “Blues“ auf der B-Seite schaffte

es zwar nicht in die Charts, aber doch in die Rundfunkprogramme und generierte damit soviel Aufmerksamkeit, dass die Band für das Album 1984 in der Bundesrepublik schließlich eine Goldene Schallplatte erhielt.

Durch das Radio wurde auch der westdeutsche Rocksänger Peter Maffay (*1949) auf den Song aufmerksam und produzierte 1980 eine Cover-Version mit einem eigenem, von einem ausgedehnten Saxophonsolo geprägten Arrangement. Seine Version trug erheblich dazu bei, dass ÜBER SIEBEN BRÜCKEN MUSST DU GEHN zu einem der populärsten deutschsprachigen Songs überhaupt werden konnte. Mit erfolgreichen Cover-Versionen sind später sowohl Xavier Naidoo (*1971) im Duett mit dem türkischstämmigen Schweizer Popsänger Erkan Aki (*1969) als auch der irische Pop-Sänger Chris De Burgh (*1948) hervorgetreten, der unter dem Titel “Seven Bridges“ eine englischsprachige Version des Songs veröffentlicht hat. Eine recht eigenwillige Version hat auch das von fünf jungen Opernsängern gegründete deutsche Klassik-/Pop-Crossover-Projekt Adoro eingespielt. Von Helene Fischer (*1984), die den Song in ihrem Live-Repertoire hat, gibt es ebenfalls eine eigene Fassung.

PETER WICKE

Credits

Komposition, Arrangement: Ulrich „Ed“ Swillms
Text: Helmut Richter
Gesang, Gitarre: Herbert Dreilich
Gitarre: Bernd Römer
Keyboards: Ulrich „Ed“ Swillms
Schlagzeug : Michael Schwandt
Bassgitarre, Gesang: Henning Protzmann
Produktion: Jürgen Lahrtz

Recordings

- Karat. “Über sieben Brücken musst Du gehn“ / “Rock-Vogel“, 1978, Amiga, 4 56 316, DDR (Vinyl/7”-Single).
- Karat. “Über sieben Brücken musst Du gehn“, *Über sieben Brücken musst Du gehen*, 1979, Amiga, 8 55 695, DDR (12″/LP).
- Karat. “Über sieben Brücken musst Du gehen“, *Albatros*, 1979, Teldec/Pool, 6.24087/6.24087 AP, BRD (Vinyl/LP/Album).
- Karat. “Über sieben Brücken musst Du gehn“ / “Blues“, 1979, Teldec/Pool, 6.12646 AC, BRD (Vinyl/7”-
  ingle).
  .arat. “Über sieben Brücken musst Du gehen“, *Karat – Über sieben Brücken* (Digital Remastered),

1994, Amiga, 7432119304 2, BRD (CD).

Covers

- Peter Maffay. “Über sieben Brücken mußt Du gehen“ / “Erst dann hat der Teufel gesiegt“, 1980, Metronome, 0030.352, BRD (Vinyl/7”-Single).
- Aki* & Naidoo*. “Über Sieben Brücken musst Du gehen“ (Album Edit) / “Über Sieben Brücken musst Du gehen“ (Rhythm Edit) / “Lied der Freiheit“, 2001, Sony Columbia, COL 671850 2, BRD (CD-Single).
- Adoro. “Über Sieben Brücken musst Du gehen“ , *Adoro*, 2008, Soda Music, 06025 1789588 1, BRD (CD/Album).
- Helene Fischer. “Über Sieben Brücken musst Du gehen“ , *Best of Helene Fischer – So wie ich bin live*, 2010 EMI Electrola, 50999 949057 2 4, BRD (2xCD-Album).
- Chris de Burgh. “Seven Bridges“, *Footsteps 2*, 2011, Starwatch Entertainment/Ferryman Productions, 88697946632, EU (CD/Album).

References

- Balitzki, Jürgen: *Rock aus erster Hand*. Berlin: Lied der Zeit 1985.
- Dähn, Christine: *Karat. Über sieben Brücken musst Du gehen*. Berlin: Verlag Neues Leben 2010.
- Gerlach, Caroline: *Karat. Pop Nonstop*. Berlin: Lied der Zeit 1985.
- Richter, Helmut: Auf der wievielten Brücke stehen wir?. In: *Der Mauerfall – 20 Jahre danach …* Ed. by Petra Heß and Christoph Kloft. Zell/Mosel: Rhein-Mosel Verlag 2009, 197-201.
- Schumann, Wolfgang: *Karat. “Über sieben Brücken …“ 20 Jahre Karat*. Berlin: Henschel 1995.

Links

- Aufnahme von 1978: http://www.myvideo.de/watch/8284781/Karat_UEber_sieben_Bruecken_musst_du_geh_n_1978, [12/2014].
- Chris de Burgh, Seven Bridges: https://www.youtube.com/watch?v=MhH5Hd4w_ko, [12/ 2014].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

.on

Peter Wicke: “Über sieben Brücken musst Du gehn (Karat)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/uebersiebenbrueckenkarat, 12/2014 [revised 04/2015].

Print

Nina Hagen **1978**

Unbeschreiblich Weiblich

Mit seiner brachial-feministisch entfalteten Abtreibungsthematik (“Ich schaff‘ mir keine kleinen Kinder an”) nimmt UNBESCHREIBLICH WEIBLICH, dritter Song des Albums *Nina Hagen Band* (1978), wesentlich teil an der westdeutschen Image-Konstruktion Nina Hagens ein Jahr nach ihrer Ausreise aus der DDR. Obwohl in keiner Punk-Szene verankert und musikalisch keineswegs auf Punkrock festgelegt, schwingt sich das vormalige DDR-Schlagerstarlet zur Ikone widerborstig auftrumpfender Punk-Weiblichkeit auf und wird damit wichtig für die Etablierung von Punk als Konzept in der westdeutschen Popkultur.

I. Entstehungsgeschichte

Nina Hagen konnte die DDR Ende Dezember 1976 verlassen, nur wenige Wochen nach Wolf Biermanns aufsehenerregender und auch in der DDR von vielen Kulturschaffenden kritisch aufgenommener Ausbürgerung. Mitte November war dem zeitweisen Lebensgefährten von Hagens Mutter Eva Maria nach Konzerten in Westdeutschland die Wiedereinreise verweigert worden. Wie Hagen berichtet, vermittelte ihr Biermann im folgenden Jahr den Kontakt zur Plattenfirma CBS Deutschland, bei der sie im November 1977 gemeinsam mit dem Keyboarder Reinhold Heil und drei Mitgliedern der ehemaligen Westberliner Politrock-Band Lokomotive Kreuzberg, Herwig Mitteregger (Drums, Vibraphone), Bernhard Potschka (Gitarre, Gesang) und Manfred Praeker (Bass, Gesang), schließlich einen Vertrag unterzeichnete. *Nina Hagen Band*, das erste gemeinsame Album, wurde in den folgenden Wochen in den Berliner Hansa Tonstudios aufgenommen. Toningenieur war Tom Müller, für die Arrangements war die Band selbst verantwortlich. Einige der Liedtexte waren allerdings schon in Ostdeutschland entstanden (Hagen/Feige 2003: 158–164).

II. Kontext

Nina Hagen verbrachte die ersten Wochen nach ihrer Ausreise aus der DDR in London, wo sie Anfang 1977 auch Einblick in die im Entstehen begriffene Londoner Punk-Szene hatte und im direkten Umfeld der Sex Pistols verkehrte. England steckte Ende der 1970er Jahre tief in der Rezession, die Arbeitslosigkeit war hoch und die Perspektiven für die Jugend aufgrund fehlender Ausbildungsangebote miserabel. In dieser Situation griffen Bands wie The Clash, The Damned und The Sex Pistols einen Trend aus New York auf, mit dem Auflehnung und Abweichung von akzeptierten Arten, sich öffentlich zu präsentieren, signalisiert werden konnten: zerfetzte und verwahrloste, dabei oft zugleich sorgfältig präparierte Kleidung, rasierte Schädel mit gefärbter Irokesentolle und simple, rohe Musik mit herausgeschrienen Texten (Hecken 2017). Die provozierenden Parolen des Punk verbreiteten sich vor allem von den Großstädten

Hagen lernte bei ihrem Londoner Aufenthalt u.a. Pistols-Mitglied Johnny Rotten und die 14jährige che Ari Up (Ariane Forster) persönlich kennen, Mitglied der Frauen-Punkband The Slits und später

Co-Autorin von “Pank”, dem musikalisch betrachtet einzigen Punk-Song auf *Nina Hagen Band* (Baßler 2017). Nach ihrer Rückkehr grenzte sie sich gegenüber deutschen Medien jedoch mehrfach von Punk ab. “Punks würde ich rausschmeißen”, antwortet Hagen in einem Spiegel-Interview von 1978 auf die Frage nach ihrer Zugehörigkeit, in dem sie gleichzeitig The Slits als “unheimlich wichtig” einordnet (Rumler 1978). Künstlerisch integrierte Hagen die destruktive No-Future-Attitüde als Rolle in ihre auf Übertreibung und Ironisierung aufbauende Camp-Strategie. Schon das Anliegen der Londoner Punk-Szene um Johnny Lydon war es allerdings, die Rock-Ästhetik mit ihren Werten Authentizität, Realismus und der Verschmelzung von Kunst und Leben, sinnbildlich gewährt in der mythischen Übereinstimmung von Star-Persona und Künstlerpersönlichkeit, zu destruieren. Künstlichkeit, Übertreibung und Manierismus waren dabei Kernstrategien, die eine Identifikation mit dem Sänger unmöglich machen sollten (Marcus 2011). Bei Johnny Rotten steht neben dem ungekünstelt rohen Gebrüll immer der Umschlag ins Künstliche (Laing 2005).

Als politischer Hintergrund von UNBESCHREIBLICH WEIBLICH darf der Streit um das Selbstbestimmungsrecht schwangerer Frauen gelten, der sich im Zuge einer kontroversen Abtreibungsdebatte in den 1970er Jahren in Deutschland erheblich zugespitzt hatte. 1974 war die sozial-liberale Regierung mit dem Versuch einer Modernisierung des Abtreibungsparagrafen 218, der noch aus dem 19. Jahrhundert stammte, gescheitert. Nachdem der Bundestag mit der Mehrheit von SPD und FDP beschlossen hatte, Straffreiheit für Schwangerschaftsabbrüche in den ersten drei Monaten zu gewähren, sofern Schwangere sich zuvor von einem Arzt hatten beraten lassen, kassierte der von CDU/CSU dominierte Bundesrat das Gesetz wieder ein (Budde 2015: 24–25).

III. Analyse

In UNBESCHREIBLICH WEIBLICH schlüpft Hagen in die Rolle des aggressiven, befreiten Girls, das sich nicht länger über Männerphantasien definieren lassen will. Dabei nennt der Text die Ikone des theoretischen Feminismus, Simone de Beauvoir (in pointierter Verbindung mit dem Reim “o Gott bewahr”), um auch die feministische Pose im nächsten Moment zu ironisieren. Musikalisch gehört der Song mit seinem bewegten Bass und den Gitarren-Slide-Figuren in den Hardrock. Obwohl die Grenzen fließender sind, als oft behauptet, heben sowohl die konventionelle Form mit Strophe, Refrain, Bridge und dem üblichen Soloteil, als auch die komplexen Akkordfolgen von Refrain (C/Eb/Bb/F/C/F/C/Bb/F/Eb/Ab/G/F) und Bridge (C/G/Bb/C/D) den Song deutlich von der minimalistischen Ästhetik früher Punk-Stücke ab. Auch mit der z.B. von Ari Up und den Slits praktizierten und wenig später von einflussreichen deutschen Bands wie Mittagspause übernommenen Do-It-Yourself-Attitüde früher Punk-Musik hat der Song nichts zu tun. Die Spielweise von Mitteregger und seinen Kollegen signalisiert vielmehr routinierte Rock-Professionalität, also genau das, was Punk-Musiker*innen häufig ablehnten bzw. kritisch dekonstruierten.

Stimmlich ist das gesamte Debut-Album Hagens von der hohen Reflexivität gezeichnet, mit der die Sängerin unterschiedliche Vokalstile und Singweisen miteinander verbindet. Das gilt gerade auch für UNBESCHREIBLICH WEIBLICH, in dem es nicht nur zahlreiche überraschende, teils aberwitzig große Intervallsprünge gibt, sondern auch eine Vielzahl von Timbre- und Stimmgebungs-Wechseln. Immer wieder schnellt Hagens Stimme am Ende eines Wortes aus der mittleren Brustimmen ins Kopfregister,

kehrt innerhalb eines Wortes aus sehr hoher Lage in die mittlere zurück (z.B. “kotzen”, 0:32, “warum”), oder springt innerhalb eines Worts in die Höhe, um eine Silbe herauszuschreien und sofort wieder zum Ausgangston zurückzukehren („über*haupt*, Mann“, 0:39). Solche Satz- bzw. Wortmelodie übersteigernden oder auch konterkarierenden (Register-)Sprünge erscheinen vor allem ab der zweiten Strophe und in beiden Bridges. Ein Schlüsselwort wie “Pflicht” wird dagegen kräftig geshoutet oder, unter Einsatz stärkeren subglottischen Drucks und mehr Rauheit, hoch gekreischt. Einzelne Silben sind mit starkem Growling gestaltet (“ich war *schwanger”*, “ich *hab‘* keine Pflicht”, *“erst* noch *selbst* befrei’n”), oder mit einem Wegbrechen des Stimmklangs verbunden (“vorbei war”). Manche Töne in tiefer Lage sind dagegen mit plötzlich sehr dunklem Timbre und unter vorrangiger Nutzung kehliger Resonanzen gesungen (“und überhaupt, *Mann”*; “Simone de Beau*voir”*, 1:40). Schlüsselworte erscheinen oft in Verbindung mit Schreien oder schreinaher Stimmgebungen – die Attitüde der Verweigerung, das programmatische “ich hab keine Lust” des Refrains, wird so gewissermaßen als Lust-Schrei gesanglich beglaubigt (Bielefeldt 2023).

IV. Rezeption

UNBESCHREIBLICH WEIBLICH und andere *Nina Hagen Band*-Songs wie “Pank” oder “TV-Glotzer”, ein Rock-Cover des Songs “White Punks on Dope” (1975) der US-Band The Tubes, schlugen Ende der 1970er Jahre in eine westdeutsche Popkultur ein, in der ihre offensive Sprache bis dahin unvorstellbar gewesen war. Das Album wurde zu einem großen kommerziellen Erfolg, erreichte mit über 250.000 verkauften Exemplaren Gold-Status und Platz 11 in den deutschen Album-Charts. Auch in anderen europäischen Ländern platzierte es sich erfolgreich. UNBESCHREIBLICH WEIBLCH wurde als eine von vier Singles aus dem Album ausgekoppelt. Inhaltlich sorgte der Song, weil er weibliche Selbstbestimmung einforderte und für den Schwangerschaftsabbruch eintrat, für heftige Diskussionen. Dabei stieß Hagen gerade auch in den deutschen Punk-Szenen mehrheitlich auf Ablehnung. Unter den Punks im Ratinger Hof in Düsseldorf, einem der wichtigsten Szene-Treffs, war Hagen verhasst, wie sich Thomas Schwebel erinnert, damals Mitglied der einflussreichen Punk-Bands Mittagspause und Fehlfarben. Als CBS-Projekt wurde das Album ebenso abgelehnt wie die Band, die man als Rockband verachtete (vgl. Teipel 2001: 137–38). Auch außerhalb der Popkultur ist der Titel UNBESCHREIBLICH WEIBLICH zum geflügelten Wort geworden, das eine kaum zu überblickende Fülle an Adaptionen nach sich gezogen hat, von Theateraufführungen und Kinderbüchern, Ratgebern und Songbooks über literarische und feministische Textsammlungen bis hin zu Ausstellungskatalogen oder akademischen Publikationen. Musikalisch lebt der Song im Netz in Gestalt zahlloser Tribute-Versionen fort, bei Youtube dokumentiert sind solche u.a. von Karin Bloemen & LaBloemen Band (1995), Ellen te Damme (2005), HEISS und 666 The Nightmare feat. Wicked Witch of the West (Monique de Bruin).

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

♪: Nina Hagen

Bass: Manne Praeker
Drums, Vibraphone: Herwig Mitteregger
Guitar: Bernhard Potschka
Keyboards: Reinhold Heil
Lyrics, arrangements: Nina Hagen
Music: Manne Praeker
Producer: Nina Hagen Band, Ralph Nowy, Tom Müller
Label: CBS
Recorded: Winter 1977/78
Published: 11 February 1978
Length: 3:45

Recordings

- Nina Hagen. “Unbeschreiblich Weiblich”. On: *Nina Hagen Band*, 1978, CBS 83136, Deutschland, Vinyl-LP, Album.
- Nina Hagen. “Unbeschreiblich Weiblich”. 1979, CBS 7099, Deutschland, 7“ Single.
- Nina Hagen. “Pank”. On: *Nina Hagen Band*, 1978, CBS 83136, Deutschland, Vinyl-LP, Album.
- The Tubes. “White Punks on Dope”. 1976, A&M Records AMS 7323, USA, 12” Single.

References

- Baßler, Moritz: ‘White punks on dope’ in Germany: Nina Hagen’s punk covers. In: *Perspectives on German Popular Music*. Ed. by Michael Ahlers, Christoph Jacke. New York 2017, 185–189.
- Bielefeldt, Christian: Cold Sweat. Rufe und Schreie in Black Music, Punk und Heavy Metal (working title). In: *Handbuch Popgesang*. Ed. by Tilo Hähnel. Lilienthal 2023 (in progress).
- Budde, Emma T.: *Abtreibungspolitik in Deutschland. Ein Überblick.* Wiesbaden 2015.
- Hagen, Nina/Feige, Marcel: *Nina Hagen: That’s why the lady is a punk*. Berlin 2003.
- Hecken, Thomas: Punk. In: *Handbuch Popkultur.* Ed. by Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner. Stuttgart 2017, 72–77.
- Laing, Dave: Listening To Punk. In: *The Subcultures Reader.* Ed. by Ken Gelder. 2nd Edition. London 2005 [1985], 448–459.
- Marcus, Greil: *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century.* London 2011.
- Rumler, Fritz: “Augenblicklich unbeschreiblich weiblich”. In: *DER SPIEGEL 41* (1978), 249–251.
- Teipel, Jürgen: *Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave.* Frankfurt a.M. 2001.

the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “Unbeschreiblich weiblich (Nina Hagen)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/unbeschreiblich-weiblich, 03/2023.

Print

Comedian Harmonists **1930**

Veronika, der Lenz ist da

VERONIKA, DER LENZ IST DA (von W. Jurmann/ F. Rotter) gilt als einer der bekanntesten Schlager im Repertoire der Comedian Harmonists, welche als Männerquintett mit Klavierbegleitung vor allem zu Beginn der 1930er Jahre in Berlin große Erfolge feierten. In den Konzerten des Ensembles, das sich im Stil an den amerikanischen Revelers orientierte, fungierte VERONIKA, DER LENZ IST DA häufig als Eröffnungsnummer, da es mit seinem witzig-anzüglichem Text und dem raffinierten, von Erwin Bootz speziell auf die Bedürfnisse des Ensembles zugeschnittenen Arrangement, zahlreiche Spezifika der Comedian Harmonists wirkungsvoll präsentierte.

I. Entstehungsgeschichte

Der Foxtrott VERONIKA, DER LENZ IST DA erschien zuerst als Notenausgabe im Wiener Boheme-Verlag. Hofmeisters Musikalisch literarischer Monatsbericht verzeichnet im Juni 1930 unter dem Namen des Komponisten Walter Jurmann eine Ausgabe für Gesang und Klavier, eine für Salonorchester mit Jazz-Stimmen sowie eine Bearbeitung von W. (=Walter) Borchert für Orchester mit Jazz-Stimmen. Um die Entstehung des Liedes rankt sich eine Geschichte, die wahrscheinlich erstmals von Maurus Pacher im Buch *Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten* (1987) erwähnt und seitdem oftmals wiedererzählt wird (u.a. in Czada 1993: 78 und Buxbaum 2006: 57): Jurmann habe gemeinsam mit Fritz Rotter in den Räumen der Plattenfirma Ultraphon auf den Produzenten Herbert Grenzebach gewartet und bei dessen Erscheinen spontan die ersten Takte des späteren Refrains von VERONIKA, DER LENZ IST DA improvisiert, und zwar mit dem Text “Da kommt er ja, der Grenzebach”: “Der hört die Melodie und wittert den Knüller. Und Rotter textet darauf ‘Veronika, der Lenz ist da’, mit dem dezenten, aber wohl zu verstehenden Hinweis ‘Veronika, der Spargel wächst'” (Pacher 1987: 247). Inwiefern diese Anekdote einen wahren Kern enthält bzw. wie der tatsächliche Kompositionsprozess ablief, lässt sich heute aufgrund fehlender Quellen nicht eruieren.

Im Erscheinungsjahr der Notenausgabe wurden gleich mehrere Einspielungen des Liedes auf Grammophonplatte produziert, wobei bisher nur die Aufnahmesitzung der Comedian Harmonists mit dem 22. August 1930 in Berlin genau datiert werden kann. Die aus dieser Aufnahme hervorgegangene Schallplatte erschien im September des Jahres zusammen mit dem Lied “Wochenend und Sonnenschein” bei Electrola (EG 2033, Matrizennummer: BDR.8947-I: *Veronika, der Lenz ist da/ Wochenend und Sonnenschein*). Sie ist dank zahlreicher Wiederveröffentlichungen auf CD sowie der medialen Präsenz der Comedian Harmonists bzw. von Nachfolgegruppen die bekannteste Version, die heute als Höreindruck unmittelbar mit dem Song verknüpft wird. Das Arrangement stammt aus der Feder von Erwin Bootz (Information Theo Niemeyer, Privatarchiv Comedian Harmonists, E-Mail vom 20.10.2011). 1999 [illegible]ien eine (von Julian Metzger) rekonstruierte Fassung des Comedian Harmonists-Satzes in Partitur [illegible]tscheit/Metzger 1999).

II. Kontext

Obgleich die Einspielung der Comedian Harmonists in der Wirkungsgeschichte des Liedes die herausragende Rolle spielt, sind Anfang der 1930er-Jahre auch zahlreiche andere Grammophonplattenaufnahmen erschienen (s.u.), die heute vorwiegend im Rahmen von Sammlernetzwerken erhältlich sind. Im Gegensatz zur Electrola-Aufnahme *EG 2033* sind diese Einspielungen größtenteils nicht in Neuausgaben auf CD erhältlich (vgl. Lotz Verlag, zu CDs und LPs vgl. Discographie auf jurmann.org [21. Dezember 2011] sowie Brand 1995: 95-97).

Außerdem erschien VERONIKA, DER LENZ IST DA in zwei preiswerten Aufnahmen der Marken Rusi und Derby (s.u.), auf "Kampfplatten" (Englund/ Lotz 2003: 2577), wie diese ironisch von Schallplattenhändlern bezeichnet wurden. Wer sich in diesem Fall hinter den Interpreten "Orchester mit Refraingesang" bzw. "Karkoff-Orchester mit deutschem Refraingesang" verbirgt, ist aufgrund fehlender Unterlagen der Plattenfirmen heute nicht mehr zu ermitteln (vgl. Englund/ Lotz 2003: 2577 sowie Lotz Verlag [21. Dezember 2011]).

Die Besetzung der Comedian Harmonists, über deren Einspielung VERONIKA, DER LENZ IST DA heute im Gedächtnis verankert ist, bestand zum Zeitpunkt der Aufnahme aus Ari [Asparuch] Leschnikoff (1. Tenor), Erich [Abraham-] Collin (2. Tenor), Harry Frommermann [später: Frohman] (3. Tenor), Roman [Joseph] Cycowski (Bariton), Robert Biberti (Bass) und Erwin Bootz am Klavier (vgl. Dokumente im Nachlass Biberti, Staatsbibliothek Berlin; Schmauder 1999: 6f.; Fechner 1988). In ihren Konzertprogrammen nahm der Titel wechselnde Priorität ein, wobei die Frequenz bzw. die Position im Programm, beispielsweise als Eröffnungsstück, mit den Schallplattenveröffentlichungen und deren Vermarktung durch die Electrola korrespondierte. So stand nach dem Erscheinungstermin der Platte *EG 2033* der Titel VERONIKA, DER LENZ IST DA in fast jedem Konzert an erster Stelle (im ersten Halbjahr der Saison 1931). Im darauf folgenden Jahr (Saison 1931/1932) verringerte sich die Zahl, und das Stück wurde eher als Zugabe gegeben; neuere Titel verdrängten es aus den Programmen. Ab der Saison 1932/1933 sowie im Herbst 1933 stand VERONIKA, DER LENZ IST DA dann nur noch im Ausland auf dem Programm. Ausgerechnet in der Saison 1934, als die Comedian Harmonists nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten mit dem veränderten politischen Klima und der zunehmenden Diskriminierung jüdischer Musiker und Komponisten konfrontiert waren (drei der sechs Mitglieder der Harmonists waren Juden), wurde VERONIKA, DER LENZ IST DA wieder ins Programm aufgenommen – allerdings nur gelegentlich und kurzfristig anstelle bereits gedruckter anderer Titel (für alle Informationen hinsichtlich der Existenz und der Stellung von VERONIKA, DER LENZ IST DA in den Konzertprogrammen der Comedian Harmonists danke ich Theo Niemeyer, Privatarchiv Comedian Harmonists, E-Mail vom 20.10.2011). Vielleicht verbot sich eine längerfristige Ansetzung aufgrund der jüdischen Herkunft der Verfasser Rotter und Jurmann; auch die unscheinbarere Stellung in Teil zwei oder vier des Programms (statt exponiert am Beginn oder Schluss) könnte dieser Tatsache geschuldet sein. Es ist jedoch genauso möglich, dass das häufigere Erscheinen mit dramaturgischen oder marktstrategischen Entscheidungen oder auch mit persönlichen Präferenzen der Mitglieder zusammenhängt.

alyse

VERONIKA, DER LENZ IST DA ist ein possenhaftes Frühlingslied mit doppelbödigen erotischen Anspielungen (“Fräulein, woll’n Sie oder nicht”, “Veronika, der Spargel wächst”). Die in Jurmanns Vertonung dreistrophige Form mit wiederholtem Refrain wird im Arrangement der Comedian Harmonists zugunsten eines Schwerpunktes auf dem Refrain aufgebrochen. Von den Strophen wird nur die erste verwendet: Am Beginn steht eine kurze Einleitung, die bereits auf Material des Refrains basiert, gefolgt von eben diesem (und nicht von der ersten Strophe). Eine gesummte (neu komponierte) Überleitung (performativ umgesetzt mit Frommermanns “Nasentrompete”, s.u.) leitet zur ersten Strophe über, der wiederum der Refrain folgt. In einem thematisch neuartigen (also in Jurmanns Fassung nicht vorhandenen) Zwischenspiel (auf Silben, anschließend: “Sie sollen frohlocken”) wird nochmals zum Refrain übergeleitet, der aufgrund einer Verschränkung der Formteile innerhalb der Textphrase überraschend eintritt (“Sie sollen frohlocken, der Lenz ist da. Oh, Veronika” usf.). Die daran anschließende nochmalige, letzte Ausführung des Refrains wird durch eine Solopassage der Bassstimme eingeleitet, gefolgt vom Ensemblegesang. Mit wiederum Gesang auf sinnfreien Silben wird in eine kurze Coda übergeleitet, die ebenfalls nicht auf dem Schluss Jurmanns basiert. Bootz nimmt also vielfältige Veränderungen hinsichtlich der Formteile vor, um das Stück den Gegebenheiten des Ensembles sowie den Erfordernissen ihres Repertoires anzupassen. Mit der “Vorlage” geht er frei und ausgesprochen souverän um. Harmonisch operiert bereits Jurmanns Schlager mit Septakkorden und hinzugefügten Sexten, Bootz fügt in Zusammenhang mit der erweiterten Form einen zusätzlichen Tonartwechsel ein und passt die Lage den Stimmen der Sänger an (Grundtonart As- statt C-Dur).

VERONIKA, DER LENZ IST DA bildete zur Zeit der wachsenden Popularität der Comedian Harmonists die Eröffnungsnummer der Konzerte: “Die erste Nummer muß gleich knallen, und wenn wir dann ‘Veronika, der Lenz ist da’ oder ‘Wochenend und Sonnenschein’ sangen, – da hatten wir das Publikum und konnten nachher singen, was wir wollten” (Robert Biberti, in: Fechner 1988: 201). Neben dem fröhlich-hintersinnigen Text und der schwungvollen Melodik, die bereits in Jurmanns/Rotters Foxtrott angelegt sind, bot Bootz’ Arrangement zusätzlich die Möglichkeit, “Spezialitäten” des Ensembles gleich zu Beginn des Auftritts herauszustellen: Das komische Imitieren von Instrumenten durch Harry Frommermann (“Nasentrompete”, vgl. hierzu zeitgenössische Filmaufnahme aus “Kreuzworträtsel”), überraschende harmonische Wendungen im homophonen Ensemblesatz, extrem schnell “gesprochene” Textbausteine (“der-lie-be-gu-te-al-te-Groß-pa-pa”, “o-Ve-ro-ni-ka-Ve-ronika”) bzw. Silben (pa da dam pam, pa da dam pam, pa pa da da da da da), close-harmony-Passagen (Terzparallelen) und eine solistische Passage des Basses Robert Biberti.

IV. Rezeption

Zu einer Art “Markenzeichen” für die Comedian Harmonists wurde VERONIKA, DER LENZ IST DA (ähnlich wie “Mein kleiner grüner Kaktus”) vor allem in der Rezeptionsgeschichte der Nachkriegszeit. Mit der Wiederentdeckung der Comedian Harmonists in den 1970er-Jahren durch Neuauflagen der alten Einspielungen auf LP und den Dokumentarfilm von Eberhard Fechner (*Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, 1976) rückte auch VERONIKA, DER LENZ IST DA wieder ins Blickfeld. Liederbücher im [illegible]chen Volksliedarchiv zeigen die Aufnahme des Titels ab den 1970er-Jahren (meist reduziert auf den Refrain). Ende der 1990er-Jahre trug dann die erfolgreiche Bühnenversion der Lebensgeschichte der

Comedian Harmonists den Schlager VERONIKA, DER LENZ IST DA im Titel und manifestierte damit die assoziative Zusammengehörigkeit von Schlager und Interpreten (Gottfried Greiffenhagen: *Veronika, der Lenz ist da [Ihr Leben. Ihr Traum. Ihre Lieder.]*, Premiere am 17. Dez. 1997 in der Komödie am Kurfürstendamm, Berlin; Regie: Martin Woelffer, musikal. Leitung: Franz Wittenbrink).

Eine besondere dramaturgische Funktion wurde VERONIKA, DER LENZ IST DA in Joseph Vilsmaiers Spielfilm *Comedian Harmonists* (1997) zugedacht. Gleich in der Filmeröffnung wird das Lied, inszeniert in Anlehnung an die zeitgenössische Filmaufnahme aus *Kreuzworträtsel*, als Bühnenact der Comedian Harmonists exponiert herausgestellt. Die Aufnahmen des “Publikums” machen die Bühnenwirksamkeit, die komische Wirkung, die direkte Ansprache über die Texte und die Ausstrahlung des Ensembles deutlich. Dieser Bühnenauftritt dient als Folie, vor der sich Harry Frommermann an die Anfangszeit der Gruppe zurückerinnert. In Zusammenhang mit dem hier aufgebauten “Gründungsmythos” spielt der Titel VERONIKA, DER LENZ IST DA wiederum eine herausragende Rolle: Anhand einer – nicht mit der ursprünglichen Fassung Jurmanns übereinstimmenden – “braven” Version des Schlagers wird das Erneuernde, Revolutionäre, Besondere der Comedian Harmonists betont: Auf Anregung Bootz’, der “mal ein paar deutsche Schlager” (Vilsmaier 1997) mitgebracht hat, wird im Film eine Version ohne punktierte Rhythmen bzw. Swingelemente angespielt (Drehbuch: “Es klingt wie ein durchschnittlicher Männergesangverein”, Vilsmaier 1998: 53). Sie wird im Film auf Vorschlag Frommermanns durch eine erste Synkope belebt und bekommt somit sogleich einen modernen, “amerikanischen” Touch. Als eigentlicher Schöpfer des Liedes wird hier nicht der Komponist, sondern Frommermann stilisiert, der durch seine Ideen erst einem langweiligen “deutschen Schlager” das Leben (den Swing) einschreibt. Die Rolle des Interpreten wird so überhöht. Es handelt sich hierbei natürlich um eine fiktionale Darstellung – die Probenphase der Comedian Harmonists lag zu Beginn des Jahres 1928, die erste Notenausgabe von VERONIKA, DER LENZ IST DA erschien erst eineinhalb Jahre später (s.o.). Die Wahrnehmung des Schlagers als “Produkt” der Comedian Harmonists wird hierdurch aber zweifellos beeinflusst. In der DVD-Produktion des Spielfilms wird die Funktion des Songs als “Erkennungsmelodie” zusätzlich markiert, indem das Lied als Hintergrundmusik zum Hauptmenü genutzt wird.

CAROLIN STAHRENBERG

Credits

Ari [Asparuch] Leschnikoff (1. Tenor)
Erich [Abraham-]Collin (2. Tenor)
Harry Frommermann [später: Frohman] (3. Tenor)
Roman [Joseph] Cycowski (Bariton)
Robert Biberti (Bass)
Klavier: Erwin Bootz
Musik: Walter Jurmann (1903-1971)
Text: Fritz Rotter (1900-1984)
hung: 1930

Recordings

Notenausgaben

- Veronika, der Lenz ist da! Foxtrot. Text: Fritz Rotter, Musik: Walter Jurmann, Klaviersatz: Leopold Kubanek. Wien, Wiener Boheme, 1930 (= Evergreens. Weltberühmte Standard Nummern, 18).
- Veronika, der Lenz ist da! In: *Eine Sammlung von 20 ausgewählten Tanz-Operetten-Tonfilm- und Liederschlagern.* Leipzig: Benjamin, 1930 (= Zum 5-Uhr-Tee, 15).
- Ulrich Etscheit/Julian Metzger (Hg.): *Comedian Harmonists – das Original, Teil 2*. Kassel 1999.
- *Walter Jurmann. Alle Welt singt seine Lieder. 37 Evergreens für Gesang und Klavier.* München 2010.

Tonträger

- Tanz-Orchester Dajos Béla, Gesang: Leo Frank, Matrizennummer Be 9015. Es erschienen zwei Ausgaben bei Odeon: A 164205, zur Umseite: *Märchen von Tahiti* und O 2924, zur Umseite *Mein Liebster muß Trompeter* sein.
- Ben Berlin & Tanzorchester, Gesang: Heinz John (eigtl. John Hendrik), Deutsche Grammophon, B 51932, Elektrische Aufnahme, Serie Polyfar R.
- Columbia Tanz-Orchester, Gesang: Otto Neumann, Columbia. Eine deutsche Ausgabe erschien mit der Rückseite *Zwei Tränen…,* DW 2021-I, eine österreichische unter der Nummer DV 220 mit der Rückseite *Haben Sie Lust – Onestep*.
- Julian Fuhs und sein Orchester, Gesang: Walter Jurmann (Neuausgabe auf CD: Veronika, der Lenz ist da: Die schönsten Schlager und Filmmelodien von Walter Jurmann in Originalaufnahmen, 1930–1938, JUBE 007786 [1996]).
- Jazz-Orchester mit Gesang [nicht näher identifiziert], Truso 111, Matrizennummer: 22-2, auf der Umseite: *Wiener Bonbons – Walzer*.
- Hermann Leopoldi, Electrola, E.G. 1818, aufgenommen im Beethoven-Saal Berlin. Einspielung mit Klavierbegleitung. (Neuausgabe auf CD: Walter Jurmann 100 Jahre: Ein Komponistenportrait in historischen Aufnahmen 1928–1933, duo-phon records 05353 [2003]).
- Saxophon-Orchester Dobbri, Gesang: Max Mensing, Beka 1930, B. 6983-I.
- The Two Jazzers [Lászlo Mocsányi und Tibor Lakos], begleitet vom Jazz-Sinfonie Orchester Eddy Walis. Artiphone 11243/4.
- Tanzorchester Marek Weber, Gesang: Siegfried Arno, Electrola EG 1902, BLR 6328 I, BER EG 1902 (Neuausgabe auf CD: Tanzmusik vergangener Jahre: Kompositionen von Walter Jurmann 1929–1937, duo-phon records 05573 sowie: Ein Lied aus meiner Heimat: Unvergängliche Melodien von Walter Jurmann in Originalaufnahmen (1929–1936), JUBE 12063 [1993]).
- Karkoff-Orchester mit deutschem Refraingesang, Derby G-5690, Matrizennummer: 89RH, auf der Umseite: *Ich fahr in meiner kleinen Limousine*.
- Orchester mit Refraingesang [nicht näher identifiziert], Rusi RO 3089, Matrizennummer: LQ 110, zur Umseite: *Nun lebe wohl, du kleine Gasse.*

Fremdsprachige Versionen von Tonträgern

- Englisch (UK): Oo! La! La! (Text: Douglas Furber, im Film *Code of the West*, 1947, vgl. American Film Institute 1999, S. 451f.)
- Französisch: Véronique, le printemps est la (1930) (Text: André Mauprey, Louis Lemarchand. Verlag Max Eschig, Paris. In der Revue *Folies Bergeres* (1930), außerdem im Repertoire der Comedian Harmonists für die Frankreich-Tournee 1933, vgl. N. Mus. Nachl. 86, B, 5, 170 sowie N. Mus. NL86.D302 [6])
- Niederländisch: Veronika, tis lentetijd (Text: Red Debroy, Hans Charles, vgl. http://jurmann.org/comps.html [11.01.12])

References

Archive

- Nachlass Robert Biberti, Musikabteilung Staatsbibliothek zu Berlin (N. Mus. Nachl. 86).
- Walter Jurmann Collection, University of California Los Angeles (UCLA), Performing Arts Special Collections, Music Archival Collections, (Coll. no. APAM-1) (Veröffentlichte Notenausgaben, autobiographische Aufzeichnungen, Notenmanuskripte, Korrespondenz, Fotografien, Zeitungsartikel).
- Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (Austrian National Library, Music Collection): Veröffentlichte Noten sowie Aufnahmen von Walter Jurmann.

Sekundärliteratur

- American Film Institute (Ed.): *American Film Institute Catalog of Motion Pictures Produces in the United States Feature Films, 1941-1950.* Berkeley: University of California Press 1999.
- Brand, Juliane: *Walter Jurmann. Catalogue of Works*. München 1995.
- Buxbaum, Elisabeth: *“Veronika, der Lenz ist da!” Walter Jurmann. Ein Musiker zwischen den Welten und Zeiten.* Wien: Edition Steinbauer 2006.
- Czada, Peter/Große, Günter: *Comedian Harmonists. Ein Vokalensemble erobert die Welt.* Berlin: Edition Hentrich 1993.
- Englund, Björn/Lotz, Rainer E.: *Discographie der deutschen Tanzmusik, Bd. 8.* Bonn: Lotz 2003.
- Fechner, Eberhard: *Die Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe.* Weinheim, Berlin: Quadriga 1988.
- Friedman, Douglas E.: *The Comedian Harmonists – The last great jewish Performers in Nazi Germany*. West Long Beach/New Jersey: HarmonySongs 2010.
- Pacher, Maurus: *Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten.* Berlin: Ullstein 1992.
- Schmauder, Andreas: *Irgendwo auf der Welt. Die Schallplatten der Comedian Harmonists und ihrer Nachfolgegruppen.* Freiburg: Selbstverlag 1999.
- Ismaier, Joseph: *Comedian Harmonists: eine Legende kehrt zurück*. *Der Film.* Leipzig: Gustav

Kiepenheuer 1998.

Films

Theaterstücke und Filme

- Fechner, Eberhard: *Comedian Harmonists. Sechs Lebensläufe*, 1976 (Dokumentation).
- Greiffenhagen, Gottfried/Wittenbrink, Franz: *VERONIKA DER LENZ IST DA– DIE COMEDIAN HARMONISTS (Ihr Leben. Ihr Traum. Ihre Lieder.)*, 1997 (Theaterstück).
- Schaeffers, Peter: *Kreuzworträtsel*, 1931 (Kurzfilm, in dem neben den Comedian Harmonists auch Billy Bartholomew, Luigi Bernauer und Peter Morgan auftraten).
- Vilsmaier, Joseph: *Comedian Harmonists*, 1997 (Spielfilm).

About the Author

Carolin Stahrenberg is professor of musicology at the Anton Bruckner Private University, Linz.
All contributions by Carolin Stahrenberg

Citation

Carolin Stahrenberg: “Veronika, der Lenz ist da (Comedian Harmonists)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/veronika, 11/2011 [revised 10/2013].

Print

Buggles **1979**

Video Killed the Radio Star

VIDEO KILLED THE RADIO STAR ist ein Song der britischen Synthie-Pop-Band Buggles aus dem Jahr 1979, mit dessen Videoversion der amerikanische Musikfernsehsender MTV 1981 eröffnet wurde.

I. Entstehungsgeschichte

VIDEO KILLED THE RADIO STAR wurde 1977 von drei Briten, dem Produzenten und Komponisten Bruce Woolley (*1953), dem Produzenten, Songschreiber und Sänger Trevor Horn (*1949) sowie dem Keyboarder Geoff Downes (*1952) geschrieben. Bruce Woolley, auf den der Song eigentlich zurückging und der für den eingängigen Chorus veranwortlich zeichnete, war bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich als verlagsangestellter Songschreiber beschäftigt, schloss sich 1977 aber der von Trevor Horn und Geoff Downes gegründeten Synthie-Pop-Band Buggles (später: The Buggles) an. Noch im gleichen Jahr entstand zusammen mit anderen Demos in einem Londoner Proberaum auch eine Demoaufnahme von VIDEO KILLED THE RADIO STAR, die wenig später in einem professionellen Studio in London mit der Sängerin Tina Charles (*1954) wiederholt wurde. Die Aufnahme weckte das Interesse von Chris Blackwell (*1937), Gründer und Eigentümer von Island Records, der die Buggles für ein Album unter Vertrag nahm. Noch während der Aufnahmen zu dem Album *The Age Of Plastic* verließ Wooley das Duo Horn/Downes und gründete mit The Camera Club eine eigene Band. Auf deren Debütalbum *English Garden* erschien der Song dann erstmals 1979 in Bruce Wooleys Originalform.

Die Version der Buggles wurde in der ersten Hälfte des Jahres 1979 aufgenommen – die Instrumentaltracks in Virgin's Town House im Westen Londons, die Vokaltracks einige Wochen später in den Sarm East Studios, wo auch die Abmischung erfolgte. Für den am 7. September 1979 mit "Kid Dynamo" auf der B-Seite als Vorab-Single zum Album *The Age of Plastic* erschienenen Song drehte der australische Regisseur Russell Mulcahy (*1953) im September 1979 nach einer Vorlage von Keith Williams ein von Lexi Godfrey produziertes Musikvideo. Da Geoff Downes, der sowohl den Keyboardpart als auch das Schlagzeug bei der Aufnahme eingespielt hatte, im Video nicht beides bewerkstelligen konnte, wirkte der damals in England lebende deutsche Komponist von Werbejingles, Hans Zimmer, am Modular Synthesizer im Video mit. Es ist als Eröffnungsclip des US-Kabelkanals MTV (Akronym für Music Television), mit dem das Zeitalter der Musikvideos begann, in die Geschichte eingegangen. Am 27. Februar 2000 ging er zudem als Millionster Clip bei MTV über den Bildschirm.

II. Kontext

Als der Song 1977 entstand, rollte die erste Welle von Musikvideos aus den USA gerade auf ihren Höhepunkt zu. Mitte der 1970er Jahre war dort die Praxis aufgekommen, für Popsongs Videofilme zu

produzieren, die in den Klubs als zusätzliche Promotion auf Bildschirmen liefen. In der Regel wurden dafür die Aufführungen der Songs mehr oder weniger fantasievoll abgefilmt. Auch der 1975 von Bruce Gowers für Queens "Bohemian Rhapsody" produzierte Videofilm, der als erstes eigentliches Musikvideo gilt, ist nach diesem Muster gedreht. Daneben begannen junge ambitionierte Künstler und experimentelle Filmemacher wie Kenneth Anger, der Pionier des amerikanischen Undergroundfilms, oder Bruce Conner, einer der namhaftesten Vertreter des US-Avantgardefilms, sich einen Namen damit zu machen, dass sie Popsongs mit Video-Collagen unterlegten, die aus Filmsequenzen populärer Spielfilme zusammengeschnitten waren. 1977 griff die Video-Welle auf das Fernsehen über und es wurde zu einer Standard-Praxis im Musikgeschäft, Single-Veröffentlichungen mit Videofilmen zu begleiten, die als Werbefilme zur freien Verwendung frei gegeben waren, was eine rasche Verbreitung zur Folge hatte.

III. Analyse

VIDEO KILLED THE RADIO STAR ist ein Song im stilistischen Gewand des Synthie-Pop mit einem 4/4-Disco-Beat und einem Tempo von 132 BPM. Er ist eine ironische Reminiszenz an den Radio-Star vergangener Zeiten, dessen vermeintliches Ende durch die Videokultur als unvermeidliche Konsequenz einer unumkehrbaren Entwicklung heraufbeschworen wird ("We can't rewind we've gone to far"). Der Song folgt der Standard AABA-Form des Popsongs, die hier den Rahmen für ein formal wie musikalisch komplexes Geschehen liefert. Geoffrey Downes erklärte dazu in einem aufschlussreichen Video über die Entstehung des Songs: "Es ist eigentlich ein weit komplizierteres Stück Musik als viele Leute denken. Zum Beispiel basiert die Bridge auf Akkorden mit Quartvorhalt und kleiner None. Viele Leute transkribieren den Song falsch, weil sie denken, dass es sich hier um Fis-Dur handelt. Der Song ist aber in Des-Dur geschrieben, die Quarte Ges [und nicht das enharmonische Fis, PW] anstelle der ausgelassenen Terz gibt ihm ein etwas anderes Feeling." (Downes 2008).

Der Song ist im Grunde ein Strophenlied, jedoch komplizierter gebaut, als es die Abfolge Strophe-Refrain erwarten lässt. Er beginnt mit einem achttaktigen E-Piano-Intro, das durch den im vierten Takt auftaktig einsetztende Moog-Synthesizer mit seinen Streicherimitationen sowie die hinzukommende E-Gitarre noch einmal zweigeteilt ist. Der ersten Strophe ("I heard you on the wireless back in fifty two …") ist eine achttaktige melodische Phrase mit E-Piano-Begleitung und dezenter Perkussion unterlegt, die aus drei Zweitaktern und einem zweitaktigen Einschub besteht, der aus einer Vokalise in der weiblichen Singstimme ("Oh a oh …") sowie einem instrumentalen Überbrückungstakt besteht ([a-a-b+2 Takte]).

In der zweiten Strophe ("They took the credit for your second symphony …"), die sich ohne Refrain direkt anschließt, setzt die Bass Drum mit einem kraftvollen 4/4-Disko-Beat ein, und die E-Piano-Begleitung wird mit holzbläserähnlichen Synthie-Figuren umspielt. Die trocken aufgenommene Bass Drum galt damals als die lauteste Bass Drum, die bis zu diesem Zeitpunkt auf Band gebracht wurde (vgl. Buskin 2011: 98). Der Überbrückungstakt ist hier mit Gesang aufgefüllt ("I met you children …") und die Achttaktgruppe erhält nun ebenfalls einen nachgestellten zweitaktigen Einschub, in dem die Bassgitarre einsetzt. Er leitet im letzten Takt zu den Worten "What did you tell them?" den Refrain ein ("Video killed the radio star …"), der [illegible]ch wie die Strophen aus drei Zweitaktern mit angehängten zwei Takten Vokalise aufgebaut ist und [illegible]sten Teil des Songs (A) beschließt. Dieser hat somit den folgenden Aufbau:

1. Strophe (8 Takte)	2. Strophe (10 Takte)	Chorus (8 Takte)
([a-a-b + 2 Takte])	([a-a-b + 2 Takte] + 2 Takte)	([c-c-d] + 2 Takte)

Nach dem mit Schlagzeug, Bassgitarre, E-Piano, E-Gitarre, Synthie-Strings und Perkussion nun voll instrumentierten, auf vier Zweiktaktern basierenden achttaktigen Chorus mit dem chorischen Refrain folgt die dritte Strophe (“And now we meet in an abandoned studio …”). Mit dieser beginnt die – allerdings deutlich modifizierte – Wiederholung von Teil A. Er umfasst nur eine Strophe, die nun mit einer markanten Bassline untersetzt ist und von weiblichen Stimmen im Background mit langezogenen Vokalisen getragen wird. Dafür ist der Chorus aber nun mit einem entsprechend erweiterten Text (“In my mind and in my car, we can’t rewind we’ve gone to far …”) um zwei Zweitaktphrasen verlängert (([c-c-d-d] + 2 Takte) + 2 Takte). Die zweite Zweitaktgruppe, in der der Gesang pausiert, ist dann schon die Einleitung in die sechzehntaktige instrumentale Bridge. Die zweitaktigen melodischen Phrasen, auf denen Strophe wie Refrain basieren, sind trotz ihrer Verschiedenheit sehr ähnlich, weil aus dem gleichen Tonmaterial aufgebaut.

Der Bridge (B), die im Wesentlichen aus per Overdubbing eingespielten Synthie-Figuren mit Bass- und Schlagzeugbegleitung und den durch Quartvorhalte und Nonenergänzung modifizierten Grundakkorden des Songs besteht, schließt sich der mehrfach wiederholte achttaktige Chorus an. Damit setzt die Wiederaufnahme von Teil A ein, der nun zwar die Strophe auslässt, aber durch die Wiederholung des Chorus mit 24 Takten zumindest die Taktsymmetrie herstellt. Doch auch das ist nicht nur eine einfache Wiederholung, sondern in den Chorus sind nun als Gegenstimme die Worte “You are a radio star” eingewoben. In der Singlefassung endet der Song danach in einem Fade-out nach 3:25 Minuten. Die Albumfassung ist 48 Sekunden länger und schließt nach 4:13 Minuten mit einer angehängten E-Piano- und Synthie-Coda, die in ein Fade-out auf den Vokalisen in der weiblichen Stimme übergeht.

Aufnahmetechnisch fallen insbesondere die mit Kompressor und Equalizer aufwändig behandelten Vokalparts auf. Die von Trevor Horn gesungenen Strophen lassen die Singstimme durch den massiven Einsatz eines Kompressors, der die Dynamik aus dem Klang der Stimme nimmt, sowie die mit dem Equalizer abgeschnittenen unteren Frequenzbestandteile wie durch ein altes Telefon gesungen erklingen. So erhält die Stimme den Vintage-Charakter, der der ironischen Glorifizierung des Radio-Stars im Text entspricht. Die Background-Vocals in den Frauenstimmen sind dagegen ungewöhnlich trocken aufgenommen und auf die beiden, hier noch einmal gespreizten Stereokanäle gelegt. Insbesondere die als Zäsur jeweils zwischengeschobenen eintaktigen Vokalisen “Oh a oh” scheinen dadurch aus einer so unmittelbaren Nähe zu kommen, dass sie förmlich aus dem Klangbild herausfallen. Im Refrain dagegen sind die Stimmen chorisch eingesetzt, die Frauenstimmen dabei aber dominant.

Der Text des Songs ist somit auf drei deutlich voneinander unterschiedenen Stimmen aufgeteilt. Zum einen die “Telefonstimme” Trevor Horns, in der sich die Narration des Songs entfaltet; zweitens die etwas [illegible]anischen eintaktigen Vokalisen, die hiervon aufnahmetechnisch und durch Einsatz einer Sängerin [illegible]ch abgehobenen sind; und drittens schließlich die chorische Stimme des Refrains. Hinzu kommt

noch die eher konventionell gesungene und etwas sphärisch anmutende Gegenmelodie im Background zur dritten Strophe, die durch den darüber gelegten Hall die weiblichen Singstimmen hier nahe an einen Instrumentalklang führt.

Der kunstvoll gebaute Song, der den Angaben des Aufnahme- und Mixing-Ingenieurs Gary Lagan zufolge sechs Mal komplett abgemischt werden musste (vgl. ebd.), bis Trevor Horn ihn schließlich so hatte, wie er ihn haben wollte, entfaltet sich damit auf vier klanglichen Ebenen: die alle Grenzen sprengende Bass Drum, die ebenfalls massiv in den Vordergrund gemischte und mittels Kompressor überpräsent gemachte markante Bassgitarre von Trevor Horn, die aufwändig skulpturierten Gesangsstimmen und schließlich die ebenfalls reichhaltig ausdifferenzierten Keyboardsounds.

Der Clip zu VIDEO KILLED THE RADIO STAR baut im Wesentlichen auf zur damaligen Zeit etablierten Darstellungsverfahren auf. So wird am Ende des Clips in einen schlichten (weißen) Studio-Hintergrund ausgeblendet, ebenso werden Bildüberlagerungen eingesetzt. Letzteres geschieht in Kombination mit einer nachträglichen Verfremdung der Bildoberfläche, die hier auf den singenden Trevor Horn abzielt und zu einer grobkörnigen Bildtextur führt. Neuartig sind indes die Kamerabewegungen in Schräglage, die dem Clip eine spielerische Note verleihen und die New-Wave-hafte Eigenwilligkeit des Settings (eine Art Labor, in dem an der ‚Zukunft' der Popmusik gearbeitet wird) unterstreichen.

Inhaltlich allegorisiert das Musikvideo das Ende des Radios und den Beginn einer neuen Medientechnologie. Zunächst ist parallel zum Text ("I heard you on the wireless back in '52") ein Kind vor dem Radio in Farbe zu sehen mit einer Überblende des Sängers in Schwarz-Weiß. Das Radio explodiert dann und wie Phoenix aus der Asche tauchen am Explosionsort Fernseher aus den Trümmern auf. Diese erhalten dann im Setting des Musikvideos auch die Aufgabe, die Musikausführung, etwa das Schlagzeugspiel, zu visualisieren. Diese metamediale Thematisierung des Fernsehens als Medium des Musikvideos wird am Ende des Videos dann nochmals verdeutlicht. Die Wand hinter dem Radio wird komplett durchbrochen und dahinter kommen die Musiker während ihrer Performance zum Vorschein. Eine Allegorie also, wie das Musikvideo Barrieren durchbricht und eine neue audiovisuelle Verfügbarkeit der Musiker ermöglicht.

IV. Rezeption

VIDEO KILLED THE RADIO STAR erwies sich als ein massiver internationaler Hit, der am 29.9. auf Platz 24 in die britischen Single Charts einzog und schon drei Wochen später, am 20. Oktober, die Spitzenpositionen innehatte, die er in 16 weiteren Ländern erreichte, darunter die meisten europäischen Länder, ausgenommen Deutschland (Platz 2) und Belgien (Platz 12). In den USA erreichte der Song ebenfalls nur Platz 40 der Billboard-Charts, war aber auch dort ein massiver Radio-Hit. In Großbritannien wurde der Single 1980 vom britischen Phonoverband für 500.000 verkaufte Einheiten die Goldene Schallplatte verliehen.

Coverversionen blieben angesichts des großen Anteils von Produktion, Aufnahmetechnik und Mischung [illegible]folg des Songs zunächst weitgehend aus. Mit Ausnahme des französischen Pop-Stars Ringo (Guy [illegible]), der schon 1979 eine Version des Songs in französischer Sprache veröffentlichte, gab es erst in

den späten 1990er Jahren eine Reihe von Coverversionen. Die bekanntesten waren 1998 die Version der amerikanischen Indie-Rockband The Presidents of the United States of America aus Seattle sowie die 2003 erschienene Version des britischen Synthie-Pop-Duos Erasure.

PETER WICKE

Credits

Songwriting: Trevor Horn, Geoff Downes, Bruce Woolley
Bass, Gesang: Trevor Horn
Keyboards, Percussion: Geoff Downes
Gitarre: Bruce Woolley
Leadgitarre: Dave Birch
Schlagzeug: Geoff Downes
Background-Gesang: Debi Doss
Background-Gesang: Linda Jardim
Aufnahme/Mischung: Gary Langan
Toningenieur: Hugh Padgham
Produktion: Trevor Horn, Geoff Downes
Mastering: John Dent

Recordings

- Bruce Woolley. “Video Killed the Radio Star”. On: *English Garden*, 1979, Epic, EPC 83893, UK (Vinyl/Album).
- Buggles. “Video Killed the Radio Star / Kid Dynamo”, 1979, Island Records, WIP 6524, (Vinyl/Single).
- Buggles. “Video Killed the Radio Star”. On: *The Age of Plastic*, 1979, Island Records, ILPS 9585, UK (Vinyl/Album).
- Buggles. *The Age of Plastic*, 1999, Island Records 546 274-2, UK, Reissue (CD/Album).

Covers

- Ringo. “Qui Est Ce Grand Corbeau Noir ‘Video Killed the Radio Star’ / Ne Laissez Pas Mourir le Rock N’ Roll”, 1979, Formule 1, 49 551, France (Vinyl/Single).
- The Presidents of the United States of America. “Video Killed the Radio Star”. On: *Pure Frosting*, 1998, Columbia Records, CK 69201, USA (CD/Compilation).
- Erasure. “Video Killed the Radio Star”. On: *Other People’s Song*, 2003, Mute Records, Stumm 215, ` 'K (Vinyl/Album).

References

- Buskin, Richard: The Buggles 'Video Killed the Radio Star'. In: *Sound on Sound 12* (2011), 96.
- Downes, Geoffrey: *The Buggles. The Age of Plastic (Liner Notes)*. In: The Buggles. "Video Killed the Radio Star / Kid Dynamo", 1999, Island Records, 562 465-2, Europe, Reissue (CD/Single).
- Downes, Geoffrey: The History of Video Killed the Radio Star (2008). In: Youtube. URL: https://youtu.be/bd7WONMT8Gc [06.02.2017].
- Tannenbaum, Rob/Marks, Craig: *I Want My MTV. The Uncensored Story of the Music Video Revolution*. New York: Penguin 2011.

Links

- https://www.youtube.com/watch?v=W8r-tXRLazs [06.02.2017].

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "Video Killed the Radio Star (The Buggles)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/videokilledtheradiostar, 03/2017.

Print

Madonna **1990**

Vogue

Der Song ist eine Hommage an den Tanzstil des Voguing (oder Vogue) der afroamerikanischen Schwulenszene von Harlem in New York City.

I. Entstehungsgeschichte

VOGUE wurde im März 1990 als Single aus Madonnas Soundtrack-Album *I'm Breathless (Music from and Inspired by the Film Dick Tracy)* ausgekoppelt und wurde ursprünglich als Song für die B-Seite zusammen mit dem Produzenten Shep Pettibone geschrieben. Für die A-Seite war eigentlich der Song "Keep It Together" vorgesehen. Als Pettibone den Song der Plattenfirma Sire vorspielte, überredeten alle Beteiligten Madonna dazu, den Song für die A-Seite auszuwählen, da er zu gut für die B-Seite sei (vgl. Taraborrelli 2001: 236), obschon die Künstlerin selbst das Gefühl hatte, der Song sei nicht stark genug dafür (vgl. Rooksby 2001: 111).

Nach dem Erfolg von Shep Pettibones Remixes für eine Reihe von früheren Madonna-Songs, einschließlich der Produktion der Single "Like a Prayer", kam Craig Kostich, Head of Dance Music von Warner Bros. Records, auf Pettibone mit der Idee zu, bei einem neuen Song mit Madonna zusammenzuarbeiten. Erst kurz zuvor hatten sie für Songs wie "Express Yourself" oder "Cherish" kooperiert.

Pettibone war unter anderem auch DJ in der Sound Factory, dem Club, in dem Madonna mit dem Tanzstil Voguing in Berührung kam. Sie war fasziniert von der Art und Weise, wie die Männer dort "eine Pose einschlagen" ("strike a pose"), während sie ihren Körper in außergewöhnlichen Körperstellungen hielten. Sie hatte schon früh Verbindung in die Schwulenszene, ihr homosexueller Tanzlehrer Christopher Flynn nahm sie schon als Teenager mit in die Clubs, wo sie ausgelassen tanzen konnte, aber auch für ihre Arbeit inspiriert wurde. Flynn war in dieser Zeit auch mehr als nur Lehrer für sie, eher ein Mentor, und nahm großen Einfluss auf ihre persönliche Entwicklung (vgl. Morton 2001: 95-100).

Es gibt eine Maxi-Single von VOGUE mit vier Versionen: die "Single-Version", die "12"-Version", der "Bette Davis Dub" und den "Strike-A-Pose Dub". Die definitive Version des Songs, die Album-/Videoversion, ist nicht auf der Single. Die Single-Version, in der sie fragt "What are you looking at?", beginnt mit Drumbeats und geht rasch in die Strophe über, im Gegensatz zur minutenlangen Einführung der Album-Version. Abgesehen von den verschiedenen Intros ist der restliche Song gleich. Die "Bette Davis Dub"-Version beginnt mit dem erweiterten Album-Intro, aber abgesehen vom Refrain und dem Rap-Part ist diese Version praktisch instrumental, ebenso wie der letzte Mix, der geschickt Samples von "Like a Virgin" verwendet.

ɔne beschreibt in einem Interview, dass er den Song sehr schnell und günstig mit einem Budget von nuı $ 5.000 komponierte. Er nahm den vom Salsoul Orchestra beeinflussten Begleit-Track (dies war 2012

Inhalt eines Gerichtsprozesses) in nur zwei Wochen auf und übergab ihn Madonna, die dann die Texte dazu schrieb und den Titel entwickelte (vgl. Caulfield 2015). Madonna hatte gerade den Dreh ihrer Parts im Film *Dick Tracy* (erschienen im Juni 1990, Regie: Warren Beatty) beendet und das dazugehörige Soundtrack-Album *I'm Breathless (Music from and Inspired by the Film Dick Tracy)* aufgenommen. Sie flog daraufhin nach New York und nahm ihren Gesang zu VOGUE in einem kleinen 24-Spur-Kellerstudio in der West 56th Street auf.

Pettibone hatte die Idee, die Middle Eight-Bridge mit einem Rap-Gesang zu füllen, weil es für diese Stelle bisher noch keinen Text gab. Er schlug vor, klassische Filmstars mit Namen zu nennen. Madonna und er verfassten eine Namensliste und nahmen diese auf. Auch die Gesangs-Coda von VOGUE "Ooooh, you've got to, let your body move to the music" stammt von ihm.

Nachdem Madonna nach Los Angeles zurückkehrte, nahm Pettibone einige weitere Feinabmischungen des Songs vor (Hinzufügung eines Piano-Tracks und einer geringfügigen Änderung der Bassline in den Versen aus Gründen der Anpassung an Madonnas Gesang) und der fertige Song wurde nur drei Wochen nach der ersten Annäherung von Kostich an Warner Bros. Records übergeben (vgl. Caulfield 2015).

Obwohl der Song selbst nichts mit dem Disney-Film *Dick Tracy* zu tun hat, ist er auf Madonnas entsprechendem Soundtrack-Album enthalten, welches Songs aus dem Film mit einbezieht und auch von ihm inspiriert wurde.

VOGUE fügt sich in das Dance Pop/House-Genre ein, mit dem sich Madonna im Laufe ihrer Karriere immer mehr auseinandersetzte und das ihre Musik nachhaltig prägt. "Es war der Sound des Sommers 1990 – eingängig, aufsässig, mit einem herrlichen Groove sowie einem dazu passenden klassischen Video, mit dem sich Madonnas Status als Ikone wieder herauskristallisierte. Mit dem Wechsel des Jahrzehnts befand sie sich auf dem Gipfel ihrer Karriere" (O'Brien 2008: 220).

Das Musikvideo zu VOGUE wurde unter der Regie des bekannten Regisseurs David Fincher am 10. und 11. Februar 1990 in den Burbank Studios im kalifornischen Burbank gedreht. Es wurde "nach einem gewaltigen Casting in L.A. zusammengestellt" (ebd.: 223), bei dem zahlreiche Tänzer erschienen. Beim Vortanzen wählte Madonna rasch ihre Favoriten aus, mit denen sie zum Test die ganze Nacht in einem Club feierte und am nächsten Morgen eine private Tanzstunde abhielt. Nach wenigen Tagen hatte sie ihr Tanzensemble für das Video zusammengestellt. Inspiriert von dem seinerzeit berühmten Vogue-Tänzer und Star des Dokumentationsfilms *Paris Is Burning* von 1990, Willi Ninja, brachte Madonna Elemente des Kunstturnens, asiatische Tanzdarbietungen und den Tanzstil von Fred Astaire in das Video ein, wodurch wiederum der Bogen zum Hollywood-Film gespannt wird, sich der Kreis also gewissermaßen schließt (vgl. ebd.: 223).

Der Choreograf Vincent Paterson ergänzte die authentischen Vogue-Schritte der ausgesuchten Tänzer. Das Video wurde in einer rekordverdächtigen Zeit von sechzehn Stunden gedreht und am 29. März 1990 auf MTV veröffentlicht, danach ging Madonna auf Welttournee (Titel: *Blond Ambition World Tour)*. Einen Monat nach dem Ende der selbigen hatte Madonna ihren aufsehenerregenden Auftritt bei den *MTV Video Music Awards*. Die aufwändige Tanzchoreographie von VOGUE wurde hier ganz anders als noch auf der [illegible]e (Madonna gekleidet in einem schwarzen Sport-BH und Lycra-Shorts, die Tänzer schlicht in sc…warz) mit Kostümen im Rokoko-Stil ausgestattet.

II. Kontext

Der Song VOGUE hat im Grunde genommen wenig mit dem oben genannten Hollywood-Film zu tun, schuf aber durch die Erwähnung berühmter Filmgrößen wie Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Grace Kelly, Ginger Rogers, Rita Heyworth, Kathleen Turner, Greta Garbo und einigen mehr eine Verbindung. Auch hat er wenig mit dem gleichnamigen Modemagazin gemein, sondern vielmehr mit dem im Underground der New Yorker Transvestiten-Clubs praktizierten Tanzstil Voguing (siehe oben), bei dem typisch streng lineare und rechtwinklige Arm- und Beinbewegungen eingenommen werden in Anlehnung an Posen und Körperhaltungen von Models auf Laufstegen oder auf dem Cover von Magazinen wie der *Vogue* (vgl. Rooksby 2001: 111). "[…] [V]oguing came from flipping the pages Vogue and looking at the models. And if you flipped through the magazine really fast then it looks like they are changing poses, and that's how it became vogue" (Regnault 2011: 160). Durch den Song geriet die Tanzform erstmals in das öffentliche Bewusstsein und in die Mainstream-Kultur und festigte Madonnas Ansehen als Ikone der homosexuellen Community.

Aus dem subkulturellen Nachtleben des New York der 1960er-Jahre hervorgegangen war Voguing zu Beginn der 1980er-Jahre eine expressive Manifestation der marginalisierten homosexuellen Latino- und afroamerikanischen Ballroom-Szene. Von ihren leiblichen Familien geächtet und zum Teil verstoßen, entwickelten die Tänzer eine Art der Performance, die ehedem in der US-amerikanischen Öffentlichkeit nicht existierte. Sie ließen ihren Fantasien von Ruhm, Anerkennung und Vermögen freien Lauf. Als Inspirationen für ihre personalisierten Stile nutzten sie Eindrücke aus Modemagazinen (siehe oben), Martial Arts-Filmen, Hip-Hop resp. Breakdance, Ballett, rhythmischer Gymnastik und stellten ferner mit ihren Körpern ägyptische Hieroglyphen nach.

Neben dem tänzerischen Ausdruck spielt der Musikstil House eine wichtige Rolle (vgl. ebd.: 140). Mit Wurzeln in der afroamerikanischen Musikkultur schlägt House eine Brücke zur traditionellen Ballroom-Szene (vgl. ebd.: 140). Zu den Vogue-Hymnen der 1980er-Jahre zählten unter anderem Songs wie "Love Is the Message" (1973) von MFSB (Philadelphia International Records), "Ooh I Love It (Love Break)" (1983) von The Salsoul Orchestra (dessen Remix von Shep Pettibone stammt) und letztlich auch Madonnas Hit VOGUE. Der Song ist auch dafür bekannt, House in die populäre Mainstream-Musik gebracht zu haben.

Der Tanz wurde damals besonders durch Madonnas Video zu VOGUE (1990), aber auch durch das Video zu dem Prince-Song "Kiss" (Referenz), durch Malcolm McLarens Single "Deep in Vogue" (1989) und Jennie Livingstons Dokumentar-Film *Paris Is Burning* (1990) bei einem internationalen Publikum bekannt und populär. Aufgrund dieser Popularisierung in den 1990er-Jahren haben sich Praktik und Szene von den unsichtbaren Randbereichen hin zum Mainstream erweitert und als gefeierte Tradition in LGBTQ-Communities weltweit etabliert.

Angesichts des Einflusses von Madonnas Song und Video wurde Voguing als kulturell bedeutsamer Performance-Stil gefestigt, den zukünftige Generationen der LGBTQ-Gemeinschaft übernehmen konnten, [illegible]er hinaus stellte es die traditionellen Vorstellungen von Gender in Frage (vgl. Chatzipapatheodoridis 2017: 2).

Das Video zeigt Tänzer des House of Xtravaganza, eine 1982 gegründete Latino-Gruppe aus New York City, die später zusammen mit Madonna auch auf ihrer Tournee auftraten. Ball Culture beschreibt eine Form der Vergemeinschaftung in der LGBTQ-Subkultur, die vom Gedanken des (spielerischen) Wettkampfes getragen ist. Einige laufen und tanzen, andere konkurrieren wiederum in Drag-Kategorien, die andere Geschlechter und soziale Klassen nachahmen sollen. Die meisten Teilnehmer der “Balls” gehören zu Gruppen, die als Houses bekannt sind.

Unter Bezugnahme auf die glamourösen Modehäuser wie Prada, deren Glanz und Stil sie bewunderten, begannen farbige Drag Queens in den 1960er-Jahren Drag Houses zu gründen, die vielmehr Familien waren. Angeführt von ‘Müttern’ und ‘Vätern’ knüpften sie Kontakte, kümmerten sich umeinander und bereiteten sich auf die Balls vor (vgl. Regnault 2011: 4). Houses dienen sozusagen als alternative Familien und sind als sichere Zufluchtsorte (safe spaces) gedacht, die ihren ‘Kindern’ Orientierung und Unterstützung bieten.

Es gibt vier Kategorien von Gender in den „Häusern“: Butch-Queens, Femme-Queens, Butches und Women. Zu den berühmtesten Houses der 1980er- und 1990er-Jahre zählen Xtravaganza, Magnifique, Ninja, LaBeija und Dupree (jeweils mit dem Zusatz “House of …” zu lesen). Typischerweise übernehmen Hausmitglieder den Namen ihres Hauses als Nachnamen wie zum Beispiel einer von Madonnas Tänzern namens Jose Gutierez Xtravaganza.

Es existieren drei verschiedene Vogue-Stile: Old Way, New Way und Vogue Fem. Mit Blick auf neuere Entwicklungen konstatiert Regnault (2011: 161): “Now it’s changed into speeding as if they are on acid. It’s still an art form, but it’s really quick, like a computer game. I see it as a broken version of vogue. Now there’s dramatics vogue too, voguing with a twist.”

Mehrere namhafte Künstlerinnen wurden vom Voguing beeinflusst, unter anderem Lady Gaga, Britney Spears, Beyoncé oder Rihanna. Der Einfluss des Voguings auf die zeitgenössische Popkultur ist mittlerweile lawinenartig angewachsen. Leiomy Maldonado war 2009 mit ihrem Auftritt die erste Transgender-Frau, die in der US-amerikanischen Fernsehshow MTV’s America’s Best Dance Crew auftrat (mit der Tanzgruppe Vogue Evolution). Im Jahr 2017 wurde sie das neue Gesicht der Be True-Kollektion mit entsprechendem Werbespot von Nike. Die US-amerikanische Reality-Show *RuPaul’s Drag Race*, dokumentiert die Suche nach dem nächsten “Drag-Superstar” der USA und brachte Ballroom und Voguing ins zeitgenössische Fernsehen.

Abgesehen von Popstars und TV-Shows mit internationaler Verbreitung sind Vogue-Festivals und sogar Vogue-Workshops mittlerweile weltweit verbreitet, wodurch die Interaktion zwischen Häusern und alten und jungen Künstlern hergestellt und aufrechterhalten wird (vgl. Schweinberger 2014).

In den Workshops wird Vogue professionell als Tanzform unterrichtet. Dies reicht von der einfachen Vermittlung moderner Techniken über das Erstellen von Tanzgruppen und Cliquen bis hin zur Neubildung von Häusern (vgl. Chatzipapatheodoridis 2017: 9). Die Ballroom-Szene hat sich zu einem nationalen und internationalen Tanzsport entwickelt, bei dem große Tanzwettbewerbe in verschiedenen Regionen der Vereinigten Staaten und auf der ganzen Welt abgehalten werden. New York ist nach wie vor das ‘Mekka’ der Ballroom-Szene sowie des Tanzstils, aber es gibt regionale ‘Hauptstädte’ (nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern weltweit). Hier werden die entsprechenden Wettbewerbe und Festivals veranstaltet,

inspiriert durch das Voguing der ursprünglichen Balls von New York City. *Berlin Voguing Out* ist seit 2012 ein jährlicher internationaler Treffpunkt für Vogue-Tänzerinnen und -Tänzer in Deutschland; in Barcelona findet seit einigen Jahren das *Voguing Festival* statt.

III. Analyse

VOGUE fügt sich in das Dance-Pop-/House-Genre ein und baut auf einem Drumcomputer-Beat auf, über den eine synthetische Bassline, diverse Synthesizer-Sounds und House-typische Piano-Akkorde gelegt sind. Rooksby (2001: 111-112) stellt fest: “Hohe Streicher gehen durch und im Refrain finden wir wieder ein Klavier mit Synkopen”. Dabei kombiniert der Song Elemente aus der Disco-Musik der 1970er-Jahre mit zeitgenössischen House-Beats.

Das Musikvideo zu VOGUE, Madonnas dritte Zusammenarbeit mit Regisseur David Fincher, mündet in eine elegante Hommage an das klassische Hollywood-Kino in Schwarzweiß und in eine durchaus energetische Darstellung des Voguing. Zu Beginn der 1990er erreichen Madonnas Musikvideos ein hohes künstlerisches Niveau und sie belegen ihr Bestreben, namhafte Profis aus der Pop- und Filmbranche – wie eben David Fincher – ihre Songs audiovisuell in Szene setzen zu lassen (vgl. Grigat 1995: 73).

Der Anfang des Videos zeigt zunächst verschiedene Skulpturen und Kunstwerke sowie die in fein geschneiderten Anzügen, Fracks und Fedoras posierenden Tänzer. Die Kamera wechselt immer wieder zu Madonnas Rücken in einem sehr femininen weit ausgeschnittenen, mit Schmucksteinen besetzten silbernen Kleid. In weiteren Einstellungen treten ein Dienstmädchen und ein Butler auf, die aufräumen und beim Betrachter insgesamt einen Eindruck von Wohlstand und Klasse hinterlassen. In dem Moment, in dem der Tanzabschnitt beginnt, dreht sich Madonna um und nimmt, den Lyrics entsprechend, eine Pose ein (“strike the pose”) und rahmt ihr Gesicht mit den Händen, wie bei einer Geste des Fotografierens. Wir sehen ihr Gesicht als Close-Up, die Augen im hellen Schein des Beautylichts, was den Fokus auf ihre körperliche Attraktivität lenkt. Sie erscheint in dieser Szene als verführerische weibliche Figur, eine Reinkarnation des Sex-Symbols Marilyn Monroe, was durch ihre Haare, ihr Kostüm, ihren Schmuck und ihre eleganten Bewegungen betont wird.

Im weiteren Verlauf des Videos und der ersten Strophe folgen Szenen mit den Tänzern, die weiterhin elegante und extravagante Posen einnehmen, und mit Madonna, die ein durchsichtiges Spitzen-Oberteil trägt. Die Kamera ist in einem niedrigen Winkel (low-angle) auf Madonna gerichtet und betont damit ihren sozialen Stand, ihre Schönheit und ihren Ruhm: Man schaut gewissermaßen zu ihr auf.

Während des gesamten Musikvideos lässt Madonna ihre Hände über ihren Körper gleiten, was sie als mysteriöse Femme fatale in einem Film noir erscheinen lässt. Sobald der Refrain beginnt, tanzen Madonna im Anzug – einem stereotypen Männeroutfit (allerdings trägt sie nur einen BH darunter) – und ihre Tänzer eine klassische Vogue-Choreographie. Parallel dazu wird über den Gesang (“Come on vogue, let your body move to the music”) dazu aufgefordert, es den Tänzern gleich zu tun.

Die Bewegungen, die im Video gezeigt werden, sind jene des “Old Way”, d.h. geradlinige, geometrische und Beinbewegungen in symmetrischer und exakter, aber anmutiger Ausführung. Einige Körperhaltungen gleichen gar den ägyptischen Hieroglyphen, sind aber zusätzlich auch an Modelposen

angelehnt. Es werden in der Folge einige jener Posen gezeigt, die gemeinhin mit den im Song erwähnten Stars (Marilyn Monroe, Katherine Hepburn, Greta Garbo, Fred Astaire und Jean Harlow) in Verbindung gebracht werden.

Diese werden im Mittelteil, der Bridge, in einem Sprechgesangs-Part aufgezählt und bewundert: “They had style, they had grace”. Mit der Textzeile “Rita Hayworth gave good face” wird auf einen Ausdruck aus der Szenen-Kultur verwiesen. “Give good face” bedeutet, dass man sein makelloses Gesicht in Form eine Maske zeigt (vgl. O’Brien 2008: 225).

Im weitesten Sinne geht es in VOGUE um Eskapismus (“You try everything you can to escape the pain of life that you know”). Die Realitätsflucht soll auf der Tanzfläche ausgelebt werden (“I know a place where you can get away it’s called a dance floor and here’s what it’s for”). Der Text weist Parallelen zu Madonnas Biographie auf, da sie selbst als junges unverstandenes Mädchen im Balletttanz ihre Bestimmung sah und dies der Beginn ihrer künstlerischen Entwicklung und letztlich ihrer Karriere war. Ihr erster Ballettlehrer Christopher Flynn gehörte der Schwulenszene an und nahm sie schon als Teenager mit in die Tanzclubs der Community, wo sie einfach sie selbst sein konnte und aus purer Freude an der Bewegung tanzen konnte (vgl. Morton 2001: 95-100). “Die Botschaft ist, dass Madonna den Tanz als Akt des individuellen Ausdrucks entdeckt” (Rooksby 2001: 112). Die Zeile “It makes no difference if you’re black or white, if you’re a boy or a girl”, enthält die Botschaft, dass alle gleich sind, wenn es darum geht, zu tanzen und zu posieren und dass jedem alle Möglichkeiten offenstehen (“Your dreams will open the door”). Madonna verstand sich stets als Unterstützerin der Gay Community und von dieser bekam sie die Inspiration, Handlungsräume aufzuzeigen, in denen Menschen nach Akzeptanz suchen und/oder etwas völlig Neues kreieren können.

Madonna wurde zuweilen vorgeworfen, dass ihre sexualisierten Inszenierungen ein Produkt des Patriachats und folglich ein “feministischer Alptraum” seien (vgl. Grigat 1995: 2). Die Frage, ob Madonna mit dem Song und dem dazugehörigen Video Geschlecht dekonstruktiert, wird von Feministinnen kontrovers diskutiert, da ihre Frauenbilder stereotyp und kritisch zugleich sind.
Ihre Verkörperung von sexuell sehr anziehenden weiblichen Filmstars und die Verarbeitung von Schönheitsidealen können sowohl ein Verweis auf das Konstrukt ‘Frau’ sein, vermögen aber gleichzeitig Vorstellungen des Weiblichen zu festigen. Weil der Fokus im Video auf Madonnas körperlicher Attraktivität liegt, kann das Video einerseits als narzisstisch resp. hedonistisch interpretiert werden. Da sie aber in einem Herrenanzug auftritt, kann VOGUE auch als Kritik der gesellschaftlichen Konstruktion von Geschlechtern gesehen werden. In einer kurzen Sequenz werden der Reihe nach Close-Ups der Oberkörper der Tänzer gezeigt, die ihre Sakkos zur Seite öffnen. Am Ende dieser Reihe sieht man (vermutlich) Madonnas Oberkörper, wie sie ihren mittlerweile legendären ‘Cone-Bra’ verführerisch und tanzend enthüllt. Dies kann als einer Art Parodie von Geschlecht verstanden werden (im Männlichen steckt demnach etwas Weibliches) und würde die Dekonstruktionsthese stützen, gleichzeitig handelt es sich um eine intertextuelle Anspielung auf die Drag- und Camp-Community.

IV. Rezeption

Der Song VOGUE der Sängerin Madonna brachte ihr den achten Nr.1-Hit in den Charts ein, was sie zur

damals erfolgreichsten Sängerin in den USA machte und den Dance Music-Trend der 1990er-Jahre bestimmte. VOGUE kletterte im Sommer 1990 auf Platz 1 und wurde in sämtlich Clubs weltweit gespielt. “Das Video ritt auf der Welle einer neu erwachten Tanzbegeisterung, in der sich Club, House und Techno mit dem Mainstream verbanden. VOGUE reflektierte den neuen Hedonismus: lebensbejahend, optimistisch und absolut grenzüberschreitend” (O’Brien 2008: 224).

Der Musiksender *MTV* hatte anfänglich Probleme mit der Szene im Video, in der Madonna eine durchsichtige Spitzenbluse trägt, weil ihre nackten Brüste darunter deutlich zu erkennen waren. Der Sender wollte das Video zunächst zensieren, indem verlangt wurde, diese Szene herauszuschneiden, aber Madonna lehnte dies ab und das Video wurde vollständig gesendet.
Nach seiner Veröffentlichung erhielt das Video insgesamt neun Nominierungen auf den MTV Music Video Awards und wurde letztlich dreifach ausgezeichnet: in den Kategorien Best Direction, Best Editing und Best Cinematography. Der Auftritt bei den MTV Video Music Awards 1990 basierte auf einer aufwändigen Tanzchoreographie, die, im Gegensatz zur *Blond Ambition World Tour,* mit Kostümen im Rokoko-Stil arbeitete. Der Rolling Stone kürte das Video 1999 zum zweitbestes Musikvideo aller Zeiten, nur einen Platz hinter Michael Jacksons “Thriller”. Ihr ‘Cone-Bra’ taucht im Video erstmalig auf und gilt inzwischen als eines ihrer Markenzeichen.

Der Song wurde live mehrfach gecovert und zitiert, beispielsweise von Britney Spears, Kylie Minogue, Beth Ditto, Katy Perry und Ariana Grande. Neben diesen Darbietungen existieren einige Coverversionen, wie zum Beispiel jene der finnischen Metalband Waltari, die als Single veröffentlicht wurde und zu der sogar ein Musikvideo gedreht wurde.

2012 kam es zu einem Gerichtsprozess aufgrund eines Plagiatsvorwurfs, das Urteil fiel aber zugunsten von Madanno und ihrem Produzenten aus (geklagt hatte das Label Salsoul Records, das im Song ein Sample aus dem Song “Ooh, I Love It (Love Break)” vermutete).

Madonna stieg mit VOGUE, wie Grigat (1995: 84) feststellt, zur “Königin der Schwulenwelt” auf. Ihre Maskerade der Hyperfeminität und ihre Verkörperung von Marilyn Monroe, die in der Schwulen-Szene als Kultfigur gilt, entsprechen einigen Ausdrucksformen männlicher Homosexualität (Drag und Camp). Das Musikvideo ist “eine Art visuelle Solidaritätserklärung”, die auch vor dem zeitlichen Hintergrund zu lesen ist, dass sich Madonna öffentlich im Kampf gegen AIDS engagierte (ebd.: 77). Viele ihrer Freunde, darunter ihr erster Tanzlehrer und Mentor Christopher Flynn, starben an der Krankheit.

ANJA LYNEN

Credits

Songwriter: Madonna, Shep Pettibone
Producer: Madonna, Shep Pettibone
Executive Producer: Craig Kostich

Vocals: Madonna
Backing Vocals: Donna de Lory, Niki Haris
Mixing: Shep Pettibone
Programming: Alan Friedman
Editor: Tony Shimkin
Assistant Engineer: Curt Frasca
Mix Engineer: Goh Hotoda
Photography By: Alberto Tolot
Design: Jeri Heiden
Label: Sire, Warner Bros.
Recorded:
Published: 1990
Length: 4:19 (single version), 4:50 (album version), 8:19 (12″ version), 7:24 (Bette Davis Dub), 7:37 (Strike-A-Pose Dub)

Video Director: David Fincher
Video Producer: Victoria Niles
Cinematography by: Pascal Lebègue
Video Editor: James Haygood
Art Director: Lauryn Leclere, Jeri McManus
Poster Insert Photographer: Lorraine Day
Management: Freddy De Mann, Renee Sandmann
Choreographer: Karole Armitage, Luis Gamacho, Jose Gutierez
Video Cast: Madonna, Neil Breen, Luis Gamacho, Oliver Crumes, Donna DeLory, Salim Gauwloos, Jose Gutierez, Niki Harris, Kevin Alexander Stea, Gabriel Truprin, Carlton Wilborn
Recorded: The Burbank Studios, California
Published: 1990
Length. 4:53 (single version)

Recordings

- Madonna. “Vogue”, 1990, Sire/Sire, 0-21513,9 21513-0, US (Vinyl/Maxi-Single).
- Madonna. “Vogue”, 1990, Sire/Warner Bros. Records, 9 21513-2, US (CD/Maxi-Single).
- Madonna. “Vogue”, 1990, Sire,7-19863, US (Vinyl/Single).
- Madonna. “Vogue/Keep it together”, 1990, Sire, 7-15989, US (Vinyl/Single).
- Madonna. “I’m Breathless (Music From And Inspired By The Film *Dick Tracy*“, 1990, Sire/Warner Bros. Records, 9 26209-2,9 26209-2, US (CD/Album).

C[illegible]ers

Valtari. “Vogue”. On: *Torcha!* 1992, Emergo, EM 9129 2, Netherlands (CD/Album).

- D.D.T. “Vogue”. On: *Shut Up Kitty: A Cyber-Based Covers Compilation,* 1993, Re-constriction Records REC-009, US, (CD/Compilation)
- Mad’house. “Vogue”. *Absolutely Mad,* 2002, Radikal Records RAD 90048-2, US, (CD/Album)
- Glee Cast. “Vogue”. On: *Glee: The Music, The Power of Madonna*, 2010, Columbia, 88697 67681, US (CD/EP).

References

- Bernstein, Jon: “‘Nothing like this has ever happened’: how TV drama Pose breaks new ground”. In: The Guardian, 01.06.2018. URL: https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jun/01/pose-ryan-murphy-transgender-actors-groundbreaking-new-show [27.01.2019].
- Buhre, Franziska: “Fake it to make it!”. In: Taz, 14.08.2014. URL: http://www.taz.de/!310689/ [25.01.2019].
- Caulfield, Keith: “‘Vogue’ Producer Shep Pettibone’s First Interview in 20 Years: On Making a Madonna Classic & Why He Left Music Behind”. In: Billboard, 22.05.2015. URL: https://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/6575923/vogue-producer-shep-pettibone-interview [25.01.2019].
- Chatzipapatheodoridis, Constantine: Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Re-contextualization in Contemporary Camp Performances. In: *European journal of American studies* 11/3 (2017). Special Issue: Re-Queering The Nation: America’s Queer Crisis. European Association for American Studies [PDF-Download: 27.01.2019].
- Grigat, Nicoläa: Madonnabilder. Dekonstruktive Ästhetik in den Videobildern Madonnas. Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Frankfurt a.M.: Lang 1995.
- Kenny, Glenn: “Review: ‘Kiki’: The Vogueing Scene, Still a Refuge for Gay and Transgender Youth”. In: The New York Times, 28.02.2017. URL: https://www.nytimes.com/2017/02/28/movies/kiki-review.html [25.01.2019].
- *Madonna Megastar. Photographien 1988-1993*. Bildband. Mit einem Essay von Camille Paglia. München: Schirmer/Mosel 1994.
- Morton, Andrew: Madonna. Frankfurt a.M.: Krüger 2001.
- Müller, Joana: “Bald bei Netflix: Bahnbrechendste Serie 2018 kommt endlich nach Deutschland”. In: moviepilot.de, 13.12.2018. URL: https://www.moviepilot.de/news/bald-bei-netflix-bahnbrechendste-serie-2018-kommt-endlich-nach-deutschland-1114254 [27.01.2019].
- O’Brien, Lucy: *Madonna. Like an Icon.* München: Goldmann 2008.
- Reichard, Rachel: “Meet Leiomy Maldonado, the Trans Latina Vogue Dancer Whose Hair Flip Inspired Beyoncé & More”. In: Latina.com, 24.01.2017. URL: http://www.latina.com/lifestyle/inspiring-latina/leiomy-maldonado-vogue-choreographer [25.01.2019].
- Renault, Chantal: Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92. London: Thmaes and Hudson 2011.
- Rooksby, Rikky: Madonna. Story und Songs kompakt. Köln: Bosworth 2001.
- `chweinberger, Julia: “Voguing ist wie Selbsttherapie”. In: Spiegel Online, 28.03.2014. URL: http://ww.spiegel.de/gesundheit/ernaehrung/voguing-imitiert-die-koerpersprache-und-posen-von-laufsteg-

models-a-961122.html [25.01.2019].
- Taraborrelli, Randy J.: *Die Biographie.* Hamburg: Hoffmann und Campe 2001.
- Weisenstein, Kara: “Voguing Legend Leiomy Maldonado Is Bringing Ballroom to the Masses”. In: Vice, 28.06.2018 URL: https://www.vice.com/en_us/article/evkebj/voguing-legend-leiomy-maldonado-is-bringing-ballroom-to-the-masses [25.01.2019].

Films

- *Dick Tracy.* Regie: Warren Beatty. Drehbuch: Jim Cash / Jack Epps Jr. Walt Disney Pictures, 1990.
- *Paris Is Burning.* Regie: Jennie Livingston. Drehbuch: Jennie Livingston. Academy Entertainment / Off White Productions, 1990.
- *Strike a Pose.* Regie: Reijer Zwaan, Ester Gould. CTM Docs, 2016.
- *Kiki.* Regie: Sara Jordenö. Drehbuch: Sara Jordenö / Twiggy Pucci Garçon. 2016.
- *The Devil Wears Prada.* Regie: Davis Frankel. Drehbuch: Aline Brosh Mckenna. 20th Century Fox, 2006.

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

Citation

Anja Lynen: “Vogue (Madonna)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/vogue, 12/2019.

Print

Lou Reed **1972**

Walk on the Wild Side

Mit dem Song WALK ON THE WILD SIDE, veröffentlicht auf dem Album *Transformer*, erzielte Lou Reed (1942–2013) im Jahr 1972 seinen ersten kommerziellen Erfolg. Trotz seiner inhaltlichen Brisanz hinsichtlich Transsexualität, Gender-Fragen, Drogenkonsum oder auch Prostitution erreichte er mit diesem Song nicht nur einen ansehnlichen Verkaufshit in der damaligen Zeit: Der amerikanische Singer/Songwriter schuf ein musikalisches Portrait von ausgewählten Personen aus seinem Bekanntenkreis, das sich zwischen Charakterisierung und Karikatur definiert.

I. Entstehungsgeschichte

Lewis Allan Reed durchlebte eine prekäre Kindheit, da seine Familie vermeintliche Anzeichen von Homosexualität u. a. mit Elektroschock-Therapien in ihrem Sinne zu heilen versuchte (vgl. Doggett 1999: 33). Später verarbeitete er diese Erinnerungen und Erfahrungen in verschiedenen Songs, wie z. B. in dem Lied “Kill Your Sons”, welches 1974 auf dem Album *Sally Can’t Dance* erschien (vgl. Fricke 2013: 36–42). Musik war für Reed bereits in frühester Zeit ein bevorzugtes Ausdrucksmittel (Johnstone 2006: 6). Während seiner College-Zeit beschäftigte er sich hauptsächlich mit Free Jazz und Moderner Literatur (vgl. Doggett 1999: 40). Nach seinem College-Abschluss arbeitete er zunächst als Songschreiber bzw. Ghostwriter für die Plattenfirma Pickwick in Queens (vgl. Johnstone 2006: 10). 1965 gründete er dann mit John Cale und Sterling Morrison die Gruppe The Velvet Underground (vgl. Fricke 2013: 36–42). Andy Warhol, einflussreicher Pop Art-Künstler der New Yorker Kunstszene der 60er und 70er Jahre, gab sich als Mentor und Manager dieser Band, die mit ihrer musikalischen Freiheit und inhaltlichen Provokationen für Furore sorgte (vgl. Johnstone 2006: 10). Jedoch blieb der kommerzielle Erfolg aus und nach internen sowie persönlichen Differenzen entschied sich Reed die Band im August 1970 aufzugeben (vgl. Doggett 1999: 105).

Anfang der 70er Jahre strebte Reed eine Solo-Karriere an (vgl. Johnstone 2006: 12). Nach seinem ersten Solo-Album *Lou Reed* arbeitete er zusammen mit David Bowie an dem Album *Transformer* (vgl. ebd.). Bowie kannte bereits die Musik von The Velvet Underground und achtete deren künstlerische Arbeit sehr (vgl. Fricke 1998: 1-6). 1971 trafen die beiden Künstler erstmals bei einem Dinner, an dem auch Warhol teilnahm, aufeinander (vgl. ebd.). Im Januar 1972 produzierten sie schließlich gemeinsam mit Bowies Gitarristen Mick Ronson das *Transformer*-Album in den Trident Studios in London (vgl. Doggett 1999: 124). Nach einigen Angaben müssen es zwar kurze, aber intensive und temperamentvolle Session-Aufnahmen gewesen sein (vgl. Bockris 1995: 209). Daraufhin trat Reed im Sommer 1972 mit einigen Songs in London auf (vgl. ebd.: 206). Das Album wurde letztendlich im November 1972 veröffentlicht (vgl. ebd.: 211). Entgegen Reeds Wunsch setzte sich Bowie bei der Plattenfirma RCA für eine Single-V[illegible]ffentlichung von WALK ON THE WILD SIDE ein (vgl. ebd.: 211). Reed befürchtete, dass der Song [illegible]nd seines provokativen Themenfeldes nicht im Radio gesendet werden dürfe (vgl. Doggett 1999:

126). Mit The Velvet Underground hatte er zuvor auch Tabus wie Sadomasochismus thematisiert, der kommerzielle Erfolg blieb schließlich größtenteils aus (vgl. ebd.). Obwohl der Song WALK ON THE WILD SIDE Anspielungen auf Fellatio beinhaltet, wurde er letztendlich doch im Radio gesendet (vgl. ebd.). Im Februar 1973 gelangte das Album dann in die Top 30 der amerikanischen Billboard's-Charts, die Single WALK ON THE WILD SIDE platzierte sich in den Top 20 (vgl. Fricke 1998: 1–6). Ein offizielles Musikvideo existiert jedoch nicht zu diesem Song. WALK ON THE WILD SIDE blieb zudem Reeds einzige Top-20-Single (vgl. Fricke 2013: 36–42).

In den 60er Jahren beschäftigte sich Reed intensiv mit Themen wie Cross-Dressing, Homosexualität und Prostitution (vgl. Bockris 1995: 200): Zum einen inspirierte ihn die Novelle *Walk on the Wild Side* von Nelson Algrens aus dem Jahr 1956 (vgl. Fricke 1998: 1–6), zum anderen forderten Warhol und der Modemacher Yves St. Laurent ihn zu einem Musical-Projekt mit diesen thematischen Aspekten auf (vgl. Bockris 1995: 200). Das daraus entstandene musikalische sowie literarische Material ging in die Zusammenarbeit mit Bowie ein. Auch WALK ON THE WILD SIDE resultiert aus diesen Arbeitsprozessen. Des Weiteren finden sich Vorbilder für die fünf Liedfiguren, die in den Strophen nacheinander vorgestellt werden, in Reeds damaligen Bekanntenkreis (vgl. Doggett 1999: 66). Joe Dallesandro, Holly Woodlawn, Candy Darling, Jack Curtis und Joe Campbell aka Sugar Plum Fairy gehörten zum künstlerischen Umfeld von Warhol, welches auch als Factory bezeichnet wurde (vgl. Fricke 1998: 1–6). Reed war dieser Factory, die allgemein für eine spezifische New Yorker Kunstszene stand, selbst eine Zeit lang zugehörig (vgl. Doggett 1999: 66). Die Dragqueens und Transvestiten, die im Song beschrieben werden, sind demnach keine fiktiven Personen (vgl. Fricke 1998: 1–6). Mit diesem erzählerischen Portrait gab er somit Menschen eine Stimme, die damals kaum im gesellschaftlichen Alltag mit ihren Geschichten zu Wort kamen.

II. Kontext

Nach einer späteren Aussage, dass er über das schreibe, was er auch kenne (vgl. Johnstone 2006: 86), schuf Reed nicht nur ein Bildnis einer amerikanischen Subkultur, sondern auch einen Einblick in seine persönliche Erfahrungswelt. Vor seinen Anfängen als Solo-Künstler bewegte sich Reed hauptsächlich im künstlerischen Umkreis von Warhols Factory, die sich mit diversen Projekten zu einem neuen avantgardistischen Zentrum in New York entwickelte (vgl. ebd.: 6). The Velvet Underground wurde dabei ein fester Bestandteil dieser Kunstszene, und, erweitert um die deutsche Sängerin Nico, entwickelte sich mit ihrem experimentellen Sound zur Hausband der Factory (vgl. ebd.: 10). Innerhalb der Factory kannte man angeblich keine gesellschaftlichen Tabus, sodass verschiedenste Phantasien und Bedürfnisse offen sowie kreativ ausgelebt werden konnten (vgl. Doggett 1999: 66). Zudem teilten Angehörige der Factory später mit, dass Reed im internen Personenkreis, männlich und weiblich gleichermaßen, auch großes sexuelles Interesse hervorrief (vgl. ebd.). Somit hielt sich Reed in einem künstlerischen Umfeld auf, das Themen wie Moral, Sex oder Gesellschaft stets kontrovers verhandelte (vgl. ebd.). Letztendlich sind die Erfahrungen und Eindrücke aus dieser Zeit in seinen späteren Songs, wie auch bei WALK ON THE WILD SIDE, deutlich erkennbar.

P[illegible]d verkörperte die berüchtigte Andy Warhol-Szene New Yorks der 60er Jahre (vgl. Bockris 1995: 209). [illegible]don, Anfang der 70er Jahre, erhielt er dann Einblicke in die Glamrock-Szene, die u. a. auch Cross-

Dressing und sexuelle Freiheiten thematisierte (vgl. ebd.). Künstler wie T-Rex, Slade, Sweet, Elton John oder Alice Cooper waren vorrangig in den britischen Charts vertreten, allen voran David Bowie als großer Star mit sexueller Ambiguität (vgl. ebd.). Mit Bowie als Produzenten hatte Reed einen künstlerischen Partner gefunden, der nicht nur erfolgreich, sondern auch mit seiner Künstler-Figur unentwegt Gender-Fragen behandelte (vgl. ebd.: 207). In Großbritannien ging mit diesen Themen aber auch immer eine gewisse Brisanz einher, da bestimmte Ansichten und Praktiken als illegal galten (vgl. Doggett 1999: 127).

Dagegen nahm die amerikanische Gay Liberation-Bewegung der 70er Jahre das Album *Transformer* sowie die Künstlerfigur Lou Reed für ihre Diskussionen und Ziele ein (vgl. ebd.). Bisher fehlte anscheinend eine prominente Figur wie Bowie, die Gender-Grenzen dermaßen übertrat und in Frage stellte (vgl. Bockris 1995: 207). Die Bewegung benutzte u.a. das Zitat “We’re coming out of our closets” aus dem Song “Make up” als Slogan (vgl. ebd.: 208). Hierbei ist jedoch zu vermerken, dass Reed sich bis auf wenige Ausnahmen eher unpolitisch gab (vgl. Doggett 1999: 119), auch wenn seine Lyrics ein kritisches Gesellschaftsbild zeichnen. Sein gewähltes Künstler-Outfit in Schwarz mit Leder und Sonnenbrille ist dennoch ein möglicher Verweis auf die homosexuelle Camp-Szene (vgl. Bockris 1995: 208). Auch in Interviews distanzierte er sich nicht von diesen Gruppen (vgl. Johnstone 2006: 63). Dennoch nahm er mit seinem künstlerischen Werk keine direkte politische Haltung ein, sondern machte vielmehr erst einmal auf die Gay Community aufmerksam (vgl. Bockris 1995: 212).

III. Analyse

WALK ON THE WILD SIDE ist kein typischer Glamrock-Song, sondern vielmehr ein stimmungsvolles, Laid Back gespieltes Pop-Stück. Sparsam instrumentiert, entwickelt der Song eine wachsende Spannungungskurve aufgrund verschiedener musikalischer Details. Diese unterschwellig aufgebaute Spannung in dem eher unaufgeregt wirkenden Song löst sich schließlich im Outro in einem Fade-Out kurzerhand wieder auf. Somit können die Lyrics, die aus fünf Strophen bestehen, in den Vordergrund treten, da auf instrumentaler und harmonischer Ebene ein generelles Grundmuster bestehen bleibt.

Zu Beginn sind Rhythmus-Gitarre und Bass zu hören, bevor das Schlagzeug einsetzt und den jazzigen Laid Back-Charakter verstärkt. Das Glissando des Basses zwischen zwei Tönen wirkt dabei besonders auffallend und bleibt prägend für den gesamten Song. Es wirkt wie ein bedächtiges Pendeln zwischen zwei Seiten, was im Hinblick auf die Aussagekraft des Songs später noch von Bedeutung sein mag. WALK ON THE WILD SIDE basiert auf einem 4-Akkord-Schema, das zunächst eine simple Liedstruktur generiert, aber auch Raum für die Bedeutungskraft von Gesang und Lyrics zulässt. Der Song schließt nach der fünften Strophe mit einem Outro, in dem ein Saxofon-Solo während des Fade-Outs vordergründig spielt.

Der Gesang setzt nach dem Schlagzeug ein: Es ist ein unaufgeregter Sprechgesang mit erzählerischem Tonfall. Durch einen bestimmten Stimmeinsatz lassen sich feine Nuancen im Stimmausdruck feststellen, die z. B. die wörtliche Rede in den Lyrics unterstreicht. Explizite Stimmanhebungen, u. a. bei “Hey, Honey!” in der ersten Strophe, sowie hauchende Passagen lassen den erzählerischen Sprechgesang [illegible]lig wirken. Aufnahmetechnisch liegt die Stimme im Vordergrund. Somit erscheint diese präsent und die Textverständlichkeit ist gegeben. Die titelgebende Textpassage “walk on the wild side” erfährt immer

wieder einen ausgefeilten Stimmausdruck. Dadurch wird die wörtliche Rede der verschiedenen Figuren zum einen betont, andererseits ist die redundante Imperativ-Form abwechslungsreich gestaltet.

Ein Background-Chor, bestehend aus den Sängerinnen Karen Friedman, Dari Lalou und Casey Synge (vgl. Anonym 2016), setzt nach der zweiten und der fünften Strophe jeweils mit einem “doo do doo… ” ein. Hier zeigen sich drei auffällige Momente: Erstens kündigt der Hauptgesang den Einsatz mit dem Vers “and the colored girls go…” an. Dies kann ein Verweis auf die Doowoop- und Soul-Ära mit ihren afroamerikanischen Künstlern sein, da Reed seit seinen musikalischen Anfängen ein Anhänger dieser Musikstile war (vgl. Johnstone 2006: 9). Schließlich ist es auch eine Art von Statement, da das Rock-Genre, zu dem der Künstler Reed musikalisch zählte, zu dieser Zeit überwiegend von männlichen weißen Musikern vertreten wurde. Zweitens ist aus aufnahmetechnischer Sicht ein Spiel mit Distanz und Nähe für den Zuhörer zu entdecken: Die Stimmen kommen aus dem Hintergrund immer weiter nach vorne, bis sie nach diesem Fade-In klar und durchdringend die letzten Silben singen. Innerhalb dieses Teils ist daher auch ein Spannungsaufbau zu erleben, der jedoch abrupt mit dem letzten Ton des Fade-Ins endet. Drittens ist zu vermerken, dass der “doo do doo… “-Vers eine Gelegenheit zum Mitsingen darstellt. Eine mögliche Distanzhaltung, die sich durch das erzählerische Strophenformat ergibt, ist demnach gebrochen.

Ein weiteres musikalisches Detail, das einen Spannungsbogen innerhalb des Songs generiert, ist der Einsatz von Streichern. Diese umspielen ab der dritten Strophe die Grundakkorde auf harmonische Weise. Auch hier ist ein Ab- und Zunehmen, eine Tendenz von Nähe und Distanz zu bemerken. Auffallend ist dabei die verbindende Funktion: Von der vierten zur fünften Strophe wird ein hoher Ton gehalten, der unterschwellig Aufmerksamkeit erregt. Diese Schlussformel wiederholt sich gegen Ende der fünften Strophe und schließt in dem Saxophon-Solo. Zudem lässt sich auf textlicher Ebene eine Mehrdeutigkeit interpretieren: Die einheitliche Song-Struktur und der erzählerische Sprechgesang, der hauptsächlich einen melancholischen Inhalt transportiert, werden mit den hohen Streichern, gleich einem Flirren, auf instrumentaler Ebene in Frage gestellt.

Pro Strophe wird jeweils eine Liedfigur vorgestellt, die das Leben in New York als trans- und/oder homosexuelle Person individuell erlebt. Ein direkter Verweis, dass alle Charaktere sich auf das Factory-Umfeld von Andy Warhol beziehen, ist nicht gegeben. Ausschlaggebend für diesen Ansatz sind die Namen am Anfang jeder Strophe (vgl. Anonym 2016). Die Personen werden mit einem Kose- bzw. Spitznamen vorgestellt, was wiederum Distanz nimmt. Die Strophen mit den jeweiligen Geschichten über Sex, Prostitution und Drogenkonsum verlaufen nach einem einheitlichen Grundmuster: vier Verse lang, je zwei Paarreime, wird die Geschichte der Liedfigur vorgestellt. Dann kommt es zu einer wörtlichen Rede innerhalb des Textes, die auffordernd “take a walk on the wild side” kommuniziert. Hierbei wechseln die jeweiligen Sprecherpersonen. Die Tempusform wird dabei nicht stringent eingehalten. Erst ab der vierten Strophe nimmt auch das lyrische Ich diesen Vers auf und nimmt sich dabei die Distanz zum Geschehen, indem es sich selbst in die Geschichten integriert. Eine textliche Auffälligkeit ist der Bezug zu James Dean in der fünften Strophe: Als jugendlicher Rebel-Star stand er mit seinem Männlichkeits-Image für eine ganze Generation. Demnach stellt er einen Gegensatz zu den trans- und/oder homosexuellen Liedfiguren dar. Dagegen erinnert der Ausspruch “Hey Joe an einen amerikanischen Folksong, der durch die Interpretation von Jimi Hendrix populär wurde. Weitere Referenzen sind jedoch nicht gegeben. Generell

n die Lyrics auch musikalisch, vor allem durch den nuancierten Einsatz des Schlagzeugs unterstützt. So sind z. B. die Cymbals in der fünften Strophe beim Vers “Then I guess she had to crash”

deutlich auf dem letzten Wort zu hören.

“Take a walk on the wild side” ist ein Ausspruch, der dem Song nach im Prostitutionsgewerbe seine Wirkung findet. Die Geschichten der Liedfiguren enden alle mit dem gleichen Spruch und demnach auch mit der gleichen Lebenslage. Einerseits ist in den Lyrics eine gewisse Melancholie herauszulesen, da die einzelnen New Yorker Schicksale in dieser drastischen Momentaufnahme des Lebens verweilen. Der besondere Einsatz der Streicher unterstützt diese These, da das Flirren im oberen Tonbereich eine beunruhigende Wirkung beim Zuhörer auslösen kann. Auch das pendelnde Bass-Glissando kann als eine sich wiegende Unstetigkeit interpretiert werden. In Bezug auf den erzählerischen, manchmal fast belanglos wirkenden Sprechgesang ist zugleich eine neutrale bis ironische Haltung zu erkennen. Dies spiegelt sich in der simplen Liedstruktur und dem “doo do doo… “-Einsatz wider, da Leichtigkeit und Gelassenheit vermittelt werden. Auch die Textzeile “Valium would have helped that bash” in der fünften Strophe kann sich als humorvoll gemeinter Ausspruch ausweisen. Trotzdem bleibt es auf inhaltlicher Ebene ernsthaft, da die Liedfiguren ihre extremen Erfahrungen mit Erotik, Sexualität und Drogen machen. Sie erreichen New York und leben ihre Sexualität aus, wie es im Vers “shaved her legs and then he was a she” oder im Vers “in the back room she was everybody’s darling” zu hören ist. Jedoch bleibt der negative Beigeschmack der Prostitution. Ob die Protagonisten von diesem Geld in der neuen Stadt überleben müssen oder ob sie sogar in dieser Aktion einen gewissen Reiz sehen, sei dahingestellt.

Letztendlich scheinen Lyrics und musikalisches Material eine gewisse Widersprüchlichkeit zu generieren. Neben den harmonischen Klängen bekommen Holly (Holly Woodlawn), Candy (Candy Darling), Little Joe (Joe Dallesandro), Sugar Plum Fairy (Joe Campbell) und Jackie (Jackie Curtis) (vgl. ebd.) durch die Sicht des lyrischen Ichs ungeschönte Profile. Für das Amerika der 70er Jahre war die Thematisierung dieser Tabus wie Transsexualität und Oralsex grundsätzlich eine konfliktgeladene Angelegenheit. Aber mit WALK ON THE WILD SIDE wurden diese Geschichten einer bestehenden und aktiven Subkultur von einem größeren Publikum gehört. Reed hat mit diesem Song die Nähe zu einem Bevölkerungsteil geschaffen, der in der damaligen Zeit eher ein verstecktes Dasein in der Gesellschaft führte. Dennoch bestätigte Reed mit den spröden Geschichten auch vorherrschende Klischees und Vorurteile. Des Weiteren stellt sich die Frage, ob die Liedfiguren sogar als Karikatur ihrer selbst wahrgenommen werden können, da die beherrschende Liedzeile zuweilen Naivität ausdrückt. Abschließend erscheint der Umstand interessant zu sein, dass Reed auf dem Album *Transformer* vor allem Hasslieder produzieren wollte (vgl. Doggett 1999: 124). Welche Art von Hass in WALK ON THE WILD SIDE vermeintlich vorherrscht, bliebe noch zu untersuchen. Auch die Frage, wer auf wen Hass ausübt, wäre von Bedeutung, denn die Lyrics lassen sich vielmehr als ein Streben und Suchen nach Aufmerksamkeit innerhalb eines marginalisierten Milieus auswerten.

Im Zusammenhang mit dem Albumtitel *Transformer* findet auch in WALK ON THE WILD SIDE eine Entwicklung statt: Der vorerst belanglose Songcharakter gewinnt aufgrund von musikalischen Details an Brisanz und modifiziert sich dadurch. Das Thema des Transformierens ist u. a. im Wechselspiel von Fade-In/Fade-Out-Elementen zu erkennen. Weitere Ausformungen sind in den Bereichen Bass, Chor, Streicher und Saxofon-Solo zu hören, gegenübergestellt sind ihnen konstante Elemente wie Rhythmus-Gitarre oder auch Schlagzeug. Umwandlungen erfahren auch die Songfiguren verschiedenartig; sei es transsexuell, [illegible]süchtig oder auf sexueller Ebene, wenn sie sich z. B. prostituieren. Hierbei ist zu bemerken, dass sich alle in die gleiche Protagonistenrolle umwandeln. Sie sind mit dem “Walk on the wild side”-Spruch

behaftet und bilden demnach eine Gruppe von Transformierten. Ein weiterer Aspekt der Transformierung ergibt sich im Hinblick auf das Plattencover. Bevor Reed die Stadt London nach den Aufnahmen wieder verließ, wurde noch eine Foto-Session von Mick Rock arrangiert (vgl. Bockris 1995: 210). Basierend auf den Erfahrungen der Elektroschocktherapie und der Vorliebe für Science Fiction sowie Horror, ließ sich Reed als eine Art Rock 'n' Roll-Frankenstein mit bleichem Gesicht, dunklen Augen, schwarzen Lippen und zerzausten Haaren ablichten (vgl. ebd.). Das schwarz-weiß-Foto setzt den Singer/Songwriter, der in die Weite schaut, in eine Distanzhaltung, indem nur grobe Formen und Strukturen zu erkennen sind.

Eine frappierende Ähnlichkeit zum Gesicht- und Haar-Styling zeigt Tim Curry später mit seiner Rolle im Musical *The Rocky Horror Picture Show* von 1975 (vgl. Bockris 1995: 211). Das Musical setzt sich zudem in ironischer sowie komischer Weise mit Themen der sexuellen Neigungen und Gender-Fragen auseinander und nimmt daher in gewisser Weise auch das Sujet des Transformierens in Anspruch (vgl. ebd.). Schließlich ist eine Gegenüberstellung von Umwandlung auch auf dem Backcover von *Transformer* zu sehen: zur Linken ein Transvestit in Dessous, zur Rechten ein durchtrainierter Mann in hautenger Jeans, verkörpert von der gleichen Person (vgl. Doggett 1999: 124). Hier zeigt sich das Spiel des Cross-Dressings, das auch in WALK ON THE WILD SIDE bereits in der ersten Strophe mit der Umwandlung von Holly behandelt wird.

IV. Rezeption

WALK ON THE WILD SIDE ist ein Song, der Reed nicht nur von einem Mitglied der Kult-Band The Velvet Underground zu einem Star transformierte, sondern durchaus auch ein kritisches Potential zum damals vorherrschenden Gesellschaftsbild zeigt. Mit Reeds Worten "I always thought it would be kinda fun to introduce people to characters they maybe hadn't met before, or hadn't wanted to meet" (Bockris 1995: 208) zeigt sich diese pop-jazzige Hommage widersprüchlich: Abgründe, Drogen, Prostitution und Gestalten, die nach einer wertschätzenden Aufmerksamkeit suchen, treffen auf einen Sound, der von den inhaltlichen Geschehnissen zunächst nichts ahnen lässt. Mit diesem Song, der bei genauerer Betrachtung melancholische Tiefgründigkeit aufweist, konnte er nach eigenen Angaben jahrelang Rechnungen bezahlen (vgl. Johnstone 2006: 39). Ob aufgrund der Konzeption von Musik-Text-Verhältnis der Song im Radio gespielt werden konnte und somit mehr Erfolgschancen zuließ, könnte wissenschaftlich weiter untersucht werden. Das würde bedeuten, dass das musikalische Material die Lyrics in gewisser Weise entkräftet und Radio-Zuhörer*innen die inhaltliche Brisanz passiv aufnehmen.

Über seinen Schreibprozess berichtete Reed, dass er ständig Leute beobachte und analysiere (vgl. ebd.: 86). Daraufhin schreibe er Songs über sie und wenn er dann diese Songs singe, nehme er ihre Persönlichkeit auf (vgl. ebd.). Diese Vorgehensweise lässt sich auch für WALK ON THE WILD SIDE antizipieren. Reed war mit den Mitgliedern der Factory-Szene und deren Geschichten vertraut. Bevor er seinen Erfolg mit WALK ON THE WILD SIDE feierte, war er bereits eine Kultfigur durch The Velvet Underground und seinen exzessiven Rock 'n' Roll-Lifestyle geworden (vgl. ebd.: 6). Mit diesem Song, der einen Teil seiner Vergangenheit darlegte, etablierte er sich als Solo-Künstler.

esungenen Personen erlebten mehr oder weniger Aufmerksamkeit durch die Medien und zeigten sich generell Reed sehr wohlgesonnen (vgl. Doggett 1999: 126): Candy Darling unterbreitete den

Vorschlag, dass man ein Album namens *Candy Darling Sings Lou Reed* produzieren könne (vgl. ebd.). Dieses Projekt konnte jedoch aufgrund ihres frühen Todes im Jahr 1975 nicht verwirklicht werden (vgl. ebd.). Auch Andy Warhol sah in dem Erfolg von WALK ON THE WILD SIDE eine hervorragende Gelegenheit, um für seine Film-Trilogie mit verschiedenen Dragqueens und Joe Dallesandro zu werben (vgl. Bockris 1995: 213).

Kritiker nahmen *Transformer* und WALK ON THE WILD SIDE unterschiedlich auf: Das Album ordneten sie im Glamrock-Genre ein (vgl. ebd.: 212), zum Teil wird es noch heutzutage als Meisterwerk des Glamrocks angesehen (vgl. Johnstone 2006: 12). Manche betonten den Einfluss von Bowie und Ronson (vgl. Bockris 1995: 212). Andere sahen in Reed ein Phantom of Rock, das von Bowie inspiriert worden war (vgl. ebd.: 215) und mit seiner Attitüde eine Subkultur in den Fokus rückt (vgl. ebd.: 206). In diesem Zusammenhang ist abschließend die Tatsache hervorzuheben, dass WALK ON THE WILD SIDE nicht nur Nummer-1-Jukebox-Hit in Amerika im Jahr 1973 wurde (vgl. ebd.: 213), sondern auch bis heute Kultstatus im Rock-/Pop-Bereich erfährt. Auf der Rangliste der besten Songs aller Zeiten des Rolling Stone-Magazins ist das Lied auf Platz 223 verortet (vgl. Niasseri 2014). Zudem spielte Lou Reed den Song auf vielen Live-Tourneen, so dass es auf vier Live-Alben vertreten ist, u. a. auf *Live* von 1975 oder auch auf *American Poet*, 2001 erschienen. Künstler*innen wie Robbie Williams oder auch Vanessa Paradis coverten den Song. A Tribe Called Quest sampelten zudem das Lied in “Can I Kick it”. Auch als Filmmusik fand WALK ON THE WILD SIDE Verwendung, z. B. im Film *Georgia* aus dem Jahr 1995.

KRISTINA JOHANNES

Credits

Guitars: Lou Reed & Mick Ronson
Bass guitars: Klaus Voorman, Herbie Flowers
String bass: Herbie Flowers
String & Bass arrangements: Mick Ronson
Drums: John Halzey, Barry Desouza, Ritchie Dharma
Baritone sax: Ronnie Ross
Vocals: Lou Reed
Vocal Backings: David Bowie, Mick Ronson & The Thunder Thighs
Music/Writer/Songwriting: Lou Reed, David Bowie & Mick Ronson
Producer: David Bowie & Mick Ronson
Label: RCA
Recorded: 1972
Published: 1998
Country: UK & Europe
al Mastering: Arun Chakraverty
ıal Design: Ernst Thormahlen

Remastering: Andy Pearce
Photography (Cover): Mick Rock
Photography (Back Cover): Karl Stoeker
Length: 04:12

Recordings

- A Tribe Called Quest. “Can I Kick It”. On: *People’s Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*, 1990, Jive, 74321 19421 2, Europe (CD).
- Jimi Hendrix. “Hey Joe”. On: *Experience Hendrix – The Best of Jimi Hendrix*, 1997, MCA Records, 111 671-2, UK & Europe (CD).
- Lou Reed. “Kill Your Sons”. On: *Sally Can’t Dance*, 1983, RCA, ND90308, Germany (CD).
- Lou Reed. “Make Up”. On: *Transformer*, 1998, RCA/Screen Gems-EMI Music Ltd, 74321 601812, UK & Europe (CD).
- Lou Reed. “Walk On The Wild Side”. On: *Transformer*, 1998, RCA/Screen Gems-EMI Music Ltd, 74321 601812, UK & Europe (CD).

Alben

- Lou Reed. *American Poet*, 2001, MSI, MSIF 3835, Japan (CD).
- Lou Reed. *Lou Reed Live*, 1989, RCA, 3752-2-R, UK (CD).
- The Rocky Horror Picture Show. *The Rocky Horror Picture Show*, 1989, Ode Records (2), R2 70712, US (CD).

Covers

- Robbie Williams. “Walk on the Wild Side”. On: *Live: Take the Crown Stadium Tour 2013 07.08.2013 Olympiastadium Munich*, 2013, Concert Live, CLCD449 , UK (CD/CDr).
- Vanessa Paradis. “Walk on the Wild Side”. On: *Variations sur le Même T’Aime*, 1990, Polydor, 843 447-1 , France (CD/Album).

References

- Anonym: “Walk On The Wild Side by Lou Reed. Songfacts”. In: Songfacts.com, o.J. URL: http://www.songfacts.com/detail.php?id=1724 [29.09.2016].
- Bockris, Victor: *Lou Reed. The Biography*. London: Vintage 1995.
- Doggett, Peter: *Lou Reed Biographie*. Köln: vgs verlagsgesellschaft 1999.
- Fricke, David: Lou Reed – Transformer. In: Booklet Lou Reed – Transformer (1998).
  icke, David: Lou Reed. Von Velvet Underground bis Metallica: Ein Blick auf das Leben und Werk

des genialen Außenseiters, der die Rockmusik für immer veränderte. In: *Rolling Stone Deutschland* 230 (Dezember 2013), 36–42.
- *Georgia*. Regie: Ulu Grosbard. Drehbuch: Barbare Turner. Miramax Films, 1995 (DVD).
- Johnstone, Nick: *Lou Reed-Talking*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2006.
- Niasseri, Sassan: “Die 500 besten Songs aller Zeiten: Die komplette Liste”. In: Rolling Stone, o.J. URL: https://www.rollingstone.de/die-500-besten-songs-aller-zeiten-die-komplette-liste-2-580579/ [29.09.2016].

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Martin Pfleiderer at the University of Music FRANZ LISZT Weimar.
All contributions by Kristina Johannes

Citation

Kristina Johannes: “Walk on the Wild Side (Lou Reed)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/walk-on-the-wild-side/, 06/2021.

Print

USA for Africa **1985**

We Are the World

WE ARE THE WORLD war ein gemeinsames Song-Projekt von 45 der erfolgreichsten Pop-Stars der Welt, die angesichts der seit 1983 andauernden verheerenden Hungerkatastrophe in Äthiopien auf diese Weise Geld zur Bekämpfung des Hungers aufbringen wollten.

I. Entstehungsgeschichte

Als 1984 die Bilder von der Hungerkatastrophe in Äthiopien durch die Medien gingen und von über eine Million Hungertoten die Rede war, darunter eine große Zahl von Kindern, kam es überall auf der Welt zu einer großen Welle der Anteilnahme. In den USA war es Harry Belafonte (*1927), der eine dem britischen Band Aid-Projekt vergleichbare Charity-Aktion für die Hungeropfer in Äthiopien initiierte, deren Realisierung in den Händen des Musikmanagers und professionellen Fund-Raisers Ken Kragen (*1946) lag. Belafonte hatte im Dezember 1984 Kragen angesprochen und für das Projekt geworben. Dieser gewann mit Lionel Ritchie (*1949) einen seiner Klienten sowie Michael Jackson (1958-2009) und dessen Produzenten Quincy Jones (*1933) für die Idee. Gemeinsam gelang es ihnen innerhalb von nur 28 Tagen, die Elite der internationalen Popmusik als United Support of Artists for Africa (USA for Africa) zu einer gemeinsamen Aufnahme-Session am 28. Januar 1985 in den A&M Recording Studios in Hollywood zu versammeln. Geschrieben hatten den Song Lionel Ritchie und Michael Jackson, nachdem sich der ursprünglich beteiligte Soul-Star Stevie Wonder (*1950) aus Zeitgründen aus dem Songwriting hatte zurückziehen müssen. Zwei Wochen vor dem eigentlichen Produktionstermin hatten Michael Jackson und Lionel Ritchie im Lion Share Recording Studio des Country-Stars Kenny Rodgers (*1938) eine Vokalversion des Songs aufgenommen, die den anderen beteiligten Künstlern als Vorlage diente. Da Michael Jackson sich außerstande sah, mit anderen gemeinsam in einem Studio zu stehen, nahm er seinen Part gesondert auf. Die Aufnahme, obwohl als Einspiel-Material für die Produktion entstanden und dafür auch verwendet, wurde 2004 als Solo-Version des Songs separat veröffentlicht. WE ARE THE WORLD erschien am 7. März 1985 parallel im 7-inch- und im 12-inch-Format als Single-Auskopplung aus dem gleichnamigen Album, das den Song mit einer Reihe mehr oder weniger passender Titel verschiedener an dem Projekt beteiligte Künstler kombinierte. Die Produktion des Songs wurde für ein “Making- of”-Video aufgezeichnet, das ebenso wie das Musikvideo zum Song von Howard G. Malley (*1951), Craig B. Golin (*1952) und April Lee Grebb (*1957) produziert worden ist.

II. Kontext

WE ARE THE WORLD stand in der unmittelbaren Nachfolge von Band Aid und dem Charity-Projekt “Do [illegible]Know It’s Christmas” (1984), von dem sich Harry Belafonte als Initiator des Projekts hatte inspirieren la[illegible]en. Eingebettet war die Veröffentlichung in den USA in eine grundsätzliche öffentliche Debatte über

die Rolle des Westens und dessen Führungsmacht angesichts einer derart verheerenden Hungersnot auf dem afrikanischen Kontinent. Dabei ging es sowohl um das durch nichts zu legitimierende Missverhältnis von Reichtum und Überfluss auf der einen, Armut und Not auf der anderen Seite, als auch um die Frage der Mitverantwortung des Westens an den sozialen Missständen in Afrika. Insbesondere der Internationale Währungsfonds geriet in die Kritik, weil er im Interesse der Weltbank und einiger westlicher Großbanken die Tilgung von Krediten ohne Rücksicht auf die sozialen Folgen einforderte oder die Kreditvergabe an Bedingungen knüpfte, die in ihrer Konsequenz zum Auslöser solcher sozialen Katastrophen wurden. Dass Charity-Initiativen wie Band Aid, Live Aid oder eben USA for Africa weltweit auf eine derart breite Resonanz stießen, hatte nicht zuletzt mit der Tatsache zu tun, dass an der Hungerkatastrophe in Äthiopien sichtbar und erfahrbar wurde, wie sehr jeder Einzelne in den reichen Ländern des Westens mit den Strukturen verbunden war, die in Afrika solche Katastrophen auslösten. Damit kam ein Sinn für Mitverantwortung und Solidarität auf, den die Charity-Initiativen auffingen und in die Beschaffung von Hilfsgütern umleiteten.

III. Analyse

Der in einem langsamen Tempo (72 bpm) gehaltene Song folgt im Aufbau einer modifizierten Strophenliedform. Von den vier Strophen sind drei musikalisch identisch (“There comes a time…”; “We can’t go on…”; “Send them your heart…”), während die vierte (“When you’re down and out …”), eine kontrastierend abgesetzte Modifikation des melodischen Materials vornimmt. Der Refrain (“We are the world …”) folgt erstmals nach der zweiten Strophe, erneut nach der dritten und nach der vierten Strophe wird er zehnmal wiederholt, die letzte Wiederholung als Outro im Fadeout. Das führt zu einer Zweiteilung des Songs, der damit dem folgenden Grundgerüst folgt: Intro-A-A-B-A-B-C-B-B-B-B-B-B-B-B-(B). Die synkopenreiche Melodik der Strophen ist im Tonumfang recht eng geführt und erhebt sich über einem E-Piano dominierten Keyboardteppich, der von Bass und Schlagzeug gestützt ist. In einem deutlichen Kontrast dazu steht der hymnenartige Refrain des Songs, der sich bei jeder Wiederholung durch Massierung der Stimmen steigert, beginnend mit einem Solo von Michael Jackson, das in ein Duett mit Diana Ross übergeht. Nach der dritten Strophe sind es die in rascher Folge alternierenden Stimmen Bruce Springsteens, Kenny Loggins’, Steve Perrys und Daryl Halls, während im zweiten Teil des Songs der zehnmal wiederholte Refrain durch das chorische Unisono aller Mitwirkenden geprägt ist, unterbrochen durch Solo- (Bob Dylan, Ray Charles, Kenny Loggins) und Duett-Passagen (Stevie Wonder, Bruce Springsteen), die jeder Wiederholung musikalisch einen ganz eigenen Charakter geben. Auch die Strophen sind, dem Vorbild “Do They Know It’s Christmas” folgend, mit jeder ihrer Textzeilen jeweils einer anderen Stimmen zugeordnet und teilen sich, beginnend mit Lionel Ritchie, auf zwanzig verschiedene Sänger/Sängerinnen auf. Das ständig wechselnde Timbre der Singstimmen, die unterschiedliche Intensität des vokalen Ausdrucks, die unterschiedliche Phrasierung durch jeden Interpreten/jede Interpretin und die stimmliche Präsenz jedes Einzelnen lassen die vielen Repetitionen in einem immer wieder anderen Klangdesign erscheinen. Obwohl den vier Strophen, von denen drei sich nur im Text unterscheiden, ein insgesamt zwölfmal wiederholter Refrain gegenüber steht, ergibt sich allein durch die [illegible]liche Differenzierung auf der Vokalebene ein spannungsvolles musikalisches Geschehen.

IV. Rezeption

WE ARE THE WORLD erwies sich ebenso wie sein britisches Vorbild, “Do They Know It’s Christmas” (1984), als einer der kommerziell erfolgreichsten und sich am schnellsten verkaufenden Songs aller Zeiten. Die erste Million war in einer Woche abgesetzt, die Single erreichte im April 1985 Platz 1 der US Single Charts und gehört seither zu den am meisten verkauften Singles in den USA, die erste, die mit vier Platin-Zertifikaten (1 Mill. verkaufte Einheiten) von der *Recording Industry Association of America* eine Mehrfachauszeichnung erhielt. Die Spitzenposition der Single-Charts erreichte die Platte auf nahezu allen wichtigen Tonträgermärkten der Welt (in Deutschland Platz 2). Ein Remake des Songs, ausgelöst durch das verheerende Erdbeben in Haiti im Januar 2010, wurde am 1. Februar 2010 mit über achtzig internationalen Superstars aufgenommen, produziert erneut von Quincy Jones in Kooperation mit Lionel Ritchie und als “We Are the World 25 for Haiti” zusammen mit WE ARE THE WORLD in verschiedenen Mixen sowohl als Single als auch als Download veröffentlicht. Die Veröffentlichung lag in den Händen der beteiligten Produzenten und erfolgte ohne Bindung an ein Label. Auch diese Version erwies sich vor allem durch die Downloads als sehr erfolgreich und erreichte Platz 2 der US Hot Hundred-Charts, auch wenn die Reaktion der Musikkritiker angesichts einer Reihe musikalischer Mängel und des exzessiven Gebrauchs von Auto-Tune eine einhellig negative war. Doch auch die 25 Jahre ältere Original-Version stieß bei ihrer Veröffentlichung auf ein durchaus geteiltes Echo. Ähnlich wie “Do They Know It’s Christmas” löste die Single eine grundlegende Debatte über die Legitimität solcher popmusikalischen Charity-Aktionen aus. Allerdings hatte sie in diesem Fall einen etwas anderen Akzent als die Diskussion um Band Aid und Live Aid, die im Kern darauf zielte, dass die beteiligten Künstler und Plattenfirmen, ob bewusst oder nicht, einen zwar immateriellen aber durchaus geldwerten Vorteil aus derartigen Aktionen zogen. Der renommierte US-Rockkritiker Greil Marcus hatte seine Kritik an WE ARE THE WORLD mit dem Argument begründet, dass der Song in seiner musikalischen Gestaltung wie eine Pepsi-Werbung klinge und ästhetisch damit inmitten des gesellschaftlichen Systems verankert ist, das die Ursache für das Problem des Hungers in Afrika darstellt. Daran schließt die grundsätzliche Frage an, ob Musik wirklich nur ein neutrales Transportmittel für das gesellschaftspolitische und karitative Anliegen ist oder nicht vielleicht doch mit der ihrer Klanggestalt eigenen Botschaft die intendierte Absicht konterkariert. Erwartungsgemäß erbrachte die Diskussion, dass es auf diese Frage weder eine pauschale noch eine einfache Antwort gibt.

Ungeachtet dessen erhielt WE ARE THE WORLD eine ganze Reihe von Auszeichnungen: 1985 den *American Music Award* als *Song of the Year*; 1986 vier *Grammy Awards*, in den Kategorien *Record of the Year*, *Song of the Year*, *Best Pop Performance by a Duo or Group with Vocal* und *Best Music Video, Short Form*. Das Musikvideo erhielt zudem den *MTV Video Music Award*.

PETER WICKE

Credits

ɔsition: Lionel Richie

Text: Michael Jackson,
Gesang: (in der Reihenfolge ihres Erscheinens): Lionel Richie, Stevie Wonder, Paul Simon, Kenny Rogers, James Ingram, Tina Turner, Billy Joel, Michael Jackson, Diana Ross, Dionne Warwick, Willie Nelson, Al Jarreau, Bruce Springsteen, Kenny Loggins, Steve Perry, Daryl Hall, Huey Lewis, Cyndi Lauper, Kim Carnes, Bob Dylan, Ray Charles
Background-Gesang: Dan Aykroyd, Harry Belafonte, Lindsey Buckingham, Mario Cipollina, Johnny Colla, Sheila E., Bob Geldof, Bill Gibson, Chris Hayes, Sean Hopper, Jackie Jackson, La Toya Jackson, Marlon Jackson, Randy Jackson, Tito Jackson, Waylon Jennings, Bette Midler, John Oates, Jeffrey Osborne, Anita Pointer, June Pointer, Ruth Pointer, Smokey Robinson
Synthesizer: David Paich
Synthesizer-Programmierung: Michael Boddicker
Percussion: Paulinho da Costa
Bass: Louis Johnson
Keyboards: Michael Omartian, Greg Phillinganes
Schlagzeug: John Robinson
Toningenieure: Humberto Gatica, John Gues
Mastering: Stephen Marcussen
Produktion: Quincy Jones, Michael Omartian, Tom Bahler (Associate Producer)

Recordings

- USA for Africa. “We Are The World”, *We Are The World*, 1985, CBS Records, A 6112, UK (Vinyl7″/ Single).
- USA for Africa. “We Are The World”, *We Are The World*, 1985, Columbia Records, US2-05179, US (Vinyl 12″/Promo/Single).
- USA for Africa. “We Are The World”, *We Are The World*, 1985, CBS/Sony, 12AP 3021, Japan (Vinyl 12″/Maxi/Single).
- USA for Africa. “We Are The World”, *USA for Africa*, 1985, CBS/Sony, 28AP 3020, Japan (Vinyl 12″/ LP).
- Michael Jackson. “We Are The World”, *We Are The World*, 2004, Epic Records, MDCH80029, Japan (CD/Promo/Single).
- USA fpr Africa. *We Are The World –The Video Event,* 1985, RCA / Columbia Pictures Home Video (Musicvision), 60475, US (VHS/NTSC/Stereo).
- Various. *We Are The World – The Story Behind The Song*. 20th Anniversary Special Edition. Director: Trbovich, Tom. Writer:Gilmore, Mikal. Image Entertainment, 2005, US (Doppel-DVD/USA2636DVD).

Covers

^rtists For Haiti. “We Are The World”, *We Are The World 25 For Haiti*, 2010, Not On Label, US inyl12″/Promo/AAC File/MPEG-4 Video).

References

- Rijven, Stan/Marcus, Greil/Straw, Will: *Rock for Ethiopia: Papers from the Third International Conference on Popular Music Studies.* Montreal: 07/1985, Montreal: IASPM 1986.
- Street, John: *Rebel Rock. The Politics of Popular Music.* Oxford: Basil Blackwell 1986.
- Garofalo, Reebee: Understanding Mega-Events. If We Are the World, Then How Do We Change It?. *'Rockin' the Boat. Mass Music & Mass Movement.* Ed. by Reebee Garofalo. Boston: South End Press 1992, 15-36.
- Breskin, David: *We Are the World. The Story Behind the Song.* Hollywood: Image Entertainment, Inc. 2004.

About the Author

Peter Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.
All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: "We Are the World (USA for Africa)". In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wearetheworldusaforafrica, 13/2013 [revised 04/2014].

Print

Nana Mouskouri **1961**

Weiße Rosen aus Athen

WEISSE ROSEN AUS ATHEN greift die Thematik der von der BRD seit 1960 angeworbenen Arbeitskräfte aus Griechenland auf. Mit diesem Schlager wurde Nana Mouskouri in Deutschland bekannt und erlebte gleichzeitig ihren Durchbruch außerhalb Griechenlands.

I. Entstehungsgeschichte

Bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin wurde im Jahr 1961 ein Dokumentarfilm von Wolfgang Müller-Sehn mit dem Titel „Traumland der Sehnsucht“ (gemeint ist Griechenland) gezeigt, der mit dem Silbernen Bären ausgezeichnet wurde. Hauptdarstellerin war Nana Mouskouri, die im Film mehrere Lieder sang; der Grieche Manos Hadjidakis hatte sie komponiert bzw. aus traditionellen griechischen Liedern adaptiert. Eines dieser Lieder war „San Sfyrixis Tris Fores“ (deutsch „Wenn du dreimal pfeifst“). Die Plattenfirma Fontana Records (eine Tochterfirma von Philips) ließ von diesem Stück im selben Jahr eine deutschsprachige Version produzieren; Hans Bradtke (1920–1997), einer der erfolgreichsten deutschen Schlagertextdichter – so stammt etwa der Schlager „Pack die Badehose ein“, 1951, von ihm –, schuf den Text WEISSE ROSEN AUS ATHEN, der mit dem griechischen Original nichts zu tun hat. Mit diesem Schlager wurde Nana Mouskouri, die bis dahin dem deutschen Publikum noch nicht bekannt war, schlagartig berühmt.

Nana Mouskouri wurde am 13. Oktober 1934 in Chaniá auf Kreta geboren. Am Konservatorium in Athen studierte sie Klavier, Harmonielehre und Gesang. Ihre Liebe zum Jazz brachte sie als Sängerin bei dem Quartett Athenians ein. 1958 erschienen ihre ersten Singles in Griechenland. Im Jahr 1959 gewann sie beim griechischen Festival de la Chanson Héllenique den ersten Platz, 1960 hatte sie mit dem Album *Epitafios* von Mikis Theodorakis in ihrem Heimatland großen Erfolg.

Ende der 1950er Jahre lernte sie den griechischen Komponisten Manos Hadjidakis kennen, der in der Folgezeit viele Lieder für sie schrieb. Auf eine Anfrage von Quincy Jones erhielt sie die Möglichkeit, mit ihm 1962 in den USA ein Jazz-Album zu produzieren. International unternahm sie seit Anfang der 1960er Jahre zahlreiche Tourneen in Europa, Kanada und den USA. Ihre Lieder und Songs sang sie häufig in mehreren Sprachen.

Nana Mouskouri gehört mit über 250 Millionen verkauften Tonträgern zu den erfolgreichsten Sängerinnen und Sängern der Welt. In ihrer über vierzigjährigen internationalen Bühnenkarriere wurde sie mit mehr als 300 Goldenen, Platin- und Diamantenen Schallplatten ausgezeichnet.

ıtext

Bald nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland (1949) begann das sogenannte Wirtschaftswunder. Um der steigenden Produktion in den verschiedenen Industrien in den 1950er Jahren gerecht zu werden, mussten viele neue Arbeitskräfte eingestellt werden. Da jedoch nicht genügend im Inland zur Verfügung standen, schloss die junge BRD mit Ländern des südlichen Europa Anwerbeabkommen ab: 1955 mit Italien, 1960 mit Griechenland und Spanien. Und da in den Herkunftsländern wiederum hohe Arbeitslosenquoten bestanden und die Löhne niedrig waren, nahmen viele, meistens junge, Männer das Angebot, in der BRD zu arbeiten, an. Für die Bundesrepublik machten sich diese Anwerbeabkommen mehrfach bezahlt: Überwiegend kamen Arbeiter, die in der Industrie schwere und schmutzige Arbeiten verrichteten, welche bei deutschen Arbeitnehmern nicht beliebt waren. Darüber hinaus kamen die angeworbenen ausländischen Arbeitskräfte im „besten“ Alter (18 bis 40 Jahre) und verursachten dadurch keine großen zusätzlichen Kosten wie etwa teure Krankenbehandlungen. Zudem planten diese selbst, in möglichst kurzer Zeit viel Geld zu verdienen und dann bald in ihre Heimat zurückzukehren. Ein großer Vorteil war auch die Mobilität der sogenannten Gastarbeiter: Sie konnten überall in der BRD eingesetzt werden, was bei deutschen Arbeitskräften oft nicht so einfach war, allein schon wegen der prekären Wohnungslage. Für die Wirtschaft waren ausländische Arbeitskräfte daher eine „mobile Reservearmee des westdeutschen Arbeitsmarktes“ (Herbert 2001: 211). Wohnungen musste man für die ausländischen Arbeitskräfte auch nicht bauen, da ihr Aufenthalt ja nur für eine begrenzte Zeit vorgesehen war. So wurden einfache Gemeinschaftsunterkünfte errichtet oder schon vorhandene, auf die Zwangsarbeit in der NS-Zeit zurückgehende Barackenlager genutzt. Dadurch ergaben sich keine großen Zusatzkosten für die Unternehmen. Häufig war die Wohnsituation der ausländischen Arbeiter daher primitiv, was „bis in die späten 70er Jahre das von außen sichtbarste Zeichen ihrer Unterprivilegierung und Benachteiligung in Deutschland“ war (ebd.: 216).

Mit der Produktion des Schlagers WEISSE ROSEN AUS ATHEN 1961 reagierte Fontana Records recht schnell auf diese neue Situation der Anwerbung griechischer Arbeitskräfte. Der Textdichter Hans Bradtke hat die Situation dieser Menschen in seinem Schlagertext treffend beschrieben. Für die ausländischen Arbeitskräfte war die Situation in der BRD alles andere als angenehm: Familie und Freunde waren weit weg, man konnte nur selten in die Heimat reisen, weil das zu teuer gewesen wäre. In der BRD war man fremd, hatte als Bekannte und Mitbewohner meistens andere Gastarbeiter. Kontakte mit der deutschen Bevölkerung waren eher problembehaftet, denn dort erfuhren sie häufig Ablehnung bis hin zur Fremdenfeindlichkeit. Sprachprobleme verschärften die Situation noch, da die ausländischen Arbeitskräfte zunächst überhaupt nicht oder nur wenig Deutsch sprachen.

Bemerkenswert ist daher, dass trotz der teilweisen Ablehnung durch die westdeutsche Bevölkerung ein Schlager wie WEISSE ROSEN AUS ATHEN einen solchen Erfolg in der BRD hatte. Ein möglicher Grund könnte sein, dass die Deutschen sich seit den 1950er Jahren nach Sonne, Strand und Meer in südlichen Gefilden sehnten und den Text dieses Schlagers gar nicht so genau wahrnahmen. Und vordergründig ist WEISSE ROSEN AUS ATHEN ja auch ein Liebeslied. Ziel der bundesdeutschen Sehnsucht war in erster Linie Italien. Aber auch Griechenland und Spanien wurden zunehmend als Sehnsuchtsländer empfunden. Und so waren Schlager über südliche Länder, gesungen von Sänger:innen aus Südeuropa, sehr beliebt, z. B. Caterina Valente („Komm ein bißchen mit nach Italien“, 1956), Domenico Modugno („Nel blu dipinto ‘“ [auch bekannt unter dem Refrain „Volare“], 1958), Melina Mercouri („Ein Schiff wird kommen“, ‚, Milva („Tango italiano“, 1962), Costa Cordalis („Und die Sonne ist heiß“, 1971) und eben auch

Nana Mouskouri.

III. Analyse

Musikalisch entspricht das Lied WEISSE ROSEN AUS ATHEN mit seiner Strophenform und der Orchesterbegleitung mit Chor der Schlagertradition. Markantes Instrument ist die Bouzouki, die für die traditionelle griechische Musik typische Langhalslaute. Die Dauer beträgt 2:57 Minuten, das Tempo liegt bei ca. 140 bpm. Der Schlager steht im 4/4-Takt und beginnt mit dem achttaktigen Refrain. Es folgen zwei Strophen mit je vier Zeilen, auf die jeweils der Refrain folgt.

Der Formverlauf lässt sich wie folgt zusammenfassen: Intro, Refrain, erste Strophe, Refrain, Bridge, zweite Strophe, Refrain, Schluss. Auf die Zählzeit eins beginnen jeweils Intro, Refrain, Bridge und Schluss. Die zwei Strophen dagegen beginnen auftaktig auf dem zweiten Viertel. Auf die erste Strophe und den sich anschließenden Refrain folgt eine Bridge. Am Ende beschließen zwei Textzeilen mit den Worten „Auf Wiedersehn!“ im Ambitus einer Terz das Lied. Die schlichte Melodie kommt fast ausschließlich mit drei Akkorden (auf den Stufen I, ii und V) aus; lediglich am Ende der ersten Zeile des Refrains mit dem Text „[Komm] recht bald wieder!“ (T. 7/8) und in der Bridge (Ende der ersten Zeile) mit dem Text „[weiten,] weiten Ferne“ (T. 56/57) wechseln die Stufen IV und ii mit I ab, gleichzeitig heben Triolen diese Wörter („wieder“ und „Ferne“) hervor. Die Melodie ist durch auf- und absteigende Linien im Tonumfang bis zu einer Sexte charakterisiert.

Im Refrain steigt die Melodielinie in den ersten vier Takten leicht an und kehrt in den folgenden vier Takten, beginnend eine Quint höher, in absteigender Linie zum Grundton zurück. Die darauf folgenden acht Takte sind harmonisch weitgehend identisch. Insgesamt wird hier wie auch bei den Strophen der Ambitus einer Quint durchschritten.

In den Strophen bleibt die Melodie in der ersten und dritten Textzeile nahezu auf der gleichen Tonhöhe und steigt in der zweiten und vierten Textzeile in einem Bogen auf und wieder ab. Die Bridge führt die Melodie des Refrains eine Terz höher aus, bewegt sich aber in den gleichen Harmonien wie der Refrain.

Der Text von WEISSE ROSEN AUS ATHEN bezieht sich auf sogenannte Gastarbeiter aus Griechenland, die 1960 in einem Abkommen der BRD mit Griechenland angeworben wurden. Es ist ein Abschiedslied: Ein junger Mann besteigt ein Schiff, das ihn (vermutlich über Italien) nach Deutschland bringt. Seine Verlobte oder Ehefrau gibt ihm weiße Rosen (aus Athen) als Gruß aus der Heimat mit und als Erinnerung, dass sie auf ihn wartet, bis er wiederkommt. In der Fremde dagegen wartet niemand auf ihn. Der Text thematisiert sowohl die Situation der griechischen Arbeiter in der Fremde, fern der Heimat, allein, ohne Familie und Freunde, als auch der zurückbleibenden Angehörigen.

Refrain und Bridge bestehen aus zwei Textzeilen, die Strophen aus vier. In der ersten Strophe muss das Paar bei Tagesanbruch Abschied nehmen. Das Schiff fährt „hinaus mit Wind und Wogen“, aber „Grüße aus der Heimat“ (weiße Rosen) fahren mit. In der Bridge werden die weißen Rosen aus Athen genannt, die an Bord des Schiffes „in weiter, weiter Ferne“ blühen. Im Refrain und in der Bridge sind die „weißen [illegible]“ Thema, sie werden zweimal genannt: jeweils zu Beginn der ersten Zeile (von Refrain und Bridge) und am Ende der zweiten Textzeile. In der zweiten Strophe wird geschildert, wie es dem Fortgegangenen

ergeht. In diesem „fernen Land, wo keiner auf dich wartet“ – und es kalt und die Wohnsituation unwirtlich ist –, „seh’n [sogar] die Sterne in der Nacht ganz anders aus“ (weil Deutschland weiter im Norden als Griechenland liegt). Die Welt dort ist fremd, und der Arbeiter ist einsam. Als tröstliche Erinnerung an die griechische Heimat erhält er Blumen, was ihm sein Schicksal in der Fremde erträglicher machen soll.

IV. Rezeption

Für WEISSE ROSEN AUS ATHEN erhielt Nana Mouskouri eine Goldene Schallplatte. Der Schlager hielt sich darüber hinaus ab dem 5. August 1961 10 Wochen auf Platz 1 der Single-Hitliste, war 25 Wochen innerhalb der Top 10 vertreten und 38 Wochen in den Charts (Ehnert 2000: 164 f., 420, 445).

Die Beliebtheit des Schlagers führte dazu, dass bis in die 1970er Jahre mehrere Cover-Versionen entstanden.

FRAUKE SCHMITZ-GROPENGIESSER

Credits

Vocals: Nana Mouskouri
Orchestra, choir: Orchester Heinz Alisch und Chor
Music/Writer/Songwriting: Manos Hadjidakis / Volksliedadaption
German lyrics: Hans Bradtke
Producer: Fontana Records
Label: Fontana Records
Recorded: 4 July 1961
Published: July 1961
Length: 2:57

Recordings

Caterina Valente, Silvio Francesco & Peter Alexander. „Komm ein bißchen mit nach Italien“. Es geht besser, besser, besser/ Komm ein bißchen mit nach Italien, 1955, Polydor, 23 116, Germany (Vinyl, Single).
Domenico Modugno. „Nel blu dipinto di blu (Volare)“. Nel blu dipinto di blu (Volare)/Mariti di Città, 1958, Decca, 9-30677, US (Vinyl, Single).
Melina Mercouri. „Ein Schiff wird kommen“. Ein Schiff wird kommen/Die gleichen Sterne, 1960, Polydor, 24 053, Germany (Vinyl, Single).
Mouskouri. „Weiße Rosen aus Athen“. Weiße Rosen aus Athen/Addio (Ebbe und Flut), 1961,

Fontana, 261 264 TF, Germany (Vinyl, Single, Mono).
Milva. „Tango italiano“. Tango italiano/Vita, 1962, Cetra, SP 1101, Italy (Vinyl, Single).
Nana Mouskouri. „Weiße Rosen aus Athen“. On: Weiße Rosen aus Athen, 1967, Fontana, 701 596 WPY, Germany (Vinyl, Album).
Costa Cordalis. „Und die Sonne ist heiß“. Und die Sonne ist heiß/Komm…, 1971, CBS, 7282, Germany (Vinyl, Single).
Nana Mouskouri. „Weiße Rosen aus Athen“. Weiße Rosen aus Athen/Ich schau‘ den weißen Wolken nach, 1975, Philips, 6009 589, Germany (Vinyl, Single).
Nana Mouskouri. „Weisse Rosen aus Athen“. Weisse Rosen aus Athen/Lied der Freiheit, 1992, Philips, 864 250-7, Germany (Vinyl, Single).

Covers

Belina: „Weiße Rosen aus Athen“. On: Weiße Rosen aus Athen/In Istanbul schlägt alles gleich auf’s Herz, 1962, Odeon, O 21 945, 45-O 29 397, Germany (Vinyl, Single).
Costa Cordalis. „Weiße Rosen aus Athen“. On: Mona, Oh Mona/ Weiße Rosen aus Athen, 1872, CBS, CBS S 7849, Germany (Vinyl, Single).
Roberto Delgado. „Weiße Rosen aus Athen“. On: Die Bouzouki klingt…, 1974, Polydor, 2371 468, Germany (Vinyl, Album)
Paola. „Weiße Rosen aus Athen“. On: Weiße Rosen aus Athen/ Dann kam die Liebe, 1975, CBS, CBS S 3391, CBS 3391, Germany (Vinyl, Single).
Undine von Medvey/Ralf Paulsen. „Weiße Rosen aus Athen“. On: Weiße Rosen aus Athen/ La Paloma, o. J., Universum, 31 210, Gemany (Vinyl, Single).
Francis Goya & Les Helleniques. „Weiße Rosen aus Athen (San Sfirixis Tris Fores)“. On: Souvenirs aus Griechenland, 1979, K-Tel, TG 1219, Germany (Vinyl, Album).
Heino. „Weisse Rosen aus Athen“. On: Heino. Die Besten von Heino, 1981, Music for Pleasure (MFP), 1A022-5866, Netherlands (Vinyl, Album).

References

Bardong, Matthias/Demmler, Hermann/Pfarr, Christian: Lexikon des deutschen Schlagers. Ludwigsburg: Edition Louis 1992.
Bauer, Michael (Bearbeitung und Notensatz): Die schönsten Wiesn-Hits. Manching: Edition Dux 2007.
Ehnert, Günter: Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956–1980. Norderstedt: Taurus Press Verlag populärer Musik-Literatur 2000.
Herbert, Ulrich: Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. Saisonarbeiter, Zwangsarbeiter, Gastarbeiter, Flüchtlinge. München: C.H. Beck 2001.

About the Author

Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer is a musicologist and freelancer at the Center for Popular Culture and Music, Freiburg.
All contributions by Frauke Schmitz-Gropengiesser

Citation

Frauke Schmitz-Gropengießer: Weiße Rosen aus Athen (Nana Mouskouri). In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/weisse-rosen-aus-athen, 12/2025.

Print

The Kinks **1965**

Well Respected Man

WELL RESPECTED MAN marks a turning point for song-writer and Kinks' front man Ray Davies; originally hitting the charts with proto-punk and ur-metal songs such as "You Really Got Me" and "All Day and All the Night", WELL RESPECTED MAN marks for the first time Ray's interest in satirical, character-driven songs. Here Ray deliberately directs his energies at mocking the middle-classes, and this song laid the foundation on the one hand for the Kinks as social commentators and on the other for their predilection for rousing sing-alongs; such songs would serve to inspire other story-telling songsters (such as Pete Townshend) and to create an "English mystic" that distinguished the Kinks from other groups in the 1960s.

I. Origin

The inspiration for WELL RESPECTED MAN came after Ray took a short holiday in July 1965. Recording sessions began on 5th August 1965 at Pye Studios number 2 in central London while the group worked on other songs which would end up on Kinks *Kontroversy* (Pye, November 1965). Pye chose to release the song on an EP rather than as a single; *Kwyet Kinks* was released on the UK on 17th September 1965. While the EP reached number one in the UK, the EP format was never fashionable in the US, so the Kinks' American distributer (Reprise records) waited to release the song as a single (backed with "Such a Shame") on 3rd November 1965, then to include the song on *Kinkdom* on 24th November 1965. In Britain, the EP was noted by the New Music Express as being "just as good" as any of the usual rockers released by the Kinks, and that the Kinks "are just as attractive as softies!" (as quoted in Hinman 66). Nevertheless, while *Kwyet Kinks* went to Number 1 in Britain, the US single did not chart, probably due to both the ban on Kinks' live and televised performances in the US (see below) as well as lack of any publicity for the new single. One of the first (live) television performances was on *Britain's Ready, Steady, Go!* on 24 September 1965.

II. Context

From September 1964, the Kinks were flying high on the success of "You Really Got Me", with its over-driven, screaming power chords and expression of teen-aged lust. Their early catalogue was defined by blues-inspired riffs and distorted guitar that earned them in later years the nicknames of godfathers/ grandfathers of punk and of heavy metal. While they appeared on stage dressed as Edwardian fox-hunters in their matching pink jackets and ruffled shirts, their concerts were marred by violence both on and off stage as the band quarreled with one another (physically beating on each other in some instances) [illegible]peated scenes of fans rioting and tearing apart concert venues. They were more overtly sexual on s[illegible] than even their rivals the Rolling Stones, and they were met with no little distaste from adults and

music critics alike. Ray Davies's sexual menace on stage belied a troubled, introverted young man off-stage; while his brother Dave lived the sybaritic rock star's life to the hilt, Ray was married and had a young child by the time he was 18, and was faced, as the song-writer and front man for the group, with increasing pressure from the record company to produce songs as quickly as possible. While Ray complied with a surfeit of blues-inspired tunes that reflected typical teenaged angst, he also began to reveal a more introspective compositional side. Early on he penned songs that reflected his own feelings of stress and rebellion against the pressures of fame (a good example would be "Where Have All the Good Times Gone?" a lament for the simpler life, written when he was only 20!). Ray also found himself increasingly interested in writing character songs that either focused on members of his family, life (and longing for) an idealised England of the past, or poked fun at class distinction, especially the middle classes. WELL RESPECTED MAN marks the first time Ray decided to make good on the idea that he could write interesting songs about ordinary people, and it is also the first time he composed one of his class-centric, satirical songs.

In addition to the pressure of cranking out songs so that his publishers and record label could get the most out of the group in the shortest amount of time, Ray and the rest of the Kinks were exhausted following grueling international tours and television performances between September 1964 and the summer of 1965. While they were still quite successful through this period and striking the top ten with a number of hits, they faced an economic catastrophe in the summer 1965: during their second tour of the United States, an extremely important and lucrative market for a British band, the Kinks were slapped with an injunction by the American Federation of Musicians – this resulted in a five-year ban against both live and televised appearances by the group. The repercussions were felt almost immediately as subsequent US releases (the single version of WELL RESPECTED MAN being one of the first after the ban) failed to chart due to lack of publicity. As a consequence of this ban, Ray Davies turned inward with the topics of composition, moved away from teeny-bopper-flavored lyrics, and focused on more thoughtful, character-driven and story-telling songs. The band thus re-invented itself, moving away from its heavy-metal sound, and became defined by their "Englishness" and thought-provoking, if not catchy, songs.

WELL RESPECTED MAN was the first time Ray Davies deliberately set out to write social satire. Coming off the American tour, exhausted from travel and the demands of work, Ray and his wife took a rest at the behest of the Kinks' management in July 1965. What should have been a long, relaxing holiday was cut short: the Davieses went to Torquay, Devon, "the English Riviera", and stayed at the posh Imperial Hotel. Ray felt awkward and out of place as he was not only recognised by staff and clientele, but felt snubbed and looked down upon by everyone involved. He took as an insult an invitation to a round of golf with several middle-class guests, packed up the family belongings, and went home to London. The incident inspired him to write the song, which looks down on the precise movements of an apathetic, middle-class man, especially as Ray felt the hotel guests had invited him along to play golf only so they could say they had "played golf with a pop star" (Kitts 63).

In creating the image of the WELL RESPECTED MAN, Ray made good on his desire not only to start "using words well" in composing his songs, but, as Hinman points out, Ray felt this was the point in which he ceased to envy American musicians and to embrace his own Britishness, and come to terms with his identity as British (Hinman 61). While the Kinks continued to tour around the world (save for the US), they still horrified critics with their overt sexiness – as well as violence – on stage, and the audience's violence

and destruction in the venues; Ray insisted that their appeal is in their raw, amateur persona on stage (and felt any polish would be selling out), yet Ray spoke to interviewers “off-stage” about his homesickness for his wife and child, how he was concentrating more and more about writing songs about people, and how he desired to leave the band to touring without him so that he could behind and concentrate on composition. Choosing to create songs with a music-hall feel was quite a daring thing to do – instead of following the trend-setters and psychedelic experimenters, Ray looked backwards to the music of his parents’ and grandparents’ generation, a rather uncool thing to do in the Swingin’ Sixties.

III. Analysis

WELL RESPECTED MAN satirises the middle classes and their aspirations from its opening verse, and embodies Ray’s perspective of the middle class partly from his own working-class roots, but also in direct response to his aborted holiday in Torquay – he felt as if not only were the wealthy people at the hotel looking down on him for being out of place, but that the staff and help were mocking him for attempting to “pass” as one of the wealthy clientele and to rise above his station in life – another theme that Ray would explore in subsequent songs.

The lyrics of WELL RESPECTED MAN belie the complimentary title – the man may be well-respected, but he is, in reality, an unambitious man-child, held hostage by dull routine, and expects to get ahead simply by virtue of the actions of his parents. The man and his parents are shown as living dull, desperate lives behind the scenes of their affluent, middle-class façade. In verse one, the man’s safe routine is revealed – he gets up at the same time at dawn every day, takes the same train into work; he’s safe in his sheltered world because he relies on routine, punctuality, and that someone else has set the schedule that he simply follows; being late, being spontaneous, is not a part of his psyche. He does show somewhat more ambition than his father, who apparently doesn’t work, but instead relies on his “loot” – it’s Mother who actually goes to work every day, flirting with all the young men and passing paper; Father stays at home and cheats with the maid. The young man’s pursuits and interests are safe and passive – he plays at stocks and shares; he goes to the boat races (the regatta); working class Ray grew up playing football and running track, going to Arsenal matches – even with his music he took risks, wanting to become a jazz musician, and so braved the wilds of Soho as a teen to earn his way into the local music scene.

The safe cycle of bourgeois comfort for the man in the song will apparently continue, as this young man made lazy by class and by his mother’s safety net will eventually himself go on to marry – not the girl next door, whom he pines over but won’t approach, but to the girl his mother picks out, as she knows how to arrange properly a match for him. He’ll be well rewarded for doing absolutely nothing: he’ll get a good wife because his mother has chosen her, and he’ll remain rich simply by waiting for his father to die. He’s also quite the snob, preferring his own cigarettes (‘fags’ – the British term for cigarettes, but American slang for homosexual, leading some commentators to wonder if Ray intended additional slander in the song) and the smell of his own sweat – ironic, of course, because he seems to expend no effort over the course of the day that would cause him to perspire.

spite his chances for something different, despite that he is actually at work, he remains boring, predictable, and child-like. Nevertheless, he’s “good” and “fine” and is well-respected by those around

town who see him coming and going; they know nothing about him, but they respect his conservative respectability, the façade that they see as they observe him going to and fro on the train – one is reminded of the factory workers in Paul Simon's vicious "Richard Cory" (itself based on a poem by E A Robinson). Davies sees through this façade, scorns the man beneath, and intends for his audience to feel the same way.

Musically, the song belies the vicious social satire and anger in the lyrics. It opens with a gentle riff down an acoustic 12-string guitar, so the audience is prepared for a story. Then the song gambols along with a relentlessly perky, two-beat, knees-up, Cockney rhythm section; its jaunty beat usually elicits clapping from the audience at stage shows. The chorus invites further participation from the audience to join in singing superficial praise for the man as Ray's nasal vocals are joined by his brother Dave. The chorus reflects the view outsiders have of the man, and the persona he presents to the world at large; each verse, however, is sung with a bit more urgency by Ray – despite the working-class, music hall style of the music, the vocabulary mocks the man's station in life (going to the regatta, waiting for his Pater to die, &c.); each verse is also sung in a somewhat mocking upper-class accent, the "RP" or "Received Pronunciation" accent one might have heard from BBC announcers and from the upper classes in the mid-'60s. He returns to his own every day north London accent in the choruses (and by this point in time, Ray has finally abandoned either trying to imitate the Beatles' Liverpudlian accents, as he did in very early Kinks' efforts, and certainly no longer trying to sing like an American – this song is whole heartedly English, in tone and content.) The chorus is for the observers who may have praise for this upright, seemingly responsible young man, but the verses are Ray on his own, expressing his anger for what he sees as ignorant reward for laziness, routine, and lack of ambition.

IV. Reception

WELL RESPECTED MAN set the stage for Ray Davies' character songs and social commentary which range from cruel satire ("Mr Pleasant" and "Dedicated Follower of Fashion") to affectionate, if not bittersweet nostalgia ("Picture Book", "Do You Remember Walter?"), and from songs about family and friends ("Rosy, Won't You Please Come Home?") to a longing for the England "that never was" ("Village Green Preservation Society", "Victoria"), to the dreams, failures, and desires of people to try to rise above their situation ("Dead End Street", "Big Black Smoke", "Shangri-La") – in other words, songs about ordinary people living ordinary lives. Davies's work may be personal and introspective, but he successfully includes his audience in his musing about those mundane and every day events and people universally familiar. Eventually Davies's song-writing ambitions would take him beyond the two minute, thirty second mark of singles as he created entire concept albums based around these themes (*Village Green Preservation Society*, 1967, and *Arthur, or the Decline and Fall of the British Empire*, 1969). Davies blossomed as a social commentator and made good on his desire to "use his words" carefully. WELL RESPECTED MAN was met by fan appreciation in concerts from the time of its original release, and Ray Davies still frequently performs it in his solo shows (as of 2012). While the song reached number one in Britain as *Kwyet Kinks* rose to the top spot, it fared less well in the US; both its single and subsequent (*Kinkdom*) were chart failures owing to the ban on Kinks' performances in the States. Nevertheless it was a staple in live performances, and became known to a fresh audience in 2007 as part of the

soundtrack to the film *Juno*. The song was published as sheet music in Britain in 1965, and has been covered a number of times since its original release by such artists as Gary Lewis and the Playboys (1965), Petula Clark (in French for British release, 1966) and Cheap Trick (1979), and in languages ranging from Dutch, Norwegian, French, Italian, German, to Spanish.

CAREY FLEINER

Credits

Lead vocals: Ray Davies
Harmony and backing vocals: Dave Davies
Guitar: Ray Davies
Lead Guitar: Dave Davies
Bass: Pete Quaife
Drums: Mick Avory
Lyrics: Ray Davies
Producer: Shel Talmey
Recorded: on or around 3 August 1965
Length: 2:38 (original mono mix)

Recordings

Initial Recordings (from the time of original release in the UK and US):

- The Kinks. “Well Respected Man”, *Kywet Kinks*, 1965, Pye, NEP 24221, UK (7″/EP).
- The Kinks. *Well Respected Man/ Such a Shame*, 1965, Reprise 0420, USA (7″/Single).
- The Kinks. “Well Respected Man”, *Kinkdom*, 1965, Reprise, 6184, USA (12″/LP).
- The Kinks. *You Really Got Me/ It’s All Right*, 1964, Reprise, 0306, USA (7″).
- The Kinks. *All Day And All Of The Night*, 1964, Pye, 7N 15714, UK (7″).
- The Kinks. “Dead End Street”/ “Big Black Smoke”, *Dead End Street*, 1965, Pye, PNV 24184, France (7″/EP).
- The Kinks. “Where Have All The Good Times Gone”, *The Kink Kontroversy*, 1965, Pye, NSPL 18131, UK (LP/Album).
- The Kinks. *Kwyet Kinks*, 1965, Pye, NEP 24221, UK (7″/EP).
- The Kinks. *Kinks Kinkdom*, 1965, Reprise, R6184, USA (LP/Mono/Album).
- The Kinks. *Dedicated Follower Of Fashion/ Sittin’ On My Sofa*, 1966, Pye, 7N 17064, UK (7″).
- The Kinks. “Rosy Won’t You Please Come Home”, *Face To Face*, 1966, Pye, NPL 18149, UK (LP/Mono/Album).
- The Kinks. *Victoria*, 1967, Pye, 7N 17865, UK (7″).
- The Kinks. *Mr. Pleasant*, 1967, Pye, HT 300086, Germany (7″/Single).

- The Kinks. *Starstruck/ Picture Book*, 1968, Pye, 7NH 132, Netherlands (7″).
- The Kinks. “Do You Remember Walter?”, *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*, 1968, Pye, NSPL 18233, UK (LP).
- The Kinks. *The Kinks Are The Village Green Preservation Society*, 1968, Pye, NSPL 18233, UK (LP).
- The Kinks. “Shangri-La”, *Arthur Or The Decline And Fall Of The British Empire*, 1969, Pye, NPL 18317, UK (LP/Album).

Covers

- Gary Lewis & The Playboys. “A Well Respected Man”, *Hits Again*, 1966, Liberty, LST-7452, USA (LP/ Album).
- Petula Clark. “A Well Respected Man”, *66*, 1966, Vogue, VF 47021, France (Vinyl/LP).

References

- Davies, Dave. *Kink*. New York: Hyperion 1996.
- Davies, Ray. *X-Ray: The Unauthorized Autobiography*. New York: The Overlook Press 1995.
- Emlen, Dave: *Dave Emlen’s Unofficial Kinks’ Website*. URL: http://www.kindakinks.net/ [11.03.2012].
- Hinman, Doug. *The Kinks, All Day and All the Night: Day-by-day Concerts, Recordings, and Broadcasts, 1961-1996.* San Francisco: Back Beat 2004.
- Hinman, Doug. *You Really Got Me: An Illustrated World Discography of the Kinks, 1964-1993.* Rhode Island: Rock ‘n’ Roll Research Press 1994.
- Kitts, Thomas. *Ray Davies: Not Like Everybody Else.* New York & London: Routledge 2008.
- Rogan, Johnny. *The Complete Guide to the Music of the Kinks.* London: Omnibus Press 1998.
- Savage, Jon. *The Kinks: The Official Biography.* London: Faber and Faber 1984.
- *Juno*. Director: Jason Reitman. Writer: Diablo Cody. 20th Century Fox, 2007. (DVD/ 2250687).

Links

Video of a performance from 1965 (with original soundtrack; this video has been posted numerous times to youtube and DailyMotion with the sound replaced by the studio recording; watermark suggests this video was shown on VH-1) http://www.dailymotion.com/video/xm9su_the-kinks-a-well-respected-man_music [20.04.2012].

About the Author

Dr. Carey Fleiner teaches classical and medival history at the University of Winchester.

ıtributions by Carey Fleiner

Citation

Carey Fleiner: “Well Respected Man (The Kinks)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wellrespected, 04/2012 [revised 10/2013].

Print

Die Puhdys **1973**

Wenn ein Mensch lebt

WENN EIN MENSCH LEBT ist der Eröffnungssong des “Kultfilmes” *Die Legende von Paul und Paula*, der einer der herausragendsten Beiträge des künstlerischen Schaffens in der DDR darstellt und verdeutlicht, dass Vieles aus dem kulturellen Leben der DDR deren Verschwinden zu überdauern vermag.

I. Entstehungsgeschichte

Die Puhdys gingen nach mehreren Umbesetzungen aus der seit 1965 bestehenden Udo-Wendel-Combo hervor. Mit ihrem bis heute aktuellen Frontmann Dieter “Maschine” Birr standen sie 1969 zum ersten Mal auf der Bühne und coverten 15 englischsprachige Titel.

Der Komponist Peter Gotthardt entdeckte die Band für den Film *Die Legende von Paul und Paula* und schrieb ihnen mit dem Dichter Ulrich Plenzdorf – der als Dramaturg bei der DEFA auch für das Drehbuch des Films zuständig war – sieben Songs mit deutschen Texten auf den Leib. Diese Songs und ein Instrumental bilden neben einem Freiluftkonzert des DEFA-Orchesters mit Auszügen von Beethovens Violinkonzert die gesamte Musik im Film. In der Discothekenszene ist die Band im Hintergrund auch zu sehen.

II. Kontext

Coverbands hatten in der DDR einen anderen Stellenwert als im Westen, da in manchen Teilen des Landes keine West-Sender empfangen werden konnten und in der Regel bis auf Lizenzausgaben Tonträger aus dem “kapitalistischen Ausland” nur über Umwege zu bekommen waren. Auf vielfachen Wunsch von Fans kam es 1970 zu einem Auftritt der Puhdys im DDR-Jugendfernsehen, was allerdings nur mit einem deutschsprachigen Titel möglich war. Wie viele DDR-Bands wurden die Puhdys mit sanftem Druck in Richtung Deutschrock gelenkt, während in der BRD zeitgleich deutsche Texte und Rockmusik kaum zusammenzugehen schienen. Die Puhdys teilten mit anderen Künstlern der DDR, die eine breite Öffentlichkeit suchten, die Erfahrung, dass dafür Kompromisse, Tricks und Mimikry unerlässlich waren, wozu konkret sicherlich Peter Meyers Kontakte zu höchsten Ebenen der Partei aber auch zur Stasi zu rechnen sind. Dabei kamen Bands wie die Puhdys, ohne dass die Kulturadministration das immer merkte, den Idealen des so genannten Bitterfelder Weges, etwa einer künstlerisch tätigen Arbeiterklasse (Motto: “Greif zur Feder Kumpel”), recht nahe (Frontmann Birr ist gelernter Universalschleifer).

alyse

Der Song WENN EIN MENSCH LEBT ist dem Vorspann des Films *Die Legende von Paul und Paula hinterlegt* und gliedert diesen zugleich mit seinen Formteilen; die Grenzen zwischen Filmmusik und einer Art Musikvideo sind dabei fließend. Die Geräusche auf der Wirklichkeitsebene des Filmes und der Song sind vielschichtig miteinander verwoben: Mal hört man nur den Song als Filmmusik, mal muss er pausieren, um einem (klanglichen) Ereignis im Film mehr Raum zu geben.

Nach einem Moment des stillen Gedenkens für die verstorbene Drehbuchkoautorin Ingrid Renschke zeigt die erste Einstellung ein Abbruchhaus und dessen Sprengung. Der Signalton zur Entwarnung gibt dem Song seinen Einsatz, und bei Textbeginn erscheinen die Musikverantwortlichen namentlich im Vorspann genannt. Zum Beginn der zweiten Strophe wechselt die Einstellung: Der männliche Protagonist Paul wirft freudig Hausrat aus dem Fenster in einen Hinterhof. In der dritten Einstellung, die mit dem zweiten Refrain zusammenfällt, ist ein weiteres Abbruchhaus zu sehen. Im Moment der Sprengung pausiert der Song, bis das fallende Mauerwerk und die Staubwolke den dahinter liegenden Berliner Fernsehturm erkennen lassen. Die vierte Einstellung, die etwa mit der dritten Strophe zusammenfällt, zeigt scherzende Arbeiter und Passanten, die mutmaßlich der Sprengung zugesehen haben, bis die Einstellung wechselt und Paul zu sehen ist, mit einem gerahmten Foto im Arm von Paula und ihm, das zu einem späteren Zeitpunkt im Film entstehen wird. Zum langsamen Teil des Liedes bleibt die Einstellung, und vor dem ovalen Rahmen des Fotos erscheint ebenfalls oval in rot der Titel des Films. Der letzte Einstellungswechsel zur Musik fällt mit dem letzten Refrain zusammen. Ab jetzt erscheint die Einheit von Zeit und Ort nicht länger aufgehoben, und es wird im Folgenden trotz zahlreicher surrealer Szenen sukzessive erzählt. Paula tritt aus der Einfahrt eines Hauses gut gelaunt auf die Straße in die Sonne, während Paul auf der anderen Straßenseite zu sehen ist. Es kommt zu einer ersten Begegnung mit einem flüchtigen Gruß, der den Beginn der Dialoge und das Ende des Eingangssongs markiert.

Der Vorspann funktioniert wie eine Ouvertüre. Im Bild werden wesentliche Elemente des Filmes antizipiert, wobei Vorspann und Song wie die Quintessenz der Fabel des Filmes wirken.

Die Elemente der Dramaturgie des Filmes, die in Art eines Musikvideos im Vorspann gezeigt werden, erscheinen sowohl als Bebilderungen als auch als Reflexionen der im Wortsinne alttestamentarischen Sprachgewalt des Textes von Plenzdorf. Wie schon vor ihm Pete Seeger in “Turn, turn, turn” verwendet er als Modell für seinen Text Kohelets imposante Reihung von Dichotomien aus dem Buch der Prediger (“Ein jegliches hat seine Zeit”), löst aus ihr die Schlüsselworte seiner eher umgangssprachlichen Paraphrase heraus und ergänzt diese durch eigene Zeilen (fettgedruckt sind die Zitate aus der Luther-Bibel): “**Ein jegliches hat seine Zeit**, und alles Vornehmen unter dem Himmel hat seine Stunde. Geboren werden und **sterben**, pflanzen und ausrotten, was gepflanzt ist, würgen und heilen, brechen und bauen, weinen und lachen, klagen und tanzen, **Steine zerstreuen** und **Steine sammeln**, herzen und ferne sein von Herzen, suchen und verlieren, behalten und wegwerfen, zerreißen und zunähen, schweigen und reden, lieben und hassen, **Streit** und **Friede** hat seine Zeit.” Viele der im Songtext nicht aufgegriffenen Motive aus dem Bibeltext spielen für das Drehbuch insgesamt eine wichtige Rolle: Töten, heilen, weinen, lachen, herzen, suchen, verlieren, zerreißen und, wie bereits im Vorspann illustriert: abbrechen, bauen, behalten und wegwerfen. Die Nicht-Einheit von Zeit und Ort im Vorspann findet ein Äquivalent im Songtext: “Als ich aufstand, ist sie gegangen weckt sie nicht, bis sie sich regt Fich hab mich in ihren Schatten gelegt”.

Der Song beginnt mit der einstimmigen Basslinie einer Quintfallsequenz. Analog zur Bibelallusion im Text

wird mit dieser Harmoniefolge – zu denken wäre an den berühmten Kanon von Pachelbel – auf Zeitloses verwiesen. Der Songanfang gewährt damit bei maximaler Einfachheit zugleich ein Höchstmaß an Wiedererkennbarkeit – ähnlich dem einstimmigen Gitarren-Riff aus “Seven Nation Army” (White Stripes). Bereits mit dem Einsatz der Gesangsstimme entsteht in der Zweistimmigkeit eine kippbildartige Beziehung zwischen Nähe und Weite, was dem unterschiedlichen Beimischen von Hall auf der Klavier- und der Gesangsstimme geschuldet ist; der Einsatz des vergleichsweise “trockenen” Schlagzeugs unterstreicht diese Wirkung noch. In der äußerst schlichten Interpretation der Puhdys gelingt eine Gleichzeitigkeit von Heiterkeit, Intimität und Zerbrechlichkeit. Gerade der Umstand, dass Birrs Stimme in der Höhe an ihre Grenzen stößt, wirkt weniger ungekonnt als ehrlich und liebenswert; die dialektale Einfärbung (eher “sisch” als “sich”) tut ein Übriges.

IV. Rezeption

Durch den Film und die Ausstrahlung der Songs im Radio der DDR wurden die Puhdys gleichsam über Nacht auch über die Grenzen der DDR hinaus bekannt. Ihre erste Veröffentlichung war eine Single mit “Geh zu ihr” als A- und “Zeiten und Weiten” als B-Seite. Es folgte die erste LP *Puhdys 1*, auf der als vierter Titel WENN EIN MENSCH LEBT erschien. So führten einzelne Titel des Soundtracks ein gleichsam vom Film unabhängiges Nachleben und stellten zugleich eine bleibende Erinnerung an den Film dar, der nur noch selten in Programmkinos zu sehen war.

Wie kein anderer Film stellt *Die Legende von Paul und Paula* mit der Musik der Puhdys für viele ehemalige DDR-Bürger einen Quell positiven Erinnerns an den verschwundenen Staat dar – gerade an eine Zeit der Staatsgeschichte, in der nach dem Führungswechsel von Ulbricht zu Honecker große Hoffnungen an den ehemaligen FDJ-Chef geknüpft wurden, welchen dieser im Falle des Filmes *Die Legende von Paul und Paula* auch durchaus gerecht wurde, indem er den Film entgegen der Bedenken von Harry Tisch – der SED-Chef des Bezirks Rostock hatte den Film wegen moralischer Fragwürdigkeit untersagt – freigab.

MATTHIAS TISCHER

Credits

Text: Ulrich Plenzdorf
Musik: Peter Gotthardt

References

- Plenzdorf, Ulrich: *Die Legende von Paul und Paula.* Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.
- annover, Irme/Wicke, Peter (Ed.): *Puhdys. Eine Kultband aus dem Osten.* Berlin: Elefanten Press 1994.

About the Author

Matthias Tischer (Prof. Dr. habil.) teaches Social Work, Esthetics and Communication with focus on Culture and Music at the University of Applied Sciences Neubrandenburg.
All contributions by Matthias Tischer

Citation

Matthias Tischer: “Wenn ein Mensch lebt (Die Puhdys)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wenneinmensch, 12/2011 [revised 10/2013].

Print

David Bowie **2013**

Where Are We Now?

David Bowie (1947–2016) surprised his fans by releasing the single WHERE ARE WE NOW? on iTunes on 8 January 2013 at 5:00 AM, on his 66th birthday. At the same time, he published a video for the song on his official website. The song anticipated the release of the album The Next Day (8 March 2013), his 24th studio recording. Bowie had not released a new song since 2003 and had not played live since 2006 and had maintained a very low-key profile during the years.

I. Origin

For a couple of years Bowie rehearsed and recorded in secret with producer Tony Visconti, who had previously worked with Bowie on several of his albums (including among others *"Heroes"*, *Low and Scary Monsters*). Visconti said in an interview that Bowie sang melodies live in the studio (situated in New York, Columbia) and they worked together on arrangements. Visconti, Sterling Campbell and Gerry Leonard recorded the first demos at The Magic Shop studios in SoHo NYC. Musicians present at the album recording sessions included Earl Slick, Sterling Campbell, Zachary Alford, Gerry Leonard, David Torn, Gail Ann Dorsey, and Tony Levin.

II. Context

Bowie lived in Berlin-Schöneberg between 1976 and 1978, where he produced three acclaimed albums *Low*, *"Heroes"*and *Lodger*, produced two Iggy Pop albums and starred in the film *Just a Gigolo* (1978). The song is a nostalgic look to Berlin in different times, in the 1970s, during the fall of the Wall in November 1989 and in the present.

The question "Where are we now?" can therefore be understood as temporal and as spatial insecurity. This is a common feeling among many visitors of the German capital, which is dominated by palimpsests. Palimpsest is a medieval scraped and re-written parchment; as an urban metaphor, it is used to refer to the erasure and re-writing of historical architectonical signifiers. Within the "short century", Berlin has been the centre of six very different, mutually excluding historical experiences. These distant political, social, cultural, economic national projects left heritages, both real or imagined, still standing or removed, restored or hidden and haunt the city's experience, determining its contemporary uncertain identity.

The song is a sort of emotional topography, which links places, palimpsests and addresses on one side to the individual experience of Bowie and, on the other side, to the city's fluctuating history. Name-dropped are "Potsdamer Platz", the Schöneberg club "Dschungel", the "KaDeWe" shopping centre and the [illegible]brücke". All elements played a role in Bowie's Berlin years, being located in West-Berlin or between East and West. Dschungel was a discotheque in close proximity to Bowie's address (Hauptstrasse 155) in

Schöneberg, where a lot of German and international artists and musicians used to hang out. The Potsdamer Platz was the most important redevelopment area throughout the 1990s, the KaDeWe a central shopping centre and symbol of western consumerism, the Bösebrücke a bridge between East- and West-Berlin (Bornholmer Strasse border crossing) and among the first passageways on 9th November 1989.

III. Analysis

WHERE ARE WE NOW? is a mellow ballad at 80 bpm with a simple chord progression, starting with a Fmaj7. There is a very sparse instrumentation of guitar, bass, piano, drums and some keys creating a low background for the voice.

The lyrics are a nostalgic look to Berlin and to specific spots of the city that the protagonist of the song seems to meander through or to remember. There are in fact references to movement (catching a train, crossing a bridge) and to people spotted as if in transit (“a man lost in time”). There are also references to remembering these events and telling them to someone (“you never knew that / that I could do that”) and there is a repeating sentence, “walking the dead”, which could refer to past events, people or buildings. The song closes with more universal statements about natural ever-lasting phenomena: the sun, rain, fire, me and you.

The video of the song, by American artist Tony Oursler, goes even deeper in the topographic exploration of Berlin in different time-frames. It shows a room (probably an art studio) where images from old home-films are shown on a drape. The landmarks sung in the lyrics are shown along others including the Wall, the Fernsehturm, the Bundestag, Berlin Cathedral, the Siegessäule and the entrance of a Mietskaserne (block of flats). In the foreground two puppets sit on a piece of furniture – one of them with Bowie’s and the other with an unknown woman’s superimposed face.

IV. Reception

The sudden appearance of the song on the artist’s official homepage and on iTunes was a surprise for fans and critics. WHERE ARE WE NOW? went on top of the download charts in several countries.

Artist Momus made a cover of the song, accompanied by a video on the same day Bowie released it and documented the whole process on his website.

GIACOMO BOTTÀ

---

dings

- David Bowie. “Where Are We Now?”, 2013, ISO Records 886443826403, US (File, MP3, Single).
- David Bowie. “Where Are We Now?”. On: *The Next Day*, 2013, ISO Records/Columbia, 88765 46186 2, Europe (CD, Album, Digipak).
- David Bowie. “Where Are We Now?”. On: *The Next Day Extra*, 2013, Columbia, ISO Records, none (24xFile, Album, MP3).
- David Bowie. “Where Are We Now?”. On: *The Next Day Extra*, 2013, Columbia/ISO Records, 88883787812, Europe (Box, Ltd + CD, Album + CD, Comp + DVD, NTSC) .
- David Bowie. “Where Are We Now?”. On: *The Next Day*, 2013, Columbia, none (17xFile, MP3, Album).
- David Bowie. “Where Are We Now?”. On: *The Next Day*, 2013, ISO Records, Columbia/Sony Music, 88765 461861, UK (2xLP, Album, 180 + CD, Album + Ltd, Del).

Covers

- Momus. “Where Are We Now?”. On: *Turpsycore,* 2015, American Patchwork, AMPATCH016, US (3xCD/Album).

References

- Petridis, Alexis: “The inside story of how David Bowie made The Next Day”. In: *The Guardian*, 12 January 2013. URL: https://www.theguardian.com/music/2013/jan/12/david-bowie-how-made-next-day [15.05.2017].
- Pidd, Helen: “Where are we now? Here are some hints, Bowie”. In: *The Guardian*, 8 January 2013. URL: https://www.theguardian.com/music/2013/jan/08/where-are-we-now-hints-bowie [15.05.2017].

Links

- Artist homepage: http://davidbowie.com [22.06.2017].
- Music video: https://www.youtube.com/watch?v=QWtsV50_-p4&feature=youtu.be [22.06.2017].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

on

Giacomo Bottà: “Where Are We Now? (David Bowie)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wherearewenow, 06/2017.

Print

Pete Seeger **1960**

Where Have All the Flowers Gone?

WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE? ist ein Antikriegslied des US-amerikanischen Folksängers Pete Seeger.

I. Entstehungsgeschichte

Pete Seeger (1919–2014) schrieb diesen archetypischen Folksong im Oktober 1958 für einen seiner zwischen 1954 und 1960 regelmäßig stattfindenden jährlichen Auftritte im Oberlin College in Oberlin, Ohio, angeregt durch eine Zeile, die er sich aus dem Roman *Der stille Don* (1928–1932) des sowjetischen Schriftstellers und Literaturnobelpreisträgers Michail Scholochow (1905–1984) notiert hatte. Sie sind zur Grundlage für den berühmt gewordenen Refrain des Liedes geworden. Scholochow hatte sie seinerseits aus einem Kinderlied der Donkosaken, „Koloda-duda“, entnommen. Pete Seeger kam die Idee zu dem Song auf dem Flug nach Oberlin. Noch vor der Landung hatte er seine Idee in eine aufführungsreife Fassung gebracht, sodass der Song am 28. Oktober seine Premiere erleben konnte (Seeger 2008). 1960 nahm Seeger den Song dann für sein Album *The Rainbow Quest* erstmals auf und veröffentlichte ihn 1961 in *Sing Out!*, der von ihm und Irwin Silber 1950 gegründeten publizistischen Plattform der US-amerikanischen Folk- und Protestsongbewegung. Hier wurde im gleichen Jahr auf Bitten der Leserinnen und Leser auch das russische Original des Songs in englischer Übersetzung abgedruckt, das der britische Musikwissenschaftler und Volksliedsammler A. L. Lloyd (1908–1982) ausfindig gemacht hatte. Den drei Strophen von Seegers Song fügte 1960 Joe Hickerson (*1935), Absolvent des Oberlin College, in den 1960er Jahren selbst ein namhafter Folksänger und später Direktor des Folksong Archivs der Library of Congress in Washington, zwei weitere Strophen hinzu. In dieser Form erschien der Song 1962 auf dem von dem John A. Hammond (1910–1987) produzierten und von Fred Plaut (1907–1985) aufgenommenen Seeger-Album *The Bitter and the Sweet* mit Live-Mitschnitten aus dem New Yorker Bitter End Café. Diese Aufnahme wurde 1964 im Rahmen der „Columbia Hall of Fame“–Series als B-Seite zu Seegers Version von „Little Boxes“ der US-amerikanischen Folksängerin Malvina Reynold (1900–1978) schließlich auch als Single veröffentlicht. Wirklich bekannt geworden ist der Song jedoch erst durch die Cover-Versionen der damals sehr populären Folk-Pop-Gruppen Kingston Trio und Peter Paul & Mary, die ihn 1962 in die Pop-Charts katapultierten.

II. Kontext

Seeger, nicht nur ein erfolgreicher Singer-Songwriter, sondern auch ein politischer Aktivist, hatte es ...g der 1950er Jahre mit seinem Folk-Quartett The Weavers, zuvor als Almanac Singers bekannt, und

Songs wie „Goodnight, Irene“ bis an die Spitze der US-amerikanischen Pop-Charts gebracht, wo sich „Goodnight, Irene“ 1950 13 Wochen lang hielt. Als Sohn des renommierten US-amerikanischen Musikethnologen Charles Seeger war er schon frühzeitig mit den traditionellen Musikformen in den USA bekannt geworden und von deren Vielfalt fasziniert. Was maßgeblich durch ihn und den nur wenig älteren Woody Guthrie schon in den 1940er Jahren als Folk Music bekannt wurde und in den 1950er sowie frühen 1960er Jahren dann in die Folk- und Protestsong-Bewegung mündete, waren Adaptionen traditioneller Arbeiter-, Farmer- und Gewerkschaftslieder, die mit Bezug auf aktuelle Zeitereignisse ausgewählt waren und so, teils mit neuem Text versehen, eine politische Sprengkraft ganz eigener Art entfalteten. Seeger brachte das Mitte der 1950er Jahre, nicht zuletzt aufgrund seiner Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei der USA, in Konflikt mit dem House Un-American Activities Committee des berüchtigten republikanischen Senators Joseph McCarthy. Mit Berufung auf den ersten Verfassungszusatz, der jedem Amerikaner Meinungsfreiheit, Versammlungsfreiheit und Religionsfreiheit zusichert, weigerte sich Seeger 1955 einer Aufforderung zur Anhörung vor diesem vom US-Kongress eingesetzten Gesinnungsgericht nachzukommen. Bis weit in die 1960er Jahre hinein blieben die etablierten Medien dem einstigen Pop-Star damit verschlossen. Seeger verlagerte den Schwerpunkt seiner Aktivitäten daraufhin auf die Wiederbelebung US-amerikanischer Folk-Music-Traditionen, die er mit eigenen Liedern, wozu auch WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE? gehörte, in eine zeitgemäße und vor allem lebendige Form zu überführen suchte, indem er sein Publikum zum Mitsingen animierte. Als Hootenannies wurden seine Mitsingeveranstaltungen bekannt, die 1960 in Gerde’s Folk City, einem Klub im New Yorker Stadtteil Greenwhich Village, zu einer regelmäßigen wöchentlichen Einrichtung geworden sind. Von hier aus nahm die Folk- und Protestsong-Bewegung ihren Ausgang, die sich rasch als eine neue Form von populärer Musik etablierte und später namhafte Künstlerinnen und Künstler wie Bob Dylan, Joan Baez, Tom Paxton und Phil Ochs hervorbrachte.

III. Analyse

WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE? ist ein einfach gehaltener Song, der musikalisch ganz darauf abzielt, die eindringliche Botschaft des Textes zu transportieren. Er besteht aus zwei achttaktigen Segmenten, die jeweils aus viertaktigen Phrasen aufgebaut sind, verbunden durch zwei Takte Überleitung. Das erste Segment bildet den Chorus mit dem Refrain, das zweite den Verse mit der Strophe. Eine Besonderheit sind die zwei Takte Überleitung dazwischen, die mit der Frage „Where have all the flowers gone?“ scheinbar erneut den Refrain aufnehmen. Doch stattdessen schließen sich die Strophen an, die auf diese Frage immer wieder eine andere Antwort geben („… the girls have picked them everyone …“, etc.). Die Antworten, denen die resignierende Frage „when will you ever learn?“ am Ende jeder Strophe nachgestellt ist, erfolgen in zyklischer Abfolge, was die Botschaft des Liedes so eindringlich macht. Blumen werden von Mädchen gepflückt, deren Ehemänner in den Krieg ziehen und schließlich zu Grabe getragen werden. Auf den Gräbern wiederum wachsen die Blumen, die die Mädchen pflücken. Die einfach gehaltene Melodik des Songs durchschreitet in abwärtsführenden Tonstufen Quint- und Quartintervalle, unterbrochen nur durch einen aufwärtsgerichteten Oktavsprung jeweils am Ende der Titelzeile, um von dort die stufenweise Abwärtsbewegung wieder aufzunehmen. Das gibt dem in ımem Tempo verhalten vorgetragenen Lied einen resignativen Charakter, der durch den Text dennoch ein aufrüttelndes Moment erhält. Die Harmonik des in C-Dur stehenden Songs bewegt sich im

Rahmen der authentischen Kadenz, basiert also auf den C-Dur-, F-Dur- und G-Dur-Akkorden im Wechsel, letztere mit hinzugefügter Septime als Dominantseptakkord, mit einem kurzen Ausweichschritt in die Doppeldominante D-Dur in der Mitte des Chorus.

IV. Rezeption

WHERE HAVE ALL THE FLOWERS GONE? wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem der populärsten Antikriegslieder, das vor allem in der Antivietnamkriegsbewegung der 1960er Jahre eine bedeutende Rolle spielte. Die Originalfassung von Pete Seeger ist zwar 2002 in die US-amerikanische Grammy Hall of Fame aufgenommen worden, der Erfolg des Liedes auf dem Tonträgermarkt verdankt sich aber hauptsächlich den Cover-Versionen des Kingston Trios, von Peter, Paul & Mary, Marlene Dietrich und Joan Baez. Zwar kursierte das Lied in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre mit der um sich greifenden Folksong-Bewegung auf vielen Veranstaltungen, jedoch ohne auf dem Tonträgermarkt sichtbare Spuren zu hinterlassen. Auch Peter, Paul & Mary, die den Song schon ab ca. 1960 in ihrem Repertoire hatten, hielten ihn zunächst für ein Volkslied und gaben die 1962 auf ihrem Debütalbum erschienene Version auf ihren Konzerten noch als „Traditional“ aus. Das Album behauptete sich fünf Wochen auf Platz eins der US-Country-Charts.

Das Kingston Trio hörte ihn auf einem ihrer Konzerte und nahm unmittelbar danach 1961 eine eigene Version auf, die aus dem Song dann einen Pop-Hit machte, der Anfang 1962 Platz 21 der Billboard-Single-Charts erreichte. Seither sind hunderte Versionen in über 60 Sprachen erschienen. 1962 veröffentlichte Marlene Dietrich, die den Song auf Englisch, Französisch und Deutsch im Repertoire hatte, eine deutschsprachige Version in der Übersetzung von Max Colpet (Max Kolpenitzky, 1905–1998) als „Sag mir wo die Blumen sind“, die den ursprünglichen Charakter von Seegers Antikriegsliedes betonte. Gleiches gilt für die Version von Joan Baez, die 1965 auf ihrem Album *Farewell, Angelina* die deutschsprachige Fassung von Marlene Dietrich übernahm und den Song dann auf ihren zahllosen Auftritten bei Kundgebungen zu einem festen Bestandteil des Protestes gegen den Vietnamkrieg machte.

Seither sind die Versionen, in denen der Song veröffentlicht wurde, ebenso vielfältig wie zahlreich. Johnny Rivers hatte 1965 mit einer vom Soul inspirierten Bearbeitung einen Top-40-Hit. Aufgenommen haben ihn so unterschiedliche Künstlerinnen und Künstler wie die französische Chansonnette Dalida, die englische Popsängerin Dusty Springfield, die englische Beatgruppe The Searchers, das Bluegrass-Duo Lester Flatt and Earl Scruggs, die US-amerikanische Soulfunk Band Earth, Wind & Fire, in einer Instrumentalversion der US-amerikanische Jazzgitarrist Wes Montgomery, der deutsche Liedermacher Hannes Wader, die DDR-Rockband City, der US-amerikanische Politiker Bernie Sanders, die australische Jazz- und Popsängerin Olivia Newton-John, der britisch-irische Singer-Songwriter Chris de Burgh, in einer klavierbegleiteten Fassung der englische Popstar und frühere Leadsänger von Bronski Beat, Jimmy Sommerville, sowie die deutsche Avantgarde-Industrial-Band Einstürzende Neubauten. Daneben hatten und haben den Song viele Künstlerinnen und Künstler in ihrem Live-Repertoire, häufig für spezielle Anlässe, wie zum Beispiel Harry Belafonte, der ihn 1966 auf einem Benefiz-Konzert zur Unterstützung des Civil Rights Movement in der Stockholmer Oper sang.

Die 1964 veröffentlichte Columbia-Single mit Pete Seegers Original wurde 2002 in die Grammy Hall of

Fame der US Recording Academy aufgenommen.

PETER WICKE

Credits

Text: Pete Seeger, Joe Hickerson
Music: Pete Seeger
Vocals, banjo: Pete Seeger
Producer: John A. Hommond
Sound engineer: Fred Plaut
Label: Folkways Records
Published: 1960

Recordings

- Pete Seeger. „Where Have All The Flowers Gone“. On: *The Rainbow Quest*, 1960, Folkways, FA 2454, US (LP/Album).
- Pete Seeger. „Where Have All The Flowers Gone“. On: *The Bitter and the Sweet*, 1962, Columbia, CL 1916, US (LP/Album).
- Pete Seeger. „Little Boxes/Where Have All The Flowers Gone“, 1964, Columbia, 13-33088, US (7”/Single).

Covers

- Peter, Paul & Mary. „Where Have All The Flowers Gone“. On: *Peter, Paul & Mary*, 1962, Warner Bros., W 1449, US (LP/Album).
- Kingston Trio. „Where Have All The Flowers Gone/O Ken Karanga“, 1961, Capitol, 4671, US (7”/Single).
- Marlene Dietrich. „Sag mir wo die Blumen sind/Die Welt war jung“, 1962, Electrola, E 22 180, Germany (7”/Single).
- Joan Baez. „Sag mir wo die Blumen sind“. On: Farewell, Angelina, 1965, Vanguard, VRS-9200, US (LP/Album).
- Johnny Rivers. „Where Have All The Flowers Gone/Love Me While You Can“, 1965, Imperial, 66133, US (7”/Single).
- Dalida Accompagné Par Raymond Lefèvre Et Burt Random. „Que Sont Devenues Les Fleurs (Where ave All The Flowers Gone)“. On: *Dalida*, 1962, Barcla,y 80 183, France (10”/Album).
- Dusty Springfield. On: „Sag mir wo die Blumen sind (Where Have All The Flowers Gone) (1963)“. On:

Continental Dusty, 2003, Zone, X004, GB, (CD/Complilation).

- The Searchers. „Where Have All The Flowers Gone/Money“, 1965, Pye Records, 7NH 113, Netherlands (7’’/Single).
- Lester Flatt & Earl Scruggs. „Where Have All The Flowers Gone“. On: *Changin’ Times*, 1968, Columbia, CS 9596, US (LP/Album).
- Earth, Wind & Fire. „Where Have All The Flowers Gone/Time Is On Your Side“, 1972, Columbia, 4-45800, US (7’’/Single).
- Wes Montgomery. „Where Have All The Flowers Gone“. On: Road Song, 1968, A&M Records/CTI Records, SP 3012, US (LP/Album).
- Hannes Wader. „Sag mir wo die Blumen sind“. On: *Daß nichts bleibt wie es war,* Pläne 88291, Germany (LP/Album).
- „Sag mir wo die Blumen sind“. On: *Unter der Haut*, 1983, AMIGA, 8 56 009, DDR (LP/Album).
- Bernie Sanders and 30 Vermont Artists. „Where Have All The Flowers Gone“. On: *We Shall Overcome*, 1987, Burlingtown Recordings, BLT-1007C, US (CD/ Album).
- Olivia Newton-John. „Where Have All The Flowers Gone“. On: *Indigo – Women of Song*, 2004, Festival Records, D 338342, Australia (CD/Album).
- Jimmy Somerville. „Where Have All the Flowers Gone“. On: *Suddenly Last Summer*, 2010, Strike Force Entertainment, SFE003, GB (CD+DVD/ Album).
- Chris de Burgh. „Where Have All the Flowers Gone“. On: *Footsteps*, 2008, V2, VVNL20522, Benelux (CD/Album).
- Einstürzende Neubauten. „Sag mir wo die Blumen sind“. On: *Lament*, 2014, BMG, 538013752, Germany (CD/Album).

References

- Seeger, Pete: Where Have All the Flowers Gone. In: *Sing Out!* 11/5 (1961), 3.
- Seeger, Pete/Blood, Peter: *Where Have All the Flowers Gone: A Singer’s Stories, Songs, Seeds, Robberies*. New York: Sing Out Publications 1993.
- Hickerson, Joe: The Songfinder column. In: *Sing Out!* 53/2 (2010), 76.
- Peter Seeger: Still Going Strong at 89. Interview. In: *Performing Songwriter* 113 (November 2008).

Links

- Pete Seeger – Where have all the flowers gone? URL: https://www.youtube.com/watch?v=7pZa3KtkVpQ [30.11.2017].

About the Author

Wicke is a musicologist and professor emeritus at the Humboldt University of Berlin.

All contributions by Peter Wicke

Citation

Peter Wicke: „Where Have All the Flowers Gone? (Pete Seeger)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/where-have-all-the-flowers-gone, 04/2025.

Print

Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue **1995**

Where the Wild Roses Grow

Mit WHERE THE WILD ROSES GROW wurde die jahrhundertealte Gattung der Mörderballade wiederbelebt und in die aktuale populäre Musik übernommen. Trotz oder gerade wegen der blutig-tragischen Thematik des Liebesmordes erlebte das Duett einen weltweit großen Erfolg. Dazu trug auch die ungewöhnliche Zusammensetzung des australischen Duos bei. Während Nick Cave sich im Genre des Alternative-Rock bewegt, war Kylie Minogue bis zum Zeitpunkt der Aufnahme des Songs deutlich dem Mainstream-Pop verhaftet geblieben.

I. Entstehungsgeschichte

WHERE THE WILD ROSES GROW wurde auf *Murder Ballads*, dem neunten Studioalbum von Nick Cave And The Bad Seeds aufgenommen. Es wurde von 1993 bis 1995 in Melbourne und London eingespielt und am 5. Februar 1996 in Großbritannien veröffentlicht. Bereits vor der Präsentation des Albums wurde WHERE THE WILD ROSES GROW als erste Single am 2. Oktober 1995 ausgekoppelt. In einem Interview von 2009 begründete Nick Cave die Wahl von Kylie Minogue als Gesangspartnerin in einer chauvinistischen Art und Weise. Er wies darauf hin, dass Frauentypen wie Minogue und ebenso Avril Lavigne sich perfekt für die Verkörperung der Elisa Day eigneten, denn sie verkörperten “im Gegensatz zu Madonna ein Muster von Unschuld, das darauf warte, entehrt zu werden.” (Cave 2009).

Das Album *Murder Ballads* verweist auf die bis ins 15. Jahrhundert zurückgehende Tradition der Mörderballade, durch die Barden Nachrichten über die Taten und Verurteilungen von Mördern verbreiteten. Der Mord wird aus der Perspektive des Opfers oder des Täters erzählt, wobei der Mörder durchaus in einem sympathischen Licht dargestellt werden kann. Am Schluss der Mörderballaden steht meist eine moralische Pointe oder die Beschreibung der Bestrafung des Täters (vgl. Black 1991: 9).

Der von Fotograf Rocky Schenck konzipierte und gedrehte Videoclip zu WHERE THE WILD ROSES GROW wird eng mit dem Song verwoben. Inhaltlich findet hier die Fortsetzung der Balladenerzählung statt, da Ereignisse und Handlungen nach dem Mord gezeigt werden. Erst auf der visuellen Ebene werden die Verzweiflung und die Trauer des Mörders als Reaktion auf seine Tat deutlich. Die Bildersprache ist dabei auf die Ästhetisierung des Tötens wie des Todes ausgerichtet (vgl. Wasserloos 2010).

II. Kontext

Der künstlerische Ansatz, die Schönheit des Todes zu thematisieren, war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Album und Single ein Novum im Schaffen von Nick Cave. Die gesamte Anlage des s *Murder Ballads* zielt darauf ab, größte Grausamkeit und Gewalttätigkeit, vorwiegend Morde aus Leidenschaft, mit Worten zwar zu thematisieren, mitunter auch zu ästhetisieren, musikalisch als solche

jedoch unhörbar zu machen. Die häufig ausführliche Beschreibung menschlicher Abgründe wird durch die Komposition oder den Sound häufig nicht unterstützt oder sogar kontrastiert. Es erklingen weiche Instrumentierungen durch die Nutzung von Streichern und Bläsern oder akustischen Gitarren.

Bereits die unkonventionelle Gesangskonstellation in WHERE THE WILD ROSES GROW verweist auf ein gewisses ästhetisches Spannungspotential. Während Nick Cave eher in der Independent-Szene zu verorten ist, stellt das Glamour-Bild des ehemaligen Soap-Stars Kylie Minogue einen größtmöglichen Kontrast dar. Sie galt zu diesem Zeitpunkt als eines jener ‘Produkte’ des ‘glatten’ Mainstream-Pops, den Ende der 1980er Jahre die Songschreiber und Musikproduzenten Mike Stock, Matt Aitken und Pete Waterman (kurz: Stock Aitken Waterman) hervorgebracht hatten.

III. Analyse

Obwohl WHERE THE WILD ROSES GROW der Gattung der Mörderballade zuzuordnen ist, wird die für gewöhnlich durchkomponierte Anlage der Ballade nicht berücksichtigt. Stattdessen bestimmen drei Strophen den Ablauf, die jeweils vom Refrain gefolgt werden, der auch zum Liedeingang intoniert wird. Instrumentale Zwischenspiele finden nicht statt. Der melancholische, zurückhaltend wirkende Grundcharakter von WHERE THE WILD ROSES GROW wird kompositorisch durch das langsame Grundtempo in einem wiegenden 6/8-Rhythmus erreicht. Dazu kommt eine relativ schlichte Anlage in der Harmonik und Melodik. Auf der Basis nahe verwandter Mollakkorde erklingt ein deutlich deklamierender melodischer Duktus. Dieser wird durch syllabische Vertonung und die häufige Repetition auf einem Ton, beinahe rezitativisch angelegt, erreicht. Der melodische Ambitus bleibt gering und dehnt sich lediglich im Refrain bis zu einer Quinte aus. Dieser reduzierte Ansatz wirkt sich deutlich auf die Gesangsintensität aus. Während Nick Cave in einem mit Intonationsschwankungen versehenen Gesang verharrt, haucht Kylie Minogue ihren Part wie eine Erscheinung aus dem Jenseits. Bei beiden Sängern trägt dieser leicht monotone Ausdruck ein Moment von Entrückung in sich. Einzig die stark präsente Streichersektion unterstreicht die Dramatik im Fortgang des Geschehens. Ihr wird bereits die langsame Einleitung zu WHERE THE WILD ROSES GROW überlassen, in der jegliche Perkussion ausgespart wird. Mit jeder Strophe nehmen die Streicher an Dynamik und Tonhöhe zu und erreichen das höchste Register nach der besungenen Mordtat (“And I lent down and planted a rose between her teeth”) und in der nachfolgenden Wiederholung des Refrains. So scheint es insgesamt der instrumentalen Ebene vorbehalten zu sein, zur Steigerung der emotionalen Intensität beizutragen und eine durch den Klang von Violinen evozierte und durch ‘klassische’ Filmmusiken begünstigte Vorstellung von Romantik einzubringen. Im Kontrast dazu bewirkt der regelmäßig zum Sängerwechsel während der Strophen und zu Beginn jedes Refrains auf der Tonika erklingende tiefe Glockenschlag eine sakrale Atmosphäre. Der Umstand, dass es sich um eine Mörderballade handelt, lässt darüber hinaus die Assoziation mit einer Totenglocke zu. Durch diese beiden instrumentalen Klanggruppen, die Streicher und die Glocke, werden die beiden zentralen Themen der Ballade, Liebe und Tod, klangsinnlich erfahrbar gemacht. Die eigentlich mörderische Geschichte in WHERE THE WILD ROSES GROW wird somit durch die bittersüße Stimmung der Melancholie verschleiert.

.t wird in einem Handlungszeitraum von drei Tagen das Zusammenfinden zweier Liebender. Diese

Liebe wird am dritten Tag grausam zerstört, als der unbenannte Liebhaber seine Geliebte, Elisa Day, mit einem Stein erschlägt. Die Gründe dafür sind schwer nachzuvollziehen, da die Geschichte in der Retrospektive aus der Sicht des Täters und des Opfers (gewissermaßen aus dem Jenseits singend) geschildert wird. Einzig die Textzeile des Mörders “All beauty must die” verweist auf das poetisch verklärte Motiv für den Mord. Der Tathergang als Akt der Gewalt und des Tötens wird nur angedeutet durch die Worte des Opfers “As he knelt above me with a rock in his fist”. Dass es sich um ein Abschiedsszenario oder -ritual handelt wird ebenso nur indirekt mitgeteilt, indem der Mörder die Beziehung mit der Rose als Symbol der Liebe und Schönheit als letztem Geschenk beendet und in seinem letzten Satz kulminiert: “And I lent down and planted a rose between her teeth”. Deutlich wird hier das Kernsymbol der Rose. Durch die Erwähnung im Titel, im Refrain sowie die prominente Platzierung in der letzten Zeile der letzten Strophe tritt sie als verbindendes Element auf. Sie ist die Folie für die Schönheit und Leidenschaft, aber auch die verlorene Unschuld, die Johann Wolfgang von Goethe auch im Gedicht *Heideröslein* beschreibt. In WHERE THE WILD ROSES GROW wird ebenso eine noch unschuldige Sexualität der weiblichen Hauptfigur und des späteren Opfers Elisa Day erwähnt (“He would be my first man”). Nach dem Mord wird die Rose mit der Morbidität der Szenerie verbunden, indem sie als Grabbeigabe umfunktioniert wird (“Planted a rose between her teeth”) und nachfolgend dem Opfer seinen ‘letzten’ Namen gibt (“They call me The Wild Rose / but my name was Elisa Day”). Das Symbol der Rose sowie die zentrale Textzeile “All beauty must die” verweisen auf das eigentliche Thema von WHERE THE WILD ROSES GROW: die Schönheit und das Sterben in Schönheit bzw. das Morden zur Konservierung von Schönheit. Diese Art des ‘ästhetischen’ Tötens bzw. der Mord als hehre Kunst wurde bereits 1827 von Thomas De Quincey (1785-1859) in seinem Essay *On murder considered as one of the fine arts* als “murder as an end for itself” diskutiert. Dieser Mord beruht auf der Grundlage eines ungleichen Kampfes zwischen Täter und Opfer, der ebenso in WHERE THE WILD ROSES GROW stattfindet (vgl. McInnis 2006).

IV. Rezeption

WHERE THE WILD ROSES GROW etablierte sich langfristig und hoch platziert in den internationalen Charts. Die höchsten Positionen fanden sich neben der Topplatzierung auf Platz 2 in Australien mit Platz 3 in Schweden, Norwegen und Belgien sowie weiteren hohen Charteinträgen zwischen den Plätzen 4 bis 11 in Europa und Neuseeland mit einer Verweildauer zwischen 4 bis 23 Wochen (vgl. Australian-Charts1995-1996 sowie Baker/Minogue 2003: 100). 1996 wurde WHERE THE WILD ROSES GROW mit den australischen *ARIA-Awards* für die “Single of the Year” und den “Song of the Year & Best Pop Release”, sowie durch 250.000 verkaufte Exemplare mit dem “Gold”-Status der deutschen Plattenindustrie ausgezeichnet. Die anhaltende Popularität des Songs zeigte sich erneut 2008, 13 Jahre nach der Erstveröffentlichung, als er in den deutschen Top 100 der Download-Charts auftauchte. Mit WHERE THE WILD ROSES GROW erreichte Cave die bislang höchste Chartplatzierung seiner Karriere (vgl. Baker/Minogue 2003: 100). Zahlreiche Cover-Versionen in verschiedenen Stilistiken sowie Übersetzungen des Textes in andere Sprachen (z.B. Deutsch), die bis in die Gegenwart nachweisbar sind, zeugen von der fortdauernden, ungeheuren Popularität, aber auch musikalischen Wandelbarkeit des Liedes.

YVONNE WASSERLOOS

Credits

Vocals, Piano: Nick Cave
Vocals: Kylie Minogue
Akustische Gitarre, E-Gitarre, Backing Vocals: Mick Harvey
Gitarre: Blixa Bargeld
E-Bass: Martyn P. Casey
Drums: Thomas Wydler
Backing Vocals: Conway Savage
Violine: Jen Anderson, Sue Simpson
Viola: Kerran Coulter
Glocken: Jim Sclavunos
Musik: Nick Cave
Text: Nick Cave
Produzent: Nick Cave and The Bad Seeds, Tony Cohen, Victor van Vugt
Label: Mute, CD Mute 185 (Europa).
Aufnahme: Atlantis, Sing Sing Recordings und Metropolis Studios (Melbourne, Australien), Wessex Studios (London, UK), 1993-1995.
Veröffentlichung: 2. Oktober 1995
Länge: 3:58 Min.

Recordings

- Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue. *Where the Wild Roses Grow*, 1995, Mute, CMute 185, UK (Cassette/Single).
- Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue. “Where the Wild Roses Grow”, *Murder Ballads*, 1996, Mute, CD STUMM 138, UK (CD).

Covers

- Michael Von Der Heide & Kuno Lauener. “Where the Wild Roses Grow”, (Various Artists) *Swiss All Stars Railroad Tour*, 2000, BMG Ariola (Schweiz), 74321777732, Schweiz (CD).
- Chicks On Speed / Kreidler. “Where the Wild Roses Grow”, *The Chicks On Speed / Kreidler Sessions*, 2001, Chicks On Speed Records, COSR00, Deutschland (12”-Single).
- Chamber. “Where the Wild Roses Grow”, *Solitude*, 2004, Sad Eyes, TRI226CD, Deutschland (CD).
- Gregorian. “Where the Wild Roses Grow”, *The Dark Side*, 2004, Edel Records, 0158082ERE, Deutschland (CD).
- Fusspils 11. “Wo die wilden Rosen blühen”, *Elektro-Polizei: Alarm Für Fusspils 11!*, 2005, Synthetic

Symphony. SPV 085-63772, Deutschland (CD).

- David Owe & Marie Askehave. “Where the Wild Roses Grow”, *Tomorrow*, 2006, Sony BMG, 82876897592, Dänemark (CD).
- Kamelot Feat.Chanty Wunder. “Where the Wild Roses Grow”, *Poetry for the Poisened*, 2010, Ear Records, 0205709ERE, Deutschland (CD).
- La Femme Verte. “Where the Wild Roses Grow”, *Small Distortions*, 2010, Team 4 Action, 1005, Belgien (CD).
- Sara Noxx & Mark Benecke. “Where the Wild Roses Grow”, *Where the Wild Roses Grow*, 2010, Prussia Records, PRSA4005, 2010, Deutschland (Maxi-CD).
- Hussey – Regan. “Where the Wild Roses Grow”, *Curious*, 2011, Eyes Wide Shut Recordings, EWSR014, UK (CD).
- Bodenski. “Wo wilde Rosen blühen”, *Auto!*, 2012, Subway to Sally (Universal), 2299196, Deutschland (CD).
- The CNK & Snowy Shaw. “Where the Wild Roses Grow”, *Revisionnisme*, 2012, Angelic Music, ANGEL001, Frankreich (CD).
- Polymorphie. “Where the Wild Roses Grow”, *Voix*, 2012, Polymorphie Self-released, Frankreich (CD).

References

- Baker, William: *Kylie Minogue: la la la*. Aus dem Engl. v. Harriet Fricke. Schlüchtern: Rockbuch-Verlag 2003.
- Black, Joel: *The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1991.
- Cave, Nick: “Ein Konzert ist Folter für mich”. Interview mit Kolja Reichert. In: *Der Tagesspiegel,* 22. Nov. 2009. URL: http://www.tagesspiegel.de/kultur/pop/nick-cave-ein-konzert-ist-folter-fuer-mich/1636502.html [16.03.2013].
- Nick Cave and The Bad Seeds & Kylie Minogue. “Where the wild roses grow”. In: *“Australian-Charts 1995-1996”*. URL: Australian-Charts: http://australian-charts.com/showitem.asp?interpret=Nick+Cave+%26+The+Bad+Seeds+%2B+Kylie+Minogue&titel=Where+The+Wild+Roses+Grow&cat=s [16.03.2013].
- McInnis, David: “All beauty must die”: the aesthetics of murder, from Thomas De Quincey to Nick Cave. In: *Traffic* 8 (2006), 117-138. URL: http://www.thefreelibrary.com/_/print/PrintArticle.aspx?id=159180169 [16.03.2013].
- Wasserloos, Yvonne: Tod und Verklärung. “Where the Wild Roses Grow“. In: *Kontext Musik. Tagungsband zum Symposium “Musik – Tod – Alltag”*. Düsseldorf, 23.-25. September 2010. Ed. by Marcell Feldberg and Volker Kalisch (ca. 15 S., in press).

About the Author

. Yvonne Wasserloos teaches musicology at the Robert Schumann School of Music and Media and

cultural history at the universities of Lüneburg and Copenhagen.
All contributions by Yvonne Wasserloos

Citation

Yvonne Wasserloos: “Where the Wild Roses Grow (Nick Cave And The Bad Seeds & Kylie Minogue)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wildrosesgrow, 03/2013 [revised 05/2014].

Print

Bing Crosby **1942**

White Christmas

WHITE CHRISTMAS ist ein 1942 produzierter Song von Irving Berlin, der in der Interpretation durch Bing Crosby zu den meistverkauften Schallplattenaufnahmen zählt und der unzählige Male gecovert wurde.

I. Entstehungsgeschichte

Die erste Niederschrift des Songs stammt aus dem Jahr 1940. Irving Berlin (1888–1989), der selbst keine Noten lesen und schreiben konnte, diktierte das Lied seinem Sekretär Helmy Kresa in die Feder. Wann und wo Berlin das Lied verfasst hat, ist unbekannt; er selbst hat verschiedene Erzählungen hierzu vorgetragen. Möglicherweise war der Song ursprünglich für die Bühnenshow *The Chrystal Ball* vorgesehen, jedenfalls hat sich ein Typoskript von Berlin aus dem Jahr 1938 erhalten, das den Titel WHITE CHRISTMAS als Schlussnummer des ersten Aktes vorsieht.

An Weihnachten 1941 sang der international erfolgreiche Crooner Bing Crosby (1903–1977) den Song in der NBC-Radioshow *The Kraft Music Hall.* Für die breite und langandauernde Rezeption war jedoch die Integration in den Musikfilm *Holiday Inn* (USA 1942) entscheidend. Berlin bestand auf das Engagement von Crosby für diesen Film, der Song WHITE CHRISTMAS sollte darin eine zentrale Rolle spielen. Im Film agiert Crosby zusammen mit der Schauspielerin Marjorie Reynolds, der weibliche Gesangspart wurde allerdings von Martha Mears synchronisiert. In Deutschland kam der Film erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs, im Jahr 1947, unter dem Titel *Musik, Musik* in die Kinos.

Am 29. Mai 1942 wurde der Song mit dem John Trotter Orchestra und den Ken Darby Singers erneut aufgenommen, dieses Mal für ein Album mit sechs 78-rpm-Platten als Begleitpublikation für den genannten Film *Holiday Inn*. Im Juli veröffentlicht, setzte ab September des gleichen Jahres der kommerzielle Erfolg des Liedes ein, auch die Notenausgabe (für Singstimme und Klavier; Irving Berlin Music Company, New York) fand reißenden Absatz. Bis Weihnachten 1942 sollen sich eine Million Notenausgaben und zwei Millionen Schallplatten verkauft haben. Gleichfalls 1942 erreicht WHITE CHRISTMAS elf Wochen lang den Spitzenplatz in den *Billboard Charts* („Best Selling Singles“); das Lied gewann zudem 1943 den *Academy Award* („Oscar“) für den besten Filmsong.

Im März 1947 wurde WHITE CHRISTMAS erneut und in gleicher Besetzung auf Schallplatte aufgenommen – die ursprüngliche Pressmatrize war aufgrund der hohen Nachfrage abgenutzt. Die Aufnahme unterscheidet sich nur geringfügig von der Single von 1942, etwa durch Interpretationsnuancen im Gesangsvortrag. Diese Nachkriegsaufnahme wurde zur wirkmächtigsten und wurde vielfach nachgepresst. Die 1942er Fassung wurde erst im Jahr 1998 erneut veröffentlicht.

ntext

Der Song WHITE CHRISTMAS muss einerseits in die Entwicklung der US-amerikanischen Weihnachtskultur eingeordnet werden, andererseits in die neue gesellschaftspolitische Lage, die sich durch den Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg ergab.

In den 1930er Jahren erfuhr das Weihnachtsfest in den Vereinigen Staaten eine säkulare Ausrichtung, die eine familiär und emotional geprägte Feierkultur mit einer Konsumorientierung verband. Symbolhaft hierfür steht die seit 1931 von dem Getränkehersteller Coca Cola gebrauchte Werbefigur des „Santa Claus“. Auch die Unterhaltungskultur entdeckte Weihnachten als Sujet – erste Weihnachtsfilme entstanden, etwa *A Christmas Carol* nach Charles Dickens, USA 1938. Als frühes Beispiel eines säkularen Weihnachtsliedes kann *Winter Wonderland* aus dem Jahr 1934 angeführt werden. Diese damals neuartigen Schlager gedachten nicht mehr der Geburt Christi wie die traditionellen Lieder, sondern erzeugten mit Naturbildern winterliche Stimmungen.

WHITE CHRISTMAS gehört damit zu den frühen Produkten dieser säkularen Weihnachtskultur. Bemerkenswert ist, dass diese Lieder zwar weitgehend entchristlicht oder zumindest entkirchlicht sind, aber bestimmte Emotionen wie Liebe, Frieden oder Naturerfahrungen mit viel Pathos und zuweilen religiöser Emphase in den Vordergrund rücken. Im Hinblick auf die idealisierten Bilder einer ländlich geprägten Vergangenheit und die nostalgischen Stimmungen waren diese Artefakte von einer Paradoxie geprägt: „Es waren moderne, großstädtische, massenmediale Produkte, die den Feiertag als Rückzug von und als Anklage gegen die hochtechnisierte städtische Moderne verkauften – eine ziemlich gewiefte Verkaufsmasche“ (Rosen 2003: 173). Dies gilt auch für Berlins WHITE CHRISTMAS, das als modernes Produkt urbaner Unterhaltungskultur nostalgisch an die eigene Kindheit erinnert und ideale Landschaften (mit Pferdeschlitten ausgestattet) beschreibt. Die besungene „weiße“ Weihnacht bzw. der Schnee sind dabei allerdings nicht nur als romantische Naturbilder zu verstehen, sondern auch als Symbole für Unschuld, Reinheit und Frieden.

Ausgehend vom japanischen Überfall auf Pearl Harbor (Hawaii) Ende 1941 und den dadurch verursachten Kriegseintritt der USA veränderte sich schnell der Rezeptionskontext des Songs. Die Soldaten, die etwa in Europa kämpften, lernten WHITE CHRISTMAS durch Rundfunkübertragungen, Jukeboxes und Grammophone kennen. Der sentimentale, sehnsüchtige Text entsprach den Empfindungen der im Ausland Kämpfenden. Insbesondere konnte die Situation, Weihnachtskarten zu schreiben, in die eigene Erfahrungswelt eingebaut werden: Die Soldaten konnten an die Menschen denken, die sie mit guten Wünschen bedachten. Irving Berlin soll sogar überlegt haben, das Lied mit einer eigens verfassten Kriegsstrophe zu erweitern. Bing Crosby reiste zu den Truppen in Übersee und trug ganzjährig sein Lied vor. Verbürgt ist ebenso, dass der Text bei einer Darbietung durch einen anderen Sänger zu „I’m praying for a white Christmas“ verändert wurde (vgl. Rosen 2003: 164), was die Friedenssehnsucht der Soldaten unterstreicht. Durch den Krieg wurden die Säkularisierungstendenzen des Weihnachtsfestes weitergeführt, politisch war insbesondere das Zurücktreten konfessioneller Unterschiede zugunsten einer Nationalisierung des Festes erwünscht.

Zurecht weist Jody Rosen darauf hin (2003: 124f.), dass WHITE CHRISTMAS nicht nur als Weihnachtslied, sondern ebenso als Heimatlied zu verstehen sei. Auf die USA habe dieses Genre eine dere Ausstrahlung gehabt, weil es ein „Land der Entwurzelten und der Nomaden“ dargestellt habe, „Heimweh“ sei gleichsam die „amerikanische Krankheit überhaupt“, so seine These. Berlins Song

schließe sich dieser Heimatliedtradition an, alle Konventionen des Genres, etwa „der Traum von einer ländlichen Idylle, die zeitlich und geographisch in weiter Ferne liegt“ (ebd.), werden berücksichtigt.

Da die jüdischen Eltern von Irving Berlin 1892 vor Pogromen in Russland in die USA geflohen waren, wurde in der Forschung spekuliert, welchen sozialen und religiösen Hintergrund WHITE CHRISTMAS hat. Allerdings konnten keine konkreten Belege für einen Bezug zum Judentum beigebracht werden; Berlin war zwar Sohn eines Kantors, aber er war in den USA Teil der Mittelstandsgesellschaft, für die er auch seine Lieder schrieb. In der damaligen Unterhaltungskultur waren viele Juden bzw. jüdische Immigranten erfolgreich. Die in WHITE CHRISTMAS zu beobachtende Verschiebung von Dur nach Moll im harmonischen Verlauf (insbesondere auf dem Wort „bright“) wurde bereits als jüdisches Merkmal gedeutet; „der melancholische Unterton“ in der Musik sollte ein „Widerhall migrantischer Nostalgie“ sein (Hamberlin 2015: 389). Die im Lied aufscheinende Heimatsehnsucht stellt in dieser Lesart eine jüdische Komponente (Exilserfahrung) dar, eine Annahme, die allerdings nicht sehr spezifisch und von daher kaum überprüfbar ist.

III. Analyse

Der vollständige Text des Songs besteht aus einer einleitenden (in der Rezeption weitgehend fortgefallenen) Strophe und einem achtzeiligen Chorus. Die Einleitungsstrophe ist formal und inhaltlich interessant. Einerseits verweist sie auf den damals üblichen Zusammenhang zum Musiktheater, bei dem Songs quasi rezitativisch vorbereitet wurden. Inhaltlich aber ironisiert die Einleitungsstrophe das Folgende, indem folgende Situation prosaisch geschildert wird:

The sun is shining, the grass is green
The orange and palm sway
There’s never been such a day
In Beverly Hills, L.A.

Der nicht näher charakterisierte Sprecher im warmen und sonnigen Kalifornien sehnt sich an Heiligabend nach einer weißen Weihnacht in den nördlichen Landesteilen:

But it’s december, the twenty fourth
And I’m longing to be up north

Synkopen und Triolen unterstreichen den freien, quasi improvisierten Duktus dieser Einleitungsstrophe. Erst danach setzt der Chorus mit „I’m dreaming of a WHITE CHRISTMAS“ (im Notendruck steht der Titel in Versalien) ein. Dieser besteht aus acht Zeilen mit dem Reimschema a-b-c-b bzw. a-d-d-d. Zu der Ich-Aussage gesellt sich ein Wunsch, welchen der Sprecher auf eine Weihnachtskarte schreiben will und der den Song abschließt: „May your days be merry and brigth / And may all your christmases be white“. Der Liedtext läuft also auf das titelgebende und symbolisch zu verstehende „weiße“ Weihnachten hin. Wie bereits angedeutet, bietet die Einleitungsstrophe den Hörerinnen und Hörern des Liedes eine Distanzierung an und ironisiert den Chorus. In der Rezeption war dieser Effekt allerdings nicht erwünscht, im Film *Holiday Inn* und den Schallplattenaufnahmen mit Bing Crosby ist die Einleitungsstrophe nicht zu hören. Allerdings war sie auch in der Notenausgabe mit „ad libitum“ bezeichnet, konnte also nach

dem Willen des Autors auch ausgelassen werden.

Der Song steht (hier wird wieder auf die Notenausgabe der Irving Berlin Music Company, New York, Bezug genommen) in C-Dur, einer Tonart, die zumindest im 19. Jahrhundert mit Licht und Helligkeit in Verbindung gebracht wurde. Der Druck umfasst zwei Seiten Notentext für Singstimme und Klavier; zusätzlich sind Akkordsymbole bzw. -bezeichnungen beigegeben, laut Erläuterung für Gitarre, Ukulele und Banjo. Die Vortragsanweisung lautet „Slowly with expression“, das Lied ist im Allabreve-Takt notiert. Der Song hat folgende Struktur:

4 Takte	instrumentales Vorspiel	—	—
16 Takte	Einleitungsstrophe	The sun is shining …	—
32 Take	Chorus mit zwei Text-Strophen zu je 4 Versen	I’m dreaming … Where the treetops glisten … I’m dreaming … May your days be merry …	A B A C

Damit folgt WHITE CHRISTMAS den Konventionen der Zeit, die Form ABAC für den Chorus wurde insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig als „Tin Pan Alley-Standard“ genutzt, insbesondere für „Sentimental Songs“, wie Ralf von Appen und Markus Frei-Hausenschild (2012: 66f.) herausstellen.

Die syllabische Melodie verläuft eher kleinschrittig, zu Beginn des Chorus (Takt 1−4 auf die Worte „I’m dreaming of a WHITE CHRISTMAS“) sind die beiden chromatischen Töne dis’ und fis’ auffällig, die die kurze Phrase mit den Rahmentönen e’ und g’ färben. Die Begleitung folgt der Melodie in diesen vier Takten in paralleler Führung: C | Dm/C H/G | Dm7 | Fis/E G/F. Das Austerzen der Melodie ist über weite Teile möglich und im Klavierarrangement umgesetzt. Der Ambitus der Singstimme umfasst eine Oktave mit gelegentlicher Unterschreitung des Umfangs um einen Halbton bzw. Überschreitung um einen Ganzton (nur im Chorus).

Für den Film wie für die Schallplattenaufnahmen wurden – wie in jener Zeit üblich – streicherdominierte Orchesterarrangements zur Begleitung verwendet. Der Chorus wird zweimal vorgetragen, im Film zunächst solistisch von Bing Crosby, anschließend im Duett mit Marjorie Reynolds/Martha Mears. Arrangeur dieser Fassung war der US-amerikanische Filmkomponist Walter Scharf. Für die Single-Produktion wurde auf eine zweite Sängerin verzichtet, stattdessen wurden die Ken Darby Singers engagiert. Sowohl im Film wie auf der Platte wird ein Teil der Wiederholung von Bing Crosbys Pfeifen begleitet. Im Vergleich zum Notendruck ist der Gesangsvortrag von Crosby rhythmisch freier gestaltet, gelegentlich werden Wörter durch eine Wechselnote hervorgehoben.

IV. Rezeption

.ufnahme von Bing Crosby gilt als die erfolgreichste Single aller Zeiten. Allerdings sind die

Schätzungen eher unzuverlässig und stark schwankend. Manche meinen, es seien rund 30 Millionen Stück abgesetzt worden, während die Webseite „Guiness World Records“ für das Jahr 2012 von 50 Millionen Stück ausgeht. Insgesamt – also in allen Fassungen – wurden nach Jody Rosen (2003: 16) mehr als 125 Millionen Aufnahmen verkauft.

Die Zahl der Coverversionen ist nahezu unüberschaubar, die US-amerikanische Verwertungsgesellschaft *ASCAP* listet 423 verschiedene Interpretinnen und Interpreten. Unter anderem haben Louis Armstrong, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Charlie Parker, Bob Dylan, Barbra Streisand und in jüngerer Zeit Michael Bubblé den Song aufgenommen, weitere Versionen gibt es von Bonny M, Guns N’ Roses oder Iggy Pop. Für den deutschsprachigen Raum hat der bekannte deutsche Schlagerautor Bruno Balz bereits im Jahr 1953 die Textfassung „Süß singt der Engel Chor Weihnacht“ vorgelegt, die beispielsweise von Zarah Leander, Heintje oder Peter Alexander eingesungen wurde. Es handelt sich um keine Übersetzung; im Vergleich zum Text von Berlin stellt die deutsche Adaption traditionellere Weihnachtsbilder bereit (Engel, Kerzen, Glocken, „Fest der Liebe“).

Aufgrund des Erfolgs des Songs kam 1954 ein Film mit dem Namen *White Christmas* in die US-amerikanischen Kinos (in der Bundesrepublik im gleichen Jahr unter dem Titel *Weiße Weihnachten*), wieder mit Bing Crosby in der Hauptrolle. Bemerkenswert ist, dass dieser Musikfilm in der Eingangsszene die Rezeption des Songs im Zweiten Weltkrieg – in verklärender Weise – thematisiert. Der Filmstoff wurde in dem gleichnamigen Musical wiederaufgenommen, das 2000 in St. Louis (USA, Missouri) Premiere feierte und dann in den USA, Großbritannien und Australien auf Tour ging.

WHITE CHRISTMAS wurden neben dem bereits erwähnten Oscar (1943) noch andere Ehrungen zuteil, welche die kulturelle Bedeutung des Songs herausstreichen. Hervorzuheben ist hierbei vor allem die Aufnahme in die *National Recording Registry* der Library of Congress (USA, Washington D.C.) im Jahr 2002. Damit wurde WHITE CHRISTMAS Teil der Offizialkultur der Vereinigten Staaten bzw. zu einem Bestandteil des kulturellen Erbes. Daneben wurde der Song in diverse „Best-of“-Listen aufgenommen, beispielsweise in die Liste „100 of the most important American musical works of the 20th century“ des *National Public Radio* (USA).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass WHITE CHRISTMAS einen wichtigen Beitrag zur Säkularisierung und Globalisierung des Weihnachtsfests leistete. Gleichzeitig hält der Song ein wesentliches Element von Weihnachten offen: die Sehnsucht nach einer heilen Welt. Im Liedtext wird sie in der Vergangenheit gesucht, ersehnt wird sie aber für die Gegenwart und Zukunft. Vielleicht macht diese Möglichkeit zu träumen, einen Teil des Erfolgs dieses Liedes aus; mittlerweile gehört der Song – faktisch, wenn auch nicht offiziell – zum immateriellen Weltkulturerbe. Der Komponist und Textautor Irving Berlin war übrigens von seinem Song überzeugt. Schon im Jahr 1940 soll er zu seinem Sekretär gesagt haben, dies sei nicht nur das beste Lied, das er verfasst habe, sondern überhaupt das beste jemals geschriebene (vgl. Rosen 2003, 36).

MICHAEL FISCHER

Credits

Vocals: Bing Crosby, Ken Darby Singers
Conductor and Orchestra: John Scott Trotter and His Orchestra
Author: Irving Berlin (music and text)
Label: Decca
Duration: 3:02 (recording 1942), 3:04 (recording 1947)

Recordings

- Bing Crosby. *White Christmas / Let's Start the New Year Right*, Decca, 1942, 18429, USA (78 rpm/ Single).
- Bing Crosby. *White Christmas / God Rest Ye Merry Gentlemen*, Decca, 1947, 23778, USA (78rpm/ Single).
- Bing Crosby. „White Christmas". *Merry Christmas*, Decca, 1955, DL 8128, USA (33 1/3 rmp/Longplay)

Sheet Music

- Berlin, Irving: *White Christmas.* New York: Irving Berlin Music Company [1942].
- Berlin, Irving: *Weisse Weihnacht. White Christmas. Deutscher Text: Bruno Balz.* München: Chappell u. Co. [1953].

References

- Appen, Ralf von / Frei-Hauenschild, Markus: AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Songformen und ihre historische Entwicklung. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik.* Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2012, 57−124.
- Hamberlin, Larry: White Christmas. In: *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur.* Band 6: Ta–Z. Ed. by Dan Diner. Stuttgart: Metzler, 387–390.
- Kaplan, James: *Irving Berlin. New York Genius.* New Haven: Yale University Press 2019.
- Miller, Daniel: *Das globale Fest.* Berlin: Suhrkamp 2011.
- Rosen, Jody: *White Christmas. Ein Song erobert die Welt.* München: Karl Blessing 2003 (engl.: *White Christmas. The Story of an American Song.* New York: Scribner 2002).
- Wahle, Stephan: *Das Fest der Menschwerdung. Weihnachten in Glaube, Kultur und Gesellschaft.* Freiburg: Herder 2015, 328–332.
- Saposnik, Irving: I'm dreaming of a Jewish Christmas. Jüdische Weihnachten mit Irving und Bing. In: *Weihnukka. Geschichten von Weihnachten und Chanukka. Eine Ausstellung des Jüdischen Museums Berlin, 28. Oktober 2005 − 29. Januar 2006.* Berlin: Nicolai 2005, 121−129.

Films

- *Holiday Inn.* Director: Sandrich, Mark. Screenplay: Binyon, Claude based on an idea by Irving Berlin. USA, Paramount Pictures, 1942.
- *White Christmas.* Director: Curtiz, Michael. Screenplay: Krasna, Norman / Panama, Norman / Frank, Melvin. USA, Paramount Pictures, 1954.

Links

- Zum Film *Holiday Inn* (1942): https://www.imdb.com/title/tt0034862/ [16.11.2020].
- Zur Oscarverleihung für den besten Filmsong (1943): https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1943 [16.11.2020].
- Zum Film *White Christmas* (1954): https://www.imdb.com/title/tt0047673/ [16.11.2020].
- Liste der 100 wichtigsten Musikwerke des 20. Jahrhunderts (National Public Radio, USA): https://www.npr.org/2000/12/25/1116021/white-christmas [16.11.2020].
- Eintrag in das Guiness-Buch der Weltrekorde: https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/best-selling-single [16.11.2020].
- National Recording Registry der Library of Congress: https://www.loc.gov/programs/national-recording-preservation-board/recording-registry/complete-national-recording-registry-listing/ [16.11.2020].
- Eintrag bei der US-amerikanischen Musikverwertungsgesellschaft ASCAP: https://www.ascap.com/repertory#ace/search/title/White%20Christmas/writer/Irving%20Berlin [11.11.2020].

About the Author

Dr. Dr. Michael Fischer is Managing Director of the Center for Popular Culture and Music (University of Freiburg, Germany). He teaches media culture studies and cultural anthropology at the same University.
All contributions by Michael Fischer

Citation

Michael Fischer: „White Christmas (Bing Crosby)“. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/white-christmas, 11/2020.

Print

Led Zeppelin **1969**

Whole Lotta Love

WHOLE LOTTA LOVE ist der Eröffnungstrack des zweiten Albums der britischen Rockband Led Zeppelin. Der Song zählt heutzutage zu den bekanntesten Werken der Band und gilt vielen als Inbegriff der Rockmusik.

I. Entstehungsgeschichte

WHOLE LOTTA LOVE wurde am 22. Oktober 1969 auf dem Album *Led Zeppelin II* veröffentlicht. Etwa zwei Wochen später erfolgte die Auskopplung als Single (mit der B-Side “Living Loving Maid (She’s Just a Woman)”). Zeitgleich erschienen zwei Pressungen: die fünfeinhalbminütige Albumversion und eine radiotaugliche Version ohne Klangexperimente im Mittelteil sowie mit Kürzungen in der Outro. Komponiert wurde der Song von allen vier Bandmitgliedern (Robert Plant, Jimmy Page, John Paul Jones und John Bonham). Seit einem Rechtstreit im Jahr 1985 wird zudem der Bluesmusiker Willie Dixon als Autor genannt. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass Sänger Robert Plant seinerzeit einige Zeilen aus Dixons Song “You Need Love” adaptierte (z.B. “Baby way down inside woman you need love. Woman you need love you’ve got to have some love. I’m gonna give you some love I know you need love”). Die Zutaten von WHOLE LOTTA LOVE – die markante Riff-Struktur, der geradlinige Beat sowie der experimentelle Umgang mit Klanggestaltung – sind insgesamt repräsentativ für das artistische Selbstverständnis der Band, den Blues als Urquell des Rock ‘n’ Roll zu bestätigen, ihn aber gleichzeitig mit anderen, mitunter komplexeren Gestaltungsformen, zu kombinieren.

II. Kontext

Led Zeppelin gründeten sich im Jahr 1968. Ihr gleichnamiges Debutalbum erschien zu Beginn des darauffolgenden Jahres und stieg sowohl in den US-amerikanischen als auch in britischen Charts bis in die Top Ten. Die daraus resultierende Nachfrage nach neuen Songs wurde noch im gleichen Jahr in Form des zweiten Albums (siehe oben) bedient. Led Zeppelin standen seinerzeit in einer Reihe von aufstrebenden Künstlern, die im Blues einen wesentlichen Bezugspunkt für ihr Schaffen sahen, die aber gleichzeitig nach härteren, lauteren und komplexeren Ausdrucksformen suchten. Prominente Vertreter dieser Strömung waren und sind außerdem Deep Purple, Black Sabbath und Uriah Heep. Wenn auch sich die betreffenden Bands in Fragen des musikalischen Stils zum Teil deutlich voneinander abgrenzten, so legten sie doch allesamt den Grundstein dafür, dass sich in den 1970er und 1980er Jahren die Genres des Hard Rock und Heavy Metal ausdifferenzieren konnten. Ein wesentlicher Aspekt der Geschichte von Led Leppelin ist es zudem, dass ihr Wirken in Zeiten des größten Ruhms – gemeint sind die 1970er Jahre [illegible]haus skeptisch betrachtet wurde. Ehedem war die Rezeption vor allem auf Seiten der Musikpresse [illegible] ein gehöriges Maß an Geringschätzung geprägt. Kritisiert wurden das selbstherrliche Auftreten und

die als protzig und prätentiös eingestuften Song-Arrangements. Heutzutage fällt das Urteil über die Band wesentlich positiver aus. Beispielhaft hierfür ist das in weiten Teilen überschwängliche Medienecho auf den Reunion-Auftritt im Jahr 2007 im Rahmen des *Ahmet Ertegun Tribute Concert*. Gerade auch unter den Rock- und Popkünstlern selbst genießen Led Zeppelin hohe Anerkennung. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Dave Grohl, ehemaliger Schlagzeuger von Nirvana und Bandleader der Foo Fighters. In feierlichen Worten kündigte dieser während eines Konzerts seiner Band im Jahr 2008 den Gastauftritt der Led-Zeppelin-Mitglieder John Paul Jones und Jimmy Page an (festgehalten auf der Live-DVD *Foo Fighters: Live at Wembley Stadium*). Dave Grohl und John Paul Jones spielen außerdem zusammen in der Supergroup Them Crooked Vultures zusammen mit dem Gitarristen Josh Homme.

III. Analyse

Die Albumversion des Songs, die im Folgenden Gegenstand der Betrachtung sein soll, dauert 5:33 Minuten; das Tempo beträgt etwa 80 bpm. Neben Haupt- und Nebengesang kommen E-Gitarre(n), E-Bass, Schlagzeug und Theremin zum Einsatz. Der formale Aufbau lässt sich als “klassische” Strophen-Refrain-Struktur mit Bridge im Mittelteil beschreiben. Leicht abgewandelt wird diese Form durch die Integration einer weiteren Bridge am Ende des Songs. Bemerkenswert ist das harmonische Konzept des Songs – und zwar aufgrund seiner Einfachheit. Im Ganzen kommen zwei Akkorde zum Einsatz: E(-Dur) und A-Dur. Zu begründen ist dieses harmonische Konzept zum einen mit der Riff-Struktur. So bildet das Riff der E-Gitarre, bestehend aus einem zweitönigen Auftakt und einem in punktiertem Rhythmus gespielten Powerchord auf E, die spieltechnische Grundlage für Strophe und Refrain. Zum anderen besteht der erste Teil der insgesamt ca. zwei Minuten dauernden mittleren Bridge aus experimentellen Klangflächen, so dass auch an diese Stelle auf eine Erweiterung des harmonischen Materials verzichtet wird. Aus jenen Klangflächen stechen das Spiel des Theremin, das mit Halleffekten unterlegten Lautgebaren von Robert Plant sowie diverse Beckenschläge und Fills auf Snare und Toms heraus (unterlegt wird das Ganze mit durchgehenden Achtelimpulsen der Hi-Hat). Auch der zweite Teil der Bridge führt keine neuen Akkorde ein; er konstituiert sich im Wechselspiel zwischen zwei Anschlägen auf dem tonalen Zentrum E und Kurzsolos der Gitarre in der entsprechenden Bluesskala. Die zweite Bridge am Ende des Songs bedingt den kurzeitigen Wechsel auf A-Dur, bevor der Song schließlich im Riff-Schema von Strophe und Refrain ausläuft.

Die formale und harmonische Einfachheit gilt es, vor dem Hintergrund der vokalen Performanz von Robert Plant zu betrachten. So ist es letztlich dessen Part, dem eine tragende Rolle im Song zukommt. Insgesamt kennzeichnend für den Hauptgesang ist der bluestypische Gestus des umgangssprachlichen Erzählens und Beschwörens (“You need coolin’, baby, I’m not foolin'”, “I’m gonna give you my love”, “Way, way down inside, honey, you need it”). Aus der Perspektive eines Ich-Erzählers heraus wird eine nicht weiter bestimmte weibliche Person (“girl”) adressiert. Gegenstand dieser Adressierung ist die Zusicherung des Ich-Erzählers, der Person all seine Liebe zu geben. Als bekräftigend erweist sich in diesem Zusammenhang die Schilderung des eigenen Verlangens (“You’ve been learnin’, baby, I’ve been yearnin'”). Dabei geht der Erzähler davon aus, dass die Person seine Liebe auch “brauche”. Jenseits [illegible]cher Aspekte ist auffällig, dass Robert Plant trotz der hohen Lage (eingestrichene Oktave mit Spitzenton h’) durchgehend im Brustregister singt. Stets bleibt seine Stimme klar und intonatorisch rein

(außer in den eruptiv-urtümlichen Darbietungen in der Bridge). In melodischer Hinsicht weist sein Gesang eine deutliche Bezugnahme auf die Singmuster des Blues auf. So findet die Bluestonleiter in geradezu archetypischer Weise Anwendung (vertikale Ebene), zudem werden kurze Motive aneinandergereiht (horizontale Ebene). Deren Variation erfolgt auf mikrotonaler Ebene (beispielsweise durch die Dehnung von Silben). Beispielhaft für die akkurate Aneignung bluestypischer Ausdrucksformen ist die Beugung der Mollterz in Richtung Durterz (“foolin'”, “schoolin'”). Robert Plants Gesangsstil steht insgesamt in einer Traditionslinie von “weißen” britischen und irischen Pop- und Rocksängern, die ihre Karriere in den 1960er Jahren damit begannen, ihr sängerisches Spektrum grundlegend an afroamerikanischen Gesangskulturen auszurichten (siehe außerdem Eric Burdon, Van Morrison und Steve Winwood).

IV. Rezeption

WHOLE LOTTA LOVE ist unter den wenigen Single-Veröffentlichungen von Led Zeppelin die kommerziell erfolgreichste (Platz 4 in den USA, Platz 1 in Deutschland). Vor allem aufgrund künstlerischer Erwägungen, mied die Band das Kurzformat Single. Dem eigenen Anspruch, als echte “Künstler” wahrgenommen zu werden, sollte mit Hilfe des Großformats Album entsprochen werden. Nichtsdestotrotz werden mit dem Namen Led Zeppelin auch heute noch einzelne herausragende Songs verbunden – neben WHOLE LOTTA LOVE sind dies u.a. “Stairway to Heaven”, “Immigrant Song” und “Kashmir”. Die anhaltende Popularität von WHOLE LOTTA LOVE drückt sich nicht zuletzt in Form von hohen Platzierungen in listenförmigen Pop-Kanonisierungen wie den “500 Greatest Songs of All Time” (*Rolling Stone Magazine*, Platz 75) oder den “100 Greatest Guitar Songs of All Time” (*Rolling Stone Magazine*, Platz 11) aus. Jimmy Page führte den Song zusammen mit Leona Lewis im Rahmen der Abschlussfeier der Olympischen Spiele in Peking im Jahr 2008 auf. Es existieren diverse Coverversionen, u.a. von Tina Turner (1975), Ben Harper (2001), Mary J. Blige (2010) sowie Carlos Santana und Chris Cornell (2010).

CHRISTOFER JOST

Credits

Hauptgesang: Robert Plant
Nebengesang, E-Gitarre, Theremin: Jimmy Page
E-Bass: John Paul Jones
Schlagzeug: John Bonham
Text: Robert Plant, Jimmy Page, John Paul Jones, John Bonham, Willie Dixon
Produzent: Jimmy Page
Aufnahme: Mai 1969
Veröffentlichung: 7. November 1969
Länge: 5:33 (Album Version)
F ‘Single Version 1. Pressung)
Single Version 2. Pressung)

Recordings

- Led Zeppelin. “Whole Lotta Love”, *Led Zeppelin II*, 1969, Atlantic, ATL-SD 2836, Deutschland (LP/ Album).
- Led Zeppelin. *Whole Lotta Love/ Living Loving Maid (She’s Just A Woman)*, 1969, Atlantic, 452690, USA (7″/Single).
- Led Zeppelin. *Immigrant Song/ Hey, Hey, What Can I Do*, 1970, Atlantic, 452777, USA (7″/Single).
- Led Zeppelin. *Stairway To Heaven*, 1972, Atlantic, PRCD 4424-2, USA (CD/Single/Promo).
- Led Zeppelin. “Kashmir”, *Physical Graffiti*, 1975, Swan Song, SS 2-200 1198, USA (2xLP).
- Willie Dixon. “You Need Love”, *The Chess Box*, 1988, Chess, CHD2-16500, USA (2xCD/Comp).

Covers

- Tina Turner. *Whole Lotta Love*, 1975, United Artists Records, UA-XW724-Y, USA (7″/Single).
- Ben Harper & Innocent Ciminals. “Whole Lotta Love”, *Live From Mars*, 2001, Virgin, 724381016220, USA (2xCD/Album).
- Mary J. Blige. “Whole Lotta Love”, *Stronger With Each Tear*, 2009, Geffen Records, 602527256542, Europa (CD/Album).
- Santana. “Whole Lotta Love”, *Guitar Heaven. The Greatest Guitar Classics Of All Time*, 2010, Arista, 88697772332, Europa (CD/Album).

References

- Fast, Susan: “Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A Woman’s View of Pleasure and Power in Hard Rock”. In: *The Popular Music Studies Reader*. Ed. by Andy Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee. London: Routledge 2006, 362-369.
- Lewis, Dave: *The Complete Guide to the Music of Led Zeppelin*. London: Omnibus Press 1994.
- “The 500 Greatest Songs of All Time”. In: *Rolling Stone* 963 (2004).
- “100 Greatest Guitar Songs of All Time”. In: *Rolling Stone* 1054 (2008).

Links

- Band Homepage: http://www.ledzeppelin.com/ [15.01.2013].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of rg, and teaches media studies at the University of Basel.

All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Whole Lotta Love (Led Zeppelin)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wholelottalove, 08/2012 [revised 10/2013].

Print

Konstantin Wecker **1977**

Willy

Der Song WILLY (1977) von Konstantin Wecker (*1947) wurde, obwohl in bayerischer Mundart getextet, zum gesamtdeutschen Kultlied, dessen politische Aussagekraft bis heute in immer weiteren Versionen bekräftigt und, bezugnehmend auf aktuelle Geschehnisse, erneuert wird.

I. Entstehungsgeschichte

1977 wurde WILLY auf Konstantin Weckers fünfter LP *Genug ist nicht genug* veröffentlicht. Das Lied, das Weckers Erfolg als Liedermacher begründen sollte, sang er erstmals Silvester 1976 auf der Kleinkunstbühne „Song Parnass“ in München (Bauch 2017: 144). Ein Weggefährte spricht von einem „denkwürdige[n] Konzert“, gerade wegen dieses Lieds, das in den Tagen zuvor entstanden sei (ebd.): „Er [Wecker] hatte den Text allein einstudiert, so dass wir, die engsten Freunde, und sogar die Mitglieder des ‚Team Musikon‘ [von Wecker gegründete Band] nicht wussten, was uns erwartete. Vor dem Auftritt ging Konstantin mit abwesender, gleichsam in sich hineinhorchender Miene herum, es war unmöglich, ihn anzusprechen“ (ebd.). Wecker selbst sagte rückblickend, WILLY sei „ein innerliches Lied“ (Wecker, zitiert nach: Blühdorn 2007: 160), was sich auch an der bayerischen Mundart festmachen lässt, in der WILLY durchgängig geschrieben ist: „Im Dialektlied“, sagt der in München geborene, aufgewachsene und bis heute lebende Liedermacher, „bin ich ganz ich. Bis hin zu banalen Sätzen, die ich mich im Hochdeutschen nicht zu sagen traue.“ (Wecker, zitiert nach Kopka 1989: 9–10). Inhaltlich ist WILLY jedoch keineswegs banal, weder die persönliche, noch die politische Dimension des Erzählten. Denn Wecker thematisiert in WILLY den in den 1970er Jahren in Deutschland aufkommenden Neonazismus. Der Protagonist Willy, so erzählt es das „nach einem wahren Vorfall gestaltete[] sehr persönliche[] Lied“ (Brigl 1986: 219), stellt sich Rechtsextremen entgegen und wird schließlich von diesen bei einer Auseinandersetzung erschlagen. Welchen Vorfall Wecker konkret vor Augen hatte, offenbarte er erst viele Jahre später. So war Günter Bauch, Freund und Teil des Wecker-Teams, in eine Auseinandersetzung mit Neonazis verwickelt: „Und Günter wollte einfach nicht mehr davonlaufen und ist stehen geblieben. Er wurde festgehalten und ihm ist das Gesicht aufgeschlitzt worden“, berichtete Wecker. Bauch sei zwar nicht erschlagen worden, aber, so konstatierte Wecker, „[e]s war knapp.“ (Winkler 2015, Wecker 2017: 14). Durch den beispiellosen Erfolg von WILLY sah sich Wecker genötigt zu betonen, dass er sich nicht auf diesen Song festlegen sowie nicht ideologisch vereinnahmen lassen wolle und sang WILLY nur noch selten im Konzert (Rothschild 1980: 191, Henke 1987: 211). Seit Anfang der 1990er Jahre knüpft Wecker jedoch immer wieder in weiteren WILLY-Songs an seinen ersten an, nimmt das fiktive Gespräch wieder auf und übt, meist auf ein konkretes Ereignis bezogen, Kritik an den gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen. Wie viele WILLY-Versionen seit der ersten und einzigen Bearbeitung, die nicht als WILLY betitelt ist, entstanden sind, lässt sich nicht nachvollziehen, da Wecker bei Konzerten auch Varianten improvisiert. Auf den seit veröffentlichten Studio- und Live-Alben sind – Stand 2024 – insgesamt neun verschiedene Willy-onen dokumentiert:

- Willy (1977), Erstveröffentlichung: *Genug ist nicht genug* (1977)
- Die Ballade von Amadeu Antonio (1992), Erstveröffentlichung: *Uferlos* (1993)
- Willy III (2001), Erstveröffentlichung: *Vaterland* (2001)
- Willy IV (2002), Erstveröffentlichung: *Vaterland live* (2002)
- Willy 4 (2003), Erstveröffentlichung: *Mey, Wader, Wecker – Das Konzert* (2003)
- Willy 2015 (2015), Erstveröffentlichung: *Ohne Warum* (2015)
- Willy 2018 (2018), Erstveröffentlichung: *Sage Nein – Antifaschistische Lieder 1978 bis heute* (2018)
- Willy 2020 (2020), Erstveröffentlichung: *Poesie in stürmischen Zeiten* (2020)
- Willy 2021 (2021), Erstveröffentlichung: *Utopia* (2021)

Einen „Willy-Mix“ gibt es ferner auf der Compilation *Alle Lust will Ewigkeit – Die Live-Aufnahmen 1975–1987* aus dem Jahr 2007. Auf *Befreit! – Lieder und Texte nach dem 8. Mai* (2005) ist, neben Liedern anderer, ferner eine WILLY-Version veröffentlicht, die Wecker 2003 bei einer Kundgebung sang und die hier mit „Willy 5“ bezeichnet ist. Ein „Willy 6“ wiederum lässt sich auf Weckers Youtube-Kanal „Weckerswelt“ nachlesen und -hören.

II. Kontext

Wecker gehört, obwohl nur wenige Jahre jünger als beispielsweise Hannes Wader oder Reinhard Mey, bereits zur zweiten Generation deutscher Liedermacher. 1947 geboren ist er nicht mehr wie seine älteren Kollegen Kriegs-, sondern bereits Nachkriegskind. Weckers Karriere beginnt in den 1970er Jahren, also nach den legendären Festivals auf Burg Waldeck, wo beispielsweise Wader und Mey ihre ersten Erfolge feierten. Mit beiden steht Wecker, auch freundschaftlich verbunden, später bei gemeinsamen Programmen auf der Bühne, gleichwohl entspricht Wecker nicht dem ‚Ur-Typus‘ des Liedermachers. Anders als viele seiner Kollegen ist er auch musikalisch bürgerlich sozialisiert: Aufgewachsen in einer musikaffinen Familie erhielt Wecker schon früh Klavier- und Geigen-, später auch Gitarrenunterricht. Ein Musikstudium folgte darauf zwar nicht, aber eine vielseitige (populär-)musikalische Berufslaufbahn. Als Liedermacher ist Wecker „nie ein einsamer Mann mit einer Gitarre, nie asketisch in den musikalischen Mitteln“ (Kopka 1989: 7), sondern füllt die Bühne akustisch wie optisch aus: am Flügel spielend und singend, umgeben von einer Band. Die Würdigung seines Liederschaffens bezieht sich immer auch ausdrücklich auf die musikalische Qualität, wenn ihm beispielsweise „eine ihm eigene Verbindung von poetischer Ausdruckskraft, gesellschaftskritischem Engagement und melodischem Gestaltungsreichtum“ attestiert wird (Wicke 2017). Wenngleich sein Publikum wohl, wie auch Wecker selbst, eher politisch links zu verorten ist, unterscheidet sich Wecker auch im Inhalt von der ersten Liedermachergeneration, insbesondere Franz-Josef Degenhardt, Walter Mossmann und Dieter Süverkrüp. Weckers Kritik an den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen ist nicht ideologisch motiviert ist (Blühdorn 2007: 169, Robb 2007: 80), im Fall von WILLY wehrt sich Wecker gar ganz konkret gegen eine Vereinnahmung von links. Sein Interesse gilt vorrangig dem Individuum und dessen Befreiung von Normen und Zwängen (Robb 2007: 80–81, Blühdorn 2007: 169, 174). WILLY, Weckers Erfolgslied, ist indes kein agitatorisches, [illegible]rn ein Stimmungsbild, in dem er als erster „in der Sprache seiner jungen Hörer die Furcht vor dem [illegible]raufleben einer Epoche [artikulierte], die man für tot gehalten, die man weitgehend ignoriert hatte“

(Rothschild: 1980: 189–190).

III. Analyse

WILLY ist in mehrfacher Hinsicht kein gewöhnlicher Song. Gesungen wird etwa nur der Refrain, eine „kurze und unverwechselbare Melodie“ (Bauch 2017: 144), die Strophen sind keine im eigentlichen Sinn, sondern eine ausgedehnte Erzählung, die über Klavierbegleitung gesprochen wird. Es ist ein ungebundenes Sprechen, das eine „dichte, lebensnahe, fast kunstferne Atmosphäre“ erzeugt (ebd.); auch im Druck erscheint der Text als Fließtext. Im Ganzen dauert WILLY bis zu neuneinhalb Minuten lang, in denen Wecker es in Text und Vortrag gelingt, eine solche Intensität nicht nur zu entfalten, sondern auch zu erhalten, dass WILLY eine „geradezu überwältigende Wirkung“ auf die Zuhörinnen und Zuhörer hat (Rothschild 1980: 190). Diese überträgt sich sicher auch durch den bayerischen Dialekt, in dem WILLY durchgängig geschrieben ist: „der Dialekt in seiner Direktheit, ungleich fähiger als das Hochdeutsche, die tiefsten Emotionen zu transportieren […]“, wie es Bauch ausdrückt (Bauch 2017: 144). WILLY ist zum einen die Geschichte, wie ein Freund des lyrischen Ichs nach einer Auseinandersetzung mit Rechtsradikalen zu Tode kommt, zum anderen ist es ein Porträt dieses Freundes, der für seine Prinzipien einsteht: „Freiheit, des hoaßt koa Angst haben vor neamands“. Deshalb setzt sich Willy in jener Kneipe auch denjenigen, die „so was vom Horst Wessel“ singen, lauthals entgegen. „Halts Mei, Faschist!“ ist die zentrale Textstelle, an der Wecker auch mit der Klavierbegleitung aussetzt, und woraufhin es zu der offenen Auseinandersetzung mit dem tödlichen Ausgang kommt. Nicht der vermeintliche Heldentod, sondern der Verlust eines Freundes steht im Vordergrund: In Kraftausdrücken wie „du dummer Hund“, „Sakrament“, „du dumme Sau“ spiegeln sich gleichzeitig Trauer und Wut des Ichs und es endet resigniert und fassungslos: „[I] hätt di doch no braucht, wir alle brauchen doch solche, wia du oana bist“. Denn dieser Willy ist trotz seines sinnlosen Tods der ‚bessere Mensch‘ als der in Ich-Form sprechende Wecker: „und du warst halt immer oan Dreh weiter wia mir, immer a bisserl wuider und a bisserl ehrlicher“. Das Ich ist es dann auch, das in dieser Szenerie eben nicht seinen Mund aufmacht und, sei es verbal oder körperlich, dagegenhält, sondern im Gegenteil diesem Konflikt ausweichen will: „Da hätt man o geh kenna, Willy“ sagt er, oder „i hab di bei da Joppen packt und wollt di rausziagn, […] und du hast di losgrissen […], und bist auf ean zua“. In einem Interview bekennt Wecker: „Die Person des Willy hat sehr viel mit mir zu tun. Ich bin nämlich beides: der gerechtigkeitshungrige Aufmüpfige und gleichzeitig auch der eher Zurückhaltende, der beschwichtigen und abhauen will“ (Wecker, zitiert nach Blühdorn 2003: 305). Was Wecker hier zum Ausdruck bringt, ist ein kollektiver innerer Zwiespalt und bietet Identifikationspotenzial. Obwohl der Text eine inhaltliche Struktur aufweist und durch den Refrain in drei große Abschnitte gegliedert wird, ist er formal nicht so festgelegt, wie es beispielsweise andere Sprechtextsorten sind. Vergleicht man die veröffentlichten Texte des Ur-WILLYs mit (Live-)Aufnahmen, so gibt es – wenn auch marginale – Abweichungen. Es wird stets der Eindruck eines monologisch geführten Zwiegesprächs vermittelt: „Mei, Willy, jetz wo i di so doliegn sich […] i glaub oiwei, du hast as so wolln, Willy.“ Im Refrain wechselt neben der Form auch die Erzählperspektive. In zwei Versen mit Endreim wird Willy nicht mehr an-, sondern es wird über ihn gesprochen bzw. gesungen: „Gestern habns an Willy daschlogn / und heit, heit, heit wird a begroben“. Vor allem ab der Jahrtausendwende wurde Willy in den WILLY-Songs zum – wenn auch nie antwortenden – imaginären Gesprächspartner: „Mei Willy, wie oft habe ich jetzt, seit 1977 schon, mit dir geredet, immer wieder, wenn mich die Wut so packte, dass

ich einfach nicht mehr schweigen konnte. Dass ich alles rausbrüllen musste“, beginnt Wecker etwa in der derzeit aktuellsten Willy-Version WILLY 2021 (Wecker 2021: 167). Wie auch den Anfang variiert Wecker den Refrain, der in den ersten WILLY-Songs meist resigniert, später in der Regel appellierend ausfällt: So heißt es in WILLY II „Gestern hams an Willy begrobn / Und heut, und heut und heut – heut werd a nomal derschlogn!“ und in WILLY 2001 „Gestern habns an Willy daschlagn / doch ab jetzt halt ma zamm“ (ebd.: 171). Nicht Willys Schicksal macht Wecker in diesen Fortsetzungen zum bestimmenden Thema, sondern er nimmt, teils auf Bayerisch, teils auf Hochdeutsch, Bezug auf aktuelle Ereignisse in Politik und Weltgeschehen, spricht sich aus gegen Rassismus und Faschismus und für Menschlichkeit (DIE BALLADE VON AMADEU ANTONIO, WILLY 2018, WILLY 2021), gegen Krieg und für den Pazifismus (WILLY IV, WILLY 2015), gegen Kapitalismus und für gerechte Verteilung (WILLY III), gegen die Einschränkungen von Grundrechten und für die Freiheit (WILLY 2020), wobei – einer assoziativen Gedankenkette gleichend – mehrere Themen mit gesellschaftlicher Brisanz gleichzeitig in den Songs verhandelt werden. Wecker verneint zwar ausdrücklich, in den WILLYs moralische Instanz zu sein („Aber du [Willy] bist mein Zeuge, ich hasse die Moral“, in WILLY III), aber dennoch werden Fragen nach richtig oder falsch aufgeworfen – deren Beantwortung es im eigentlichen Sinn nicht mehr bedarf, weil die Antwort, sofern sie der Moral oder besser der Menschlichkeit folgt, immer eindeutig ist.

IV. Rezeption

WILLY war vom ersten Moment an ein Erfolg und wurde gar zu seinem „größte[n] Erfolg, sein Kultlied“ (Bauch 2017: 145). Es besaß mit dem gesungenen Refrain nicht nur musikalischen Wiedererkennungswert – „die kurze und unverwechselbare Melodie, die danach in Konzertsälen, Stadthallen und Festivalzelten ganz Deutschlands an ihren ersten Takten erkannt und bejubelt werden sollte“ (ebd.: 144) –, sondern auch der Text traf in Weckers intensiv-emotionaler Darbietung so sehr den Nerv der Zeit, dass er das Publikum ebenso begeisterte wie erschütterte. Von der Uraufführung berichtet Weckers Weggefährte und Vorbild für die Willy-Figur Günter Bauch: „Er [Wecker] spielte den ‚Willy‘ als erste Zugabe. […] Als Konstantin endete, herrschte Totenstille. Nach einer Schweigeminute rauschte Applaus auf, brausend und beredt, der lange nicht verstummte. Bravo zu rufen war banal, alle Kehlen zugeschnürt. Konstantin stand vor seinem Flügel, ebenso verwundert, fast entgeistert wie wir, dann lachte und weinte er gleichzeitig. Viele im Publikum weinten mit ihm, keiner schämte sich seiner Tränen“ (ebd.: 144–145). WILLY machte Wecker berühmt und markierte für ihn, der bereits vier Schallplatten veröffentlicht hatte, den Durchbruch als Liedermacher. Für seine LP *Genug ist nicht genug* erhielt Wecker 1977 den Deutschen Kleinkunstpreis sowie im folgenden Jahr den Deutschen Schallplattenpreis. Der Erfolg von WILLY hatte für Wecker dennoch insofern eine Kehrseite, als er sich als Liedermacher auf dieses Lied und eine politische Funktion reduziert sah: „Das wollte ich nie. Nach dem ‚Willy‘ gab es Zeiten, in denen ich bedrängt wurde, gefälligst ideologisch zu texten. Und dann wurde ich verrissen, weil ich Liebeslieder schrieb. […] Aber ich habe es einfach nicht ausgehalten, ständig vereinnahmt zu werden“ (Wecker, zitiert nach: Blühdorn 2003: 245–246). In der Folge sang Wecker WILLY nur noch selten, wenngleich er seit 1993 an die Bekanntheit dieses Songs anknüpfte und eine regelrechte WILLY-Renaissance einleitete, indem er in immer wieder bearbeiteten oder neu formulierten WILLY-Versionen

e Ereignisse thematisierte. Jeder dieser weiteren „WILLY“-Songs ist damit Original und Cover zugleich. Diese Weiterbearbeitungen durch Wecker selbst prädestinieren WILLY geradezu, auch von

anderen Künstler:innen aufgegriffen und weiter entwickelt zu werden. Doch Coverversionen im eigentlichen Sinn sind nicht belegt. WILLY ist nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form und der Darbietung nach so sehr von Wecker auf sich selbst zugeschnitten und erreicht einen so hohen Grad an Individualität, dass ein adäquates Cover nur schwer vorstellbar ist. Eine existierende Coverversion ist folgerichtig eine Parodie, und zwar des Münchner Kabarettisten und Musikerkollegens Willy Astor (*1961): „Gestern hab ich mein Wecker daschlag'n" (2004). Dieser Song ist, verpackt in eine Geschichte über das Aufstehen und den (Uhren-)Wecker, eine Hommage an den Liedermacher Wecker, denn Astor greift in seinem Text auf bekannte Liedzeilen zurück und schließt mit dem abgeänderten WILLY-Refrain: „Gestern hab ich mein Wecker daschlag'n / und heit, und heit, und heit hab ihn begrobn." Astor greift hier möglicherweise eine Idee des Comedians Thomas Nicolai (*1963) auf, der bereits 1997 bzw. 1998 in seinem Programm „Der blonde Emil: … macht ernst" WILLY auf ähnliche Weise parodierte.

UTE ELENA HAMM

Credits

Music, Lyrics: Konstantin Wecker
Label: Polydor
Produced: John Fischer, Team Musikon
Published: 1977
Length: 9:23 min

Recordings

- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1977, Polydor, 2371 808, Germany (LP/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1977, Polydor, 3150 808, Germany (Cassette/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1977, Polydor, 38 843, Austria (LP/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1977, Polydor, 2836 209, Switzerland (LP/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1978, Polydor, 2371 808, Germany (LP/Album/Reissue).
- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1978, Polydor, 27 222-9, Germany (LP/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy". On: *Genug ist nicht genug*, 1978, Polydor, 232 434-5, Germany (Cassette/Compilation).
- ɔnstantin Wecker. „Willy". On: *Meine poetischen Lieder*, 1978, Polydor, 38 323 2, Germany (LP/Compilation).

- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Genug ist nicht genug*, 1982, AMIGA, 8 55 960, GDR (LP/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Genug ist nicht genug*, 1984, Polydor, 821 108-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Konstantin Wecker*, 1984, Polydor, 823 083-1, 823 084, 823 085, 823 086, Germany (3 LPs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Ich hab' ein zärtliches Gefühl – Lieder unserer Zeit,* 1990, Polydor, 66 8921, Germany (LP/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Genug ist nicht genug*, 1991, Polydor, 821 108-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Uferlos,* 1993*,* Global Musicon, 74321 13085 4, BMG, 74321 13085 4, Germany (Cassette/Album).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Uferlos,* 1993*,* Global Musicon, 74321130851, Germany (LP/Album).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Uferlos,* 1993*,* Global Musicon, 74321 13085 2, BMG, 74321 13085 2, Germany (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Zeitlos – Das Beste von Konstantin Wecker,* 1993, Polydor, 519 574-2, Germany (CD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Uferlos in Salzburg live*, 1994, BMG, 74321 18491 2, Global Musicon, 74321 18491 2, ORF Salzburg, 74321 18491 2, Germany (2 CDs/Album).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Uferlos in Salzburg live*, 1994, BMG, 74321 18491 2, Global Musicon, 74321 18491 2, ORF Salzburg, 74321 18491 2, Germany (2 CDs/Album).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Sage nein!*, 2000, BMG, 74321 79040 2, Global Musicon, 74321 79040 2, Germany (CD/Single).
- Konstantin Wecker. „Willy III“. On: *Vaterland,* 2001, Globeart Musicon, 74321 87108 2, BMG, 74321 87108 2, Germany (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Sinfonie der Sterne: Die Siebziger Jahre – Polydor, die Geschichte einer deutschen Schallplattenmarke, Folge 6,* 2001, Bear Family Records, BCD 16597 AH, Germany (CD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy IV“. On: *Vaterland Live,* 2002, BMG, 74321 93412 2, Germany (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Genug ist nicht genug,* 2003, Universal, 821 108-2, Germany (CD/Album/Reissue).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Alpenrock*, 2003, BMG Ariola, 82276 53093 2, Germany (2 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Alpenrock*, 2003, BMG Ariola, 82876 54403 2, Germany (2 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy IV“. On: *Mey, Wader, Wecker – Das Konzert,* 2003, pläne, 88888, Germany (2 CDs/Album).

  onstantin Wecker. „Willy 4“. On: *Mey, Wader, Wecker – Das Konzert,* 2004, pläne, 88897, Germany
  CDs/Album).

- Konstantin Wecker. „Willy 5“. On: *Befreit! – Lieder und Texte nach dem 8. Mai,* 2005, SPV Recordings, SPV 085-78202 CD-E, Germany (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Die Ballade Von Antonio Amadeu Kiowa“. On: *Liederfest (Liederbestenliste live)*, 2005, Conträr Musik, Conträr 46, Germany (CD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Politische Lieder,* 2006, Global Musicon, 82876 85847 2, Sony BMG Music Entertainment, 82876 85847 2, Europe (CD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *100 Jahre Kabarett – 1970–2001,* 2006, Bear Family Records, 26004-8 BCD 16904 CP, Germany (3 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Alle Lust will Ewigkeit – Die Live-Aufnahmen 1975 – 1987*, 2007, Bear Family Records, BCD 16067 JL, Germany (10 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy-Mix“. On: *Alle Lust will Ewigkeit – Die Live-Aufnahmen 1975 – 1987*, 2007, Bear Family Records, BCD 16067 JL, Germany (10 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Zwischenräume – Die Studio-Aufnahmen 1973–1987,* 2007, Bear Family Records, BCD 18063 HL, Germany (7 CDs, 1 DVD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Liedermacher in Deutschland – Für wen wir singen, vol. 2,* 2007, Bear Familiy Records, BCD 16906 CP, Germany (3 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy (Ur-Version)“. On: *Jugend ohne Gott – Wecker's antifaschistische Lieder,* 2009, Sturm & Klang, S&K 004, Germany (CD).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Die Liedermacher Wader & Wecker & Degenhardt & Danzer & Hirsch,* 2012, Pure, Germany (5 CDs/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: Die Liedermacher – Konstantin Wecker, 2012, Universal – 06007 5339968 2, Pure – 06007 5339968 2, Germany (CD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy 4“. On: *Mey, Wader, Wecker – Das Konzert,* 2013, Mercury– 06025 3748285, Universal Music Group – 06025 3748285, Europe (2 CDs/Album/Reissue).
- Konstantin Wecker. „Willy 2015“. On: *Ohne Warum*, 2015, Sturm & Klang, S&K021, Germany (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy 2015“. On: *Ohne Warum*, 2015, Sturm & Klang, S&K022, Germany (2 CDs/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy 2015“. On: *Ohne Warum*, 2015, Sturm & Klang, S&K023, Germany (2 LPs/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Sage nein! Antifaschistische Lieder 1978 bis heute,* 2018, Sturm & Klang, S&K 037 (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy 2018“. On: *Sage nein! Antifaschistische Lieder 1978 bis heute,* 2018, Sturm & Klang, S&K 037 (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Sage nein! Antifaschistische Lieder 1978 bis heute,* 2018, Sturm & Klang, S&K 037 (CD/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Live-Mitschnitt aus dem ORF RadioKultuhaus Wien,* 2018, ORF, 3224, Austria (2 CDs/Album).
- Konstantin Wecker. „Willy 2020“. On: *Poesie in stürmischen Zeiten,* 2020, Sturm & Klang, S&K 045, Germany (CD/Album).
- onstantin Wecker. „Willy 2021“. On: *Utopia,* 2021, Sturm & Klang, S&K 050, Germany (CD/Album).
- onstantin Wecker. „Willy 2021“. On: *Utopia,* 2021, Sturm & Klang, S&K 052, Germany (2 LPs/

Album).

- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Konstantin Wecker*, o.J., Polydor, 835 634-2, Germany (4 CDs/ Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Zeitlos – Das Beste von Konstantin Wecker,* J., Polydor, 519 574-2, Germany (CD/Compilation, Reissue).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Momentaufnahmen – Rock- und Songpoeten,* J., Polyphon, 845 046-2, Europe (CD/Compilation).
- Konstantin Wecker. „Willy“. On: *Das pralle Leben,* J., Polydor, 539 382-2, Germany (2 CDs/ Compilation, Reissue).

Covers

- Thomas Nicolai. „Willy“. On: *Der blonde Emil … macht Ernst! Comedy 'n' Music*, 1998, VMG 74321619372, Europe (CD/Album).
- Willy Astor. „Gestern hab ich mein Wecker daschlag'n“. On: *Willy Astors Wortstudio*, 2004, BMG, 82876 62676 2, Germany (CD/Album).
- Willy Astor. „Gestern hab ich mein Wecker daschlag'n“. On: *Konstantin Wecker – Alles das und mehr*, 2007, Sony BMG Music Entertainement, 88697 11689 9, Germany (2 DVDs/DVD-Video).
- Willy Astor. „Gestern hab ich mein Wecker daschlag'n“. On: *Konstantin Wecker – Poesie und Widerstand live*, 2018, Sturm & Klang, S&K 029, Germany (3 DVDs/DVD-Video).

References

- Bauch, Günter: „Gestern habs an Willy daschlogn“. In: Konstantin Wecker mit Günter Bauch und Roland Rottenfußer: *Das ganze schrecklich schöne Leben. Die Biographie.* Gütersloh: Gütersloher 2017, 144–146.
- Blühdorn, Annette: Konstantin Wecker: Political Songs between Anarchy and Humanity. In: *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Ed. by David Robb. Rochester, NY: Camden House 2007, 169–198.
- Blühdorn, Annette: *Pop and Poetry – Pleasure and Protest. Udo Lindenberg, Konstantin Wecker and the Tradition of German Cabaret.* Oxford u.a.: Peter Lang 2003.
- Brigl, Kathrin: Konstantin Wecker. Welch Geschenk ist ein Lied. In: *Selbstredend … Ina Deter, André Heller, Jürgen von der Lippe, Manfred Maurenbrecher, Ulla Meinecke, Herman van Veen, Stefan Waggershausen, Konstantin Wecker. Neue Interview-Porträts*. Ed. by Kathrin Brigl and Siegfried Schmidt-Joos. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986, 218–267.
- Henke, Matthias: *Die großen Chansonniers und Liedermacher. Wichtige Interpreten, bedeutende Dichtersänger*. Düsseldorf: ECON 1987, 209–213.
- Kerschkamp, Dieter und Dietrich Lindau: *Die großen Liedermacher.* München: Moewig 1981, 185–194.
- Kopka, Fritz-Jochen: Vorwort: In: *Konstantin Wecker. Das macht mir Mut. Lieder, Gedichte, Prosa.* Ed.

by Fritz-Jochen Kopka. Berlin (DDR): Henschel 1989, 5–10.

- Robb, David: Narrative Role-Play as Communication Strategy in German Protest Song, in: *Protest Song in East and West Germany since the 1960s*. Ed. by David Robb. Rochester, New York: Camden House 2007, 67–96.
- Rothschild, Thomas: *23 Porträts.* Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1980, 189–195.
- Slaoui, Shari: Konstantin Wecker. Willy – Gestern und heute und morgen!? In: *LiterariKon: Literatur-Lexikon der Gegenwart*. Ed. By Corinna Schlicht, Universität Duisburg-Essen, [2020], https://www.uni-due.de/literarikon/wecker_werkcharakteristika_willy.php [22.08.2024].
- Wecker, Konstantin: *Das ganze schrecklich schöne Leben. Die Biographie*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2017.
- Wecker, Konstantin: *Die Ballade von Amadeu Antonio,* https://wecker.de/portfolio-item/die-ballade-von-amadeu-antonio [24.08.2024]
- Wecker, Konstantin: *Poesie und Widerstand in stürmischen Zeiten. Ein Plädoyer für Kunst und Kultur.* München: Kösel 2021.
- Wecker, Konstantin: *Willy 2015,* https://wecker.de/portfolio-item/willy-2015 [21.08.2024].
- Wecker, Konstantin: *Willy 2018,* https://wecker.de/portfolio-item/willy-2018 [21.08.2024].
- Wecker, Konstantin: Willy 2020, in: Konstantin Wecker: *Poesie und Widerstand in stürmischen Zeiten. Ein Plädoyer für Kunst und Kultur*. München: Kösel 2021, 26– 30.
- Wecker, Konstantin: *Willy 2021,* https://wecker.de/portfolio-item/willy-2021 [21.08.2024] sowie in Wecker, Konstantin: *Poesie und Widerstand in stürmischen Zeiten. Ein Plädoyer für Kunst und Kultur*. München: Kösel 2021, 167–171.
- Wecker, Konstantin: *Willy III,* https://wecker.de/portfolio-item/willy-iii [21.08.2024].
- Wecker, Konstantin: *Willy IV,* https://wecker.de/portfolio-item/willy-iv [21.08.2024].
- Wecker, Konstantin: *Willy,* https://wecker.de/portfolio-item/willy [21.08.2024].
- Wecker, Konstantin: Willy. In: Konstantin Wecker: *Ich will noch eine ganze Menge leben. Songs, Gedichte, Prosa.* 4. Auflage. München: Ehrenwirth 1979, 122–124.
- Wecker, Konstantin: Willy. In: Konstantin Wecker: *Lieder und Gedichte.* München: Ehrenwirth 1981, 141–144.
- Wecker, Konstantin: In: *Konstantin Wecker: Schon Schweigen ist Betrug. Die kompletten Liedtexte.* Heidelberg: Palmyra 1994, 114–116.
- Wecker, Konstantin: Willy. In: *Konstantin Wecker. Das macht mir Mut. Lieder, Gedichte, Prosa.* Ed. by Fritz-Jochen Kopka. Berlin (DDR): Henschel 1989, 79–82.
- Wicke, Peter: Wecker, Konstantin. In:*MGG Online*. by Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart: Bärenreiter 2016 [2007], https://www.mgg-online.com/articles/mgg13675/1.0/mgg13675 [07.04.2025].
- Winkler, Thomas: *Das Gespräch. „Der Widerspruch hat mich beherrscht“* [Interview mit Konstantin Wecker]. In: taz.am Wochenende 04.07.2015, https://taz.de/!5207245/ [04.09.2024].

Links

‘tps://wecker.de [07.04.2025]

‚tps://www.youtube.com/watch?v=EKfPCxJMN4s [22.09.2024].

- https://www.youtube.com/watch?v=wgjdX8IQoPE [22.09.2024].
- Video zu Willy 6: https://www.youtube.com/watch?v=T4IULXY_iE0 [22.09.2024].

About the Author

Dr. Ute Elena Hamm is a freelance musicologist and researches the intersection of music and literature.
All contributions by Ute Elena Hamm

Citation

Ute Elena Hamm: „Willy (Konstantin Wecker)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/willy, 04/2025.

Print

Scorpions **1990**

Wind of Change

WIND OF CHANGE thematisiert das Ende des Kalten Krieges und ist bisher der einziger Nr. 1 Charterfolg der Scorpions in Deutschland, obwohl diese international die erfolgreichste deutsche Band sind. WIND OF CHANGE vom Album *Crazy World* markiert das Ende der “klassischen Besetzung” mit Bassist Francis Buchholz und den Gipfel des Erfolgs der Band.

I. Entstehungsgeschichte

Die Scorpions bestanden seit Mitte der 60er Jahre in verschiedenen Besetzungen um den Gitarristen Rudolf Schenker. Die Wahl eines deutsch wie englisch geläufigen Namens der damaligen Amateurcoverband spiegelt das von Anfang an erklärte Ziel des überregionalen Erfolgs wider. 1969 stieß Klaus Meine als Sänger zur Band, die seit dieser Zeit mehrheitlich ihre Songs selber schrieb. Binnen kurzer Zeit konnten sich die Scorpions zu einem der erfolgreichsten Hardrockacts überhaupt etablieren.

Einvernehmlich trennten sich die Scorpions und ihr langjähriger Wegbegleiter der Produzent Dieter Dierks nach der Zusammenarbeit an der Platte *Savage Amusement* im Jahr 1988. Unter dem Druck, ohne Dierks erfolgreich zu sein, entschied sich die Band erstmals nach 16 Jahren, die Produktion des kommenden Albums mit dem Arbeitstitel *Restless Nights* anteilig selbst in die Hand zu nehmen. Als Ko-Produzent wurde Bruce Fairbairn angefragt (Produzent u.a. von Bon Jovi, Aerosmith, AC/DC), der jedoch zu diesem Zeitpunkt ausgebucht war – aber gleichsam als Entschädigung 1993 mit den Scorpions *Face the Heat* produzierte. Dieser stellte den Kontakt zu Keith Olsen her (u.a. Whitesnake, Santana, Ozzy Osborn, Starship, Rick Springfield), welcher nicht nur die selbstgedichteten Texte grammatikalisch so unbefriedigend fand, dass er sie zum Überarbeiten an Jim Vallance übergab, sondern auch den relativ glatten Sound der letzten Scorpionsplatten wieder mehr in Richtung Rock und Metal profilierte. Im Laufe der Produktion, die 1,5 Millionen DM kostete, wies Schlagzeuger Rarebell auf eine öffentliche Äußerung von George Bush Senior hin. Bezüglich der weltpolitischen Umbrüche des Jahres 1990 hatte dieser geäußert: “You have to realize, we live in a crazy world.” Die letzten zwei Worte sollten Titelgebend werden für das elfte Studioalbum, *Crazy World* (VÖ 6.11.1990), für das Sänger Klaus Meine u.a. die Ballade WIND OF CHANGE schrieb.

Neben genretypischen Plattencovers fällt bei den Scorpions auf, dass sie immer wieder mit renommierten Künstlern bei der Covergestaltung zusammenarbeiteten, so auch im Fall von *Crazy World* mit den Fotografen Ross Halfin, Richard Evans und Wanelle Fitch.

II. Kontext

Die Scorpions waren nach Uriah Heep die zweite Band aus dem nichtsozialistischen Ausland, die 1988 in

der Sowjetunion auftreten durften. Die Eindrücke des *Moscow Music Peace* Festivals, bei dem die Scorpions im August 1989 mit anderen Größen der Rockmusik an zwei Abenden vor 260 Tausend Besuchern auftraten, verarbeitete Klaus Meine nach eigener Aussage im Song WIND OF CHANGE, der bis heute als Hymne vom Ende des Kalten Krieges gilt, welche die Band auch in einer spanischen und russischen Version veröffentlichte.

Es wirkt wie ein Sinnbild der Dialektik von Affirmation und Subversion wie sie aller Popmusik eignet, dass Michail Gorbatschow die Band als Geistesverwandte seiner Reformpolitik 1991 in den Kreml einlud – just wenige Tage vor dem Untergang der Sowjetunion. Den nicht intendierten Zusammenhang des Songs mit dem Fall der Berliner Mauer legte zum einen der Gastauftritt mit WIND OF CHANGE bei Roger Waters Rockspektakel *The Wall* 1990 (s. "Another Brick in the Wall") auf dem Berliner Mauerstreifen nahe. Zum anderen unterstreicht das offizielle Musikvideo diese Lesart. Das Video besteht aus (möglicherweise nachgestellten) Konzertmitschnitten, die mit dokumentarischem Material – im Wesentlichen aus Nachrichtensendungen – abwechseln. Den roten Faden der Narration stellt der Aufstieg und Fall der DDR am Beispiel des Potsdamer Platzes in Berlin dar. In Dokumentaraufnahmen, unter denen Ort und Zeit eingeblendet erscheinen, ist der Potsdamer Platz am 17. Juni 1953 (am Tag des Volksaufstandes) mit Panzern der Roten Armee, am 13. August 1961 während des Baus der Berliner Mauer und 1990 im Augenblick des Niederreißens der Pappmauer zum Finale von *The Wall* zu sehen. Neben der Versinnbildlichung des Kalten Krieges in der Frontstadt Berlin und dem Beitrag der Rockmusik bei seiner Beendigung verweisen die Dokumentarfilmausschnitte, aus denen das Video montiert ist, auf die heißen Stellvertreterkriege in der sogenannten Dritten Welt, aber auch auf die Bürgerkriege sowie humanitären und Umweltkatastrophen (Exon Valdez) aus der Ära des Kalten Krieges.

Am Beispiel der Scorpions und WIND OF CHANGE wird grundsätzlich deutlich, dass Rockmusik als Segment von Pop- bzw. Konsumkultur nicht unwesentlich daran beteiligt war, dass die jüngere Generation den realsozialistischen Regimen zusehends die Gefolgschaft verweigerte. Zugleich brach mit dem Ende des Kalten Krieges die unausgesprochene Legitimation von Rockmusik und ihrer Darbietung als Feier des "Freien Westens" weg. Dieser Prozess wurde verzögert, da sich mit der Öffnung der Grenzen des ehemaligen Ostblocks dem tendenziell stagnierenden Rock-n-Roll Circus um 1990 neue Märkte boten, was jedoch nicht darüber hinwegtäuschen sollte, dass möglicherweise genau wie der Kalte Krieg die Supergroups und Megakonzerte Geschichte sind.

III. Analyse

WIND OF CHANGE kann als paradigmatische Powerballade gelten. Das musikalisch auffälligste Merkmal sind die gepfiffenen Soli von Klaus Meine, die neben Monthy Pytons "Always Look on the Bright Side of Life" ein seltenes Beispiel für das Wiederaufleben des Kunstpfeifens in der Rock- und Popmusik sind. Die ausgewogene Form von Intro, Strophe, Refrain, Bridge, Solo und Extro geht einher mit makellos geführten melodischen Spannungsbögen auf einen überaus sangbaren Text.

Über dem harmonischen Pendeln zwischen erster und zweiter Stufe in Dur verdichtet sich die schrittweise gende Gesangsmelodie aus einer Art Parlando zu Beginn zum Hymnisch-Inbrünstigen des Refrains. Dieser basiert auf einer klassischen I-II-V Kadenz und hebt sich die Einführung der Dursubdominate als

besonderer Farbe bis zur letzten Zeile auf. Nach dem zweiten (Doppel-) Refrain folgt eine Bridge in der parallelen Molltonart, die zur Überleitung zum Gitarrensolo mit der V. Stufe bekräftigt wird.

Der Gefahr des Stampfens oder Leierns tritt das Arrangement in der Rhythmusgitarre mit einer gleichsam schwebenden Begleitung der Single-Coil-Gitarre entgegen, welche die Akkorde mit mehrfachen Vorhaltsbildungen (Pluckings) spielt.

Der englische Text wirkt allein schon durch seine russischen Wörter exotisch: Balalaika, Moskwa und Gorki-Park. Er erzählt, wie das lyrische Ich einen Spaziergang an der Moskwa entlang zum Gorki-Park unternimmt und den in der Luft liegenden politischen Wandel als “Wind of Change” hören kann. Vom individuellen Erleben des Wandels über die vorbeiziehenden Soldaten, denen es ebenso geht, bis hin zu einer ganzen jungen Generation, gepaart mit dem Staunen, dass man das noch erleben darf, spannt sich die perspektivische Steigerung des Textes. Reichlich visionär ist von einem grundlegenden Umdenken die Rede und etwas blumig von einer Freiheitsglocke, die durch jenen stürmischen Wind des Wandels bewegt einen wie auch immer gearteten Seelenfrieden einläutet.

Die Zeile “Let your balalaika sing what my guitar wants to say” fungiert als Schnittstelle zwischen der Narration des Textes und dem musikalischen Verlauf zwischen Bridge und Solo. Das Solo setzt die formal-melodische Ausgewogenheit des Songwriting fort.

IV. Rezeption

WIND OF CHANGE führte in 11 Ländern die Charts an und war die weltweit erfolgreichste Single des Jahres 1991. Die im Februar ausgekoppelte Single verkaufte sich mindestens 9 Mal und das Album 16 Millionen Mal. Auf der Crazy-World-Welttournee absolvierte die Band fast 150 Konzerte binnen eines Jahres. Jose Carreras nahm WIND OF CHANGE gemeinsam mit Meine für sein Album *Around the World* auf. Ferner coverten Gregorian und der Flötist James Galway das Stück. Zum zehnjährigen Jubiläum des Mauerfalls im Jahr 1999 spielten die Scorpions WIND OF CHANGE begleitet von 166 Cellisten unter dem Dirigat von M. Rostropovitsch vor dem Brandenburger Tor. In der ZDF-Sendung *Unsere Besten* wurde der Song 2005 zum “Jahrhunderthit” gekürt. Für 2012 hat die Band einen Rückzug “in Würde” angekündigt. Ironischerweise heißt das “Abschiedsalbum” *Comeback*.

MATTHIAS TISCHER

Credits

Gesang: Klaus Meine, Rudolf Schenker
Gitarre: Rudolf Schenker, Matthias Jabs
Bass: Francis Buchholz
Schlagzeug: Rarebell
ards (Studiomusiker), Jim Vallance und Koen VanBaal
Text und Musik: Klaus Meine

Produzenten: Keith Olson mit Scorpions
Aufnahme: Sommer, Herbst 1990
Veröffentlichung: 6.11.1990
Länge: 5:10

Recordings

- Scorpions. “Wind of Change”, *Crazy World*, 1990, Mercury, 846908-2, Europa (CD/Album).
- Scorpions. “Wind of Change”, *Wind of Change*, 1990, Mercury, 878832-7, Deutschland (7″/Single).
- Scorpions. “Wind of Change”, *Wind of Change*, 1990, Vertigo, VERCD58, UK (CD/Maxi).
- Scorpions. “Wind of Change”, *Wind of Change*, 1990, Mercury, 866265-1, USA (12″/Maxi).

Covers

- James Galway. “Wind of Change”, *Wind of Change*, 1994, RCA, 62700, Europa (CD/Album).
- Boppin’ B. “Wind of Change”, *Hits*, 1994, Mikado Records, MK 94-208, Deutschland (CD/Album).
- José Carreras. “Wind of Change”, *Around the World*, 2001, Warner Classics International, 485613, Deutschland (CD/Album).
- Gregorian Chants. “Wind of Change”, *Rock Ballads*, 2003, Elap Music, 50020132, Dänemark (CD/Album).

Links

Artist homepage: http://www.the-scorpions.com/german/ [08.02.2012].

About the Author

Matthias Tischer (Prof. Dr. habil.) teaches Social Work, Esthetics and Communication with focus on Culture and Music at the University of Applied Sciences Neubrandenburg.
All contributions by Matthias Tischer

Citation

Matthias Tischer: “Wind of Change (The Scorpions)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/windofchange, 12/2011 [revised 10/2013].

Torch ft. Toni-L **2000**

Wir waren mal Stars

Der Heidelberger Künstler Torch zählt zu den frühesten Mitgliedern der deutschsprachigen Hip-Hop-Szene und hat innerhalb der Community wie auch in der medialen Wahrnehmung den Status als Vorreiter und Pionier inne. WIR WAREN MAL STARS zählt zu denjenigen Stücken des MC, in welchen die ihm zugeschriebene Sonderrolle besonders eindeutig thematisiert wird.

I. Entstehungsgeschichte

Das mit *Blauer Samt* betitelte und im Jahr 2000 veröffentlichte Album ist Torchs bis heute einzige Veröffentlichung in diesem Format. WIR WAREN MAL STARS folgte dem Track “Gewalt oder Sex” als zweite Single-Auskopplung und war mit dem entsprechenden Videoclip im Musikfernsehen präsent.

II. Kontext

WIR WAREN MAL STARS behandelt die Sonderrolle Torchs sowie des Feature-Artist Toni-L als sogenannte Pioniere der deutschen Hip-Hop-Szene. Innerhalb ebendieser kann Authentizität – oder szenekonform “Realness” – als Bewertungskriterium herangezogen werden; ein Ziel ausübender Akteure kann zudem in der eigenen langfristigen Etablierung sowie der Kanonisierung bestehen (vgl. Kautny 2008: 145). Als Gründungs- und bekanntestes Mitglied der Heidelberger Formation Advanced Chemistry genießt Torch diesen Status bereits seit über 20 Jahren und wird sowohl als würdiger Vertreter der “Alten Schule” als auch profunder Kenner der kompletten Hip-Hop-Kultur wahrgenommen. Das szeneinterne Ansehen Torchs äußert sich in besonders offensichtlichem Maße in Songtexten renommierter und bis heute erfolgreicher Rapper – unter anderem beinhalten Texte von Denyo (“Danke!”) und Kool Savas (“King of Rap”) direkte Bezugnahmen. Auch seitens der Fangemeinde finden sich Zuschreibungen der sogenannten Pionierfunktion, ferner bewirbt die Tonträgerindustrie den MC mit derlei Attributen. Torch selbst erkennt die ihm zugeschriebene Rolle und thematisiert diese in Interviews und Songtexten. Der Rapper gehört demnach zum Kanon der Szene und tritt als Künstler in Erscheinung, dem aufgrund seiner Verdienste und Herkunft Respekt sowie Anerkennung entgegengebracht werden und dessen Glaubwürdigkeit selten infrage gestellt wird. Gleichzeitig wird von dieser Außenwirkung Gebrauch gemacht und Torch inszeniert sich selbst als Vorreiter, als eine Persönlichkeit, ohne die die Entwicklung des deutschsprachigen Hip-Hop in den vergangenen Jahrzehnten in dieser Form nicht hätte stattfinden können. WIR WAREN MAL STARS thematisiert diese Aspekte bezüglich Authentizität und szenespezifischer Kenntnisse in mehrdimensionaler Hinsicht.

III. Analyse

Der Track ist in zwei übergreifende Abschnitte gegliedert, welche von den MCs Torch und Toni-L separat bestritten werden. Sowohl hinsichtlich des als Beat-Grundlage verwendeten musikalischen Materials als auch betreffend der sprachlich-rhythmischen Gestaltung sind nach dem Übergang betreffender Parts deutliche Zäsuren zu vernehmen. Auf textlicher Ebene hingegen fungieren mehrere Bezugspunkte als verbindendes Element: im Wesentlichen die Thematisierung der Hip-Hop-Formation Advanced Chemistry sowie die Selbstdarstellung als Pioniere und Kenner der (deutschen) Hip-Hop-Kultur. Als Gründungsmitglieder von Advanced Chemistry verweisen beide Protagonisten in WIR WAREN MAL STARS mehrmals auf diese Formation und deren Relevanz in der deutschen Hip-Hop-Geschichte. Torch nennt die Gruppe mittels des Kürzels “AC”, während Toni-L in der Zeile “Dass Advanced Chemistry groß war” einen unmittelbaren Verweis auf diese liefert. Eine weitere, jedoch indirekte Anspielung auf die Heidelberger Formation findet sich in der von Toni-L gerappten Zeile “Denn wer grüne Pässe kennt, der erkennt unsre Fressen, denn”. Aufgrund des Migrationshintergrundes mehrerer Bandmitglieder avancierte der grüne Pass in Songtexten und Musikvideos von Advanced Chemistry zu einem mehrfach verwendeten Symbol der eigenen Integrität trotz “nicht-deutschen” Aussehens. Die Strophen des Advanced-Chemistry-Songs “Fremd im eigenen Land” beginnen jeweils mit der Zeile “Ich habe einen grünen Pass mit ‘nem goldenen Adler drauf”. Ferner enthält der Song “Operation § 3” die Zeile “Und der Arbeitgeber scheißt auf meinen grünen Pass” von Linguist, dem dritten MC der Gruppe. Mittels der Selbstdarstellung als Mitglied der sogenannten “Alten Schule” referiert besonders Torch in WIR WAREN MAL STARS auf die ihm zugeschriebene und mehrfach selbst artikulierte Sonderrolle innerhalb der Szene. Die Zeile “Bauen Beats nur aus Bock so wie es früher war, als ich noch nicht so müde war und Graffiti-Sprüher war” dient als Darlegung der eigenen vielfältigen Aktivität und Zugehörigkeit zur Szene in ihrer Gesamtheit. Mit der Aussage, noch immer als Vertretung in Jugendzentren aufzutreten (“Aus Jux treten wir noch manchmal auf im Juz”), wird zum einen in selbstironischer Weise die eigene Obsoleszenz thematisiert, zum anderen aber ist der Begriff “Juz” in diesem Kontext bewusst gewählt. Als der deutsche Hip-Hop in urbanem Umfeld sich zu entwickeln begann, bedurfte es szenetauglicher Treffpunkte, um sich auszutauschen und auszuprobieren. Advanced Chemistry-MC Linguist bezeichnet die Jugendhäuser als die zentralen Orte während der Formierungsphase, zumal die frühen Jams entweder in Jugendhäusern stattfanden, oder von solchen organisiert wurden (vgl. Mager 2007: 257). Daher demonstriert Torch mit dieser Zeile, sich sehr genau an die Anfangstage der deutschen Szene zu erinnern. Während die thematischen Bezüge als verbindendes Element fungieren, finden sich bezüglich der Rap-stilistischen Ausgestaltung markante Unterschiede in den Parts beider MCs – diese nehmen Bezug auf frühe Techniken des Hip-Hop. Dem Part Torchs steht eine knappe Ankündigung in Ansager-Manier vor, auf welche folgend der Track im Zuge des ersten Refrains seinen Lauf nimmt. Im Sinne der ursprünglichen Funktion der MCs als Präsentatoren der DJs geht hierbei eine Vorstellung der Protagonisten dem eigentlichen musikalischen Ereignis voraus (vgl. Rappe 2010: 49). Folgend bieten Torch und Toni-L stilistisch einen Querschnitt bezüglich der Flow-Technik dar: Torchs Fixierung auf Endreime, kombiniert mit einer fließenden, synkopierten Sprechrhythmik lässt partiell Bezüge zum Oldschool-Rap erkennbar werden, während Toni-L eine höhere rhythmische und reimtechnische Komplexität anwendet, sich beispielsweise mittels Binnenreimen an Techniken des Rap ab den 1990er-Jahren orientiert. Mehrere stilistische und Hip-Hop-historisch unterschiedlich zu verordnende Stilmittel werden hierbei zur Darlegung der eigenen Versiertheit versammelt. Im Sinne der Selbstauthentifizierung erscheinen diese Konnotationen bewusst gewählt: Durch die dem eigentlichen Track vorausgehende Ankündigung, den

Abspann von Torchs Part und den drastischen Unterschied der beiden Rap-Stile wird hierbei ein Live-Kontext – ein Jam – inszeniert und somit eine Erinnerung an die Anfänge des Hip-Hop geleistet. Mittels der Kombination des Beat-Materials erhält diese Inszenierung eine weitere Sinnebene. Bei einem durchgehenden Tempo von ca. 90 bpm weist der Torchs Part begleitende Beat neun Stimmen auf. Das durchgehend Achtel akzentuierende Ride-Becken fungiert als einziges Element, das im zweiten Beat ebenfalls Bestand hat. Diese Stimme ist es auch, welche kurzeitig solistisch erklingt und in den mit fünf Stimmen ausgestatteten zweiten Beat überleitet. Jener ist minimaler instrumentiert, weist jedoch eine komplexere Rhythmik auf und unterliegt diversen Variationen. Ersterem hingegen sind insbesondere durch das verwendete und auf Maynard Fergusons “Fantasy” zurückgehende Sample Bezüge zum intellektuellen Bohemian-/Jazz-Rap sowie eine gleichmäßige, fließende Rhythmik eigen. Demgegenüber wohnt dem zweiten Beat eine stärkere Live-Charakteristik inne, welche sich insbesondere durch die verwendeten Stopps erschließt. Entsprechend der beschriebenen Divergenz auf Basis des Rap ist auch die Beat-Gestaltung der Konstruktion eines Live-Kontextes dienlich – angelehnt an die Praxis zweier parallel aufgelegter Platten werden zwei stark variierende Parts in einem Track vereint. Torch und Toni-L präsentieren sich demnach in mehrfacher Hinsicht als profunde und authentische Kenner der Hip-Hop-Historie.

Als drittes Element fungiert schließlich der Videoclip, vorrangig auf Basis einzelner Szenerien und der gezeigten Persönlichkeiten, welche ausschließlich mit dem frühen deutschen Hip-Hop in Verbindung zu bringen sind. Eingedenk der Thematik des ‚Konstrukts’ WIR WAREN MAL STARS sind zwei Szenerien des Videoclips als maßgeblich zu erachten: jene des Clubs und der Block-Party. Einhergehend mit der den Track einleitenden Ankündigung beginnt der Videoclip mit der Club-Szene; eine Anzeigetafel mit der Aufschrift “TORCH – WIR WAREN MAL STARS FEAT. TONI-L UND BOU” erfüllt hier die Funktion des Ankündigens. Während besagtes Szenario im weiteren Verlauf mehrfach der visuellen Akzentuierung textlicher Inhalte dient, erweist sich ein auf die im Hip-Hop maßgebliche Zyklik verweisender Aspekt als sehr bewusst eingesetztes Gestaltungselement. So wird Torch anfangs energisch aus einer vorfahrenden Limousine gezerrt und findet sich vor besagtem Club wieder. Das Ende des Clips besteht wiederum aus dem Ankommen vor dem Club, Torchs unsanftem Landen auf dem Boden sowie dem Verlassen der Szenerie. Der Beginn des Clips ist daher gleichzeitig das Ende – dem Video wird eine zyklische Form verliehen. Diese Zyklik ist als *das* Element des Hip-Hop zu sehen, das einerseits das musikalische Material der Beats in ihrer permanenten Wiederholung bildet. Andererseits besteht in dieser Verlaufsform die Möglichkeit, die Rhythmen und Sounds in Beziehung zu Text und visueller Umsetzung zu setzen (vgl. Rappe 2010: 180). Schließlich verlässt Torch die beschriebene Szene und findet sich darauf folgend auf der Block-Party wieder – der Weg vom Star, umgeben von jubelnden Fans, zu den Wurzeln des Hip-Hop findet hier gemäß dem Titel WIR WAREN MAL STARS Ausdruck. Die Block-Party als Synonym für Szene-Zusammenkünfte in den frühen Zeiten des Hip-Hop illustriert in der Folge die verschiedenen Elemente der Subkultur: Torch ist rappend in der Rolle des MC ebenso zu sehen wie diverse Graffiti-Maler, ein DJ-Team sowie mehrere Tänzer. Visuell wird daher Torchs Wissen bezüglich der Hip-Hop-Szene gleichermaßen wie seine Zugehörigkeit zu jener abgebildet. Dies wird durch die Einbindung diverser Charaktere der frühen Formierungsphase des deutschen Hip-Hop in die Block-Party-Szenerie sowie durch einzelne Einstellungen im weiteren Verlauf des Clips bekräftigt. Protagonisten aller vier Elemente der Subkultur

Erwähnung, unter anderem prominente und noch aktuell aktive Gruppen und Persönlichkeiten wie Die Firma, Ebony Prince, Rick Ski, LSD, Ken Swift und GeeOne. Analog zu den textlichen und

musikalischen Einschnitten folgt mit dem Einsetzen des Parts von Toni-L ein Bruch auf visueller Ebene. Der MC ist als finanziell und sexuell potent dargestellter Insasse der von Torch betretenen Limousine zu sehen und bietet seinen Rap dar, bevor der Wagen in die Club-Szenerie einfährt und der Clip endet. Während Torchs Part mit diversen Szenen-Wechseln visuell unterstützt wird, fällt die Illustrierung des Toni-L-Teils puristischer aus und spielt vordergründig mit der Inszenierung Hip-Hop-typischer Rollenmuster (“Hustler” oder “Player”). WIR WAREN MALS STARS ist folglich als System von Symbolen und Verweisen zu verstehen, welches ausgehend von der Thematik des Songtextes die ebendort aufgegriffenen Inhalte auf verschiedenen Ebenen verarbeitet. Durch die Verbindung von Korrespondenzebenen in textlicher, musikalischer und visueller Hinsicht entsteht ein mehrdimensionales Konstrukt, durch das die zentralen Themen des Textes – Selbstauthentifizierung und Verweise auf die Hip-Hop-Historie – in komplexer Weise verarbeitet werden.

IV. Rezeption

WIR WAREN MALS STARS konnte wie das Album *Blauer Samt* in kommerzieller Hinsicht nur bedingt Erfolge verzeichnen – die Single erreichte Platz 92 der Media-Control-Charts (das Album Platz 33). Auf Torchs Prestige verweist dagegen die Entscheidung, das Album anlässlich seines 40. Geburtstages im Jahr 2011 neu zu veröffentlichen, woraufhin es die Chartposition 41 erreichte. Rezeption erfährt der Track selbst noch in jüngeren Produktionen von Künstlern, welchen eine Distanzierung von Hip-Hop-spezifischen Genregrenzen eigen ist. So verweisen beispielsweise K.I.Z. in ihrem Song “11. Plage” – erschienen auf dem Album *Hahnenkampf* – auf WIR WAREN MAL STARS, Marteria veröffentlichte einen eigenen Videoclip zu dem Song.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Vocals: Torch, Toni-L
Music/ Writer/ Songwriting: Torch, Toni-L
Producer: Torch, Boulevard Bou
Label: V2 Records, 360° Records
Recorded: 2000
Published: 2000
Length: 4:40

Recordings

Torch ft. Toni-L. “Wir waren mal Stars”, *Blauer Samt*, 2000, V2 Records/360° Records, VVR1013122, 07.1312.2, Germany (CD/Album).

- Torch ft. Toni-L. “Wir waren mal Stars”, *Wir waren mal Stars*, 2000, V2/360° Records, VVR5013143, Germany (CD/Single).
- Torch. “Gewalt oder Sex”, *Blauer Samt*, 2000, V2 Records/360° Records, VVR1013122, 707.1312.2, Germany (CD/Album).
- Torch. “Gewalt oder Sex”, *Gewalt oder Sex*, 2000, V2/Zomba Records, VVR5014476, Germany (CD/Single).
- Advanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land”, *Advanced Chemistry*, 1996, 360° Records, IRS 974.990, Germany (CD/Album).
- Advanced Chemistry. “Fremd im eigenen Land”, *Fremd im eigenen Land*, 1992, MZEE Records, AC 01 CD 92, Germany (CD/Single).
- Advanced Chemistry. “Operation § 3”, *Advanced Chemistry*, 1996, 360° Records, IRS 974.990, Germany (CD/Album).
- Advanced Chemistry. “Operation § 3”, *Operation § 3*, 1994, Intercord Record Service, IRS 977.991, Germany (CD/Single).
- Maynard Ferguson. “Fantasy”, *Carnival*, 1978, Columbia, PC 35480, US (LP/Album).
- Plattenpapzt ft. Kool Savas. “King of Rap”, *King of Rap*, 2000, Jive, RTD 103.2431.0, Germany (12″/Single).

Covers

- Beginner. “Danke!”, *Gustav Gans*, 2003, Motor Music, 06024 9813664 (5),Germany (CD/Single).
- K.I.Z. “11. Plage”, *Hahnenkampf*, 2007, Vertigo Berlin, 06025 1774007 5, Germany (CD/Album).

References

- Kautny, Oliver: “when I’m not put on this list…” Kanonisierungsprozesse im HipHop am Beispiel Eminem. In: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 36). Ed. by Dietrich Helms and Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript 2008, 145-160.
- Mager, Christoph: *HipHop, Musik und die Artikulation von Geographie*. Stuttgart: Steiner 2007.
- Rappe, Michael: *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik* (= musicolonia 6). Köln: Dohr 2010.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.

All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “Wir waren mal Stars (Torch ft. Toni-L)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wirwarenmalstars, 07/2013 [revised 03/2014].

Print

Knorkator **2006**

Wir werden alle sterben

WIR WERDEN ALLE STERBEN ist einer der bekanntesten Songs der Berliner Fun-Metal-Band Knorkator. Im Musikvideo wird das traditionell ernste Thema der Apokalypse mit humoristischen Comicelementen und einer subtilen Kritik an den Vermarktungspraktiken von Popmusik verbunden.

I. Entstehungsgeschichte

Der Song wurde unter vollem Namen erstmals 2006 auf den ersten Promotion-Platten zum Album *Das nächste Album aller Zeiten* bei Nuclear Blast veröffentlicht. Bereits 2005 fand sich der Song, jedoch unter dem verkürzten Titel “Wir werden”, zwischen 88 Hidden Tracks auf dem Album *Zu Alt*. Ebenso enthielt die mitgelieferte DVD zum Album bereits das im Comicstil animierte Musikvideo zum Lied. WIR WERDEN ALLE STERBEN diente in diesem Jahr jedoch lediglich als Kostprobe für das bereits geplante *Nächste Album aller Zeiten*, welches dann erst 2007 veröffentlicht wurde. Bereits vor der Albumveröffentlichung hatte die Band entschieden, dass es das letzte Album vor der (vorübergehenden) Trennung sein würde. Das bekräftige auch Alf Ator in einem Interview für die Metal-Zeitschrift *Bloodchamber*: “Es war vor dem letzten Album schon klar, dass wir danach eine längere Pause machen müssten” (Gieseler 2008).

Anlass zur Spekulation bot die Frage, ob die im Songtext angesprochene Unterhaltung mit dem Manager der Band über die kommerzielle Verwertbarkeit des Songs tatsächlich stattfand. Dies wurde von der Band jedoch schon früh dementiert. So teilte Gitarrist Buzz Dee in einem Interview mit dem Szene-Blog *Benrocks* mit: “Die Unterhaltung hat es in diesem Sinne nicht wirklich gegeben, aber es ist natürlich auch eine Anspielung, dass es eigentlich nicht funktioniert, einen Text mit so einer Thematik zu vermarkten.” (Foitzik 2014).

Die Sympathie zu Comics als Kunstform, wie sie auch im Musikvideo zu WIR WERDEN ALLE STERBEN deutlich wird, zeigt sich auch in Alf Ators Monografie *The best of fast allen Comics* (Ator 2011). Daneben veröffentlichten Knorkator/Alf Ator noch einige andere Bücher, die sich wie auch ihre Songs mit Wortwitzen, Wortspielen, humoristischen Elementen und Dichtung beschäftigen (vgl. Knorkator 2002/2004; Ator 2008).

II. Kontext

Wie schon des Öfteren war auch in den Jahren der Produktion und Veröffentlichung der genannten Alben der angeblich anstehende Weltuntergang das bestimmende Thema in den Medien. Diesmal waren es Michael Drosnin und die Anhänger seiner umstrittenen Bibelcode-Theorie (Drosnin 1998), die für das Jahr den endgültigen Weltuntergang durch einen Atomkrieg prognostiziert hatten. Ankündigungen dieser Art hatte es aus verschiedenen, zumeist esoterischen Lagern in den letzten Jahrzehnten schon häufiger

gegeben. So wurden unter anderem auch die Maya und Nostradamus immer wieder als Propheten des – jeweils unterschiedlich terminierten – Weltuntergangs herangezogen (vgl. Kliemann 2012).

Die Vorhersage für 2006 schlug aber auch in den Medien bisher ungekannte Wellen und wurde breit ausgeschlachtet und rezipiert. Selbst seriöse Instanzen wie *Der Spiegel* bereiteten Themen wie den Klimawandel apokalyptisch auf, brachten die reißerische Meldung “Achtung, Weltuntergang!” (O’Brien 2006) sogar auf der Titelseite.

Erklären lässt sich dieser ‚Hype’ um den Weltuntergang in Ansätzen wohl dadurch, dass der Diskurs um das Weltende eine neue Pseudoseriosität erhielt. Konnten die bisherigen Vorhersagen durch die Maya u.a. in einer postmodernen, wissenschaftlich-rationalen Gesellschaft noch relativ problemlos als esoterischer Nonsens abqualifiziert werden, war es zwischen 2005 und 2007 eben dieses Vertrauen in die rational handelnde Wissenschaft, das die Angst um den Weltuntergang befeuerte. Der Konzern CERN sollte seine ersten Versuche mit dem weltgrößten Teilchenbeschleuniger starten. Wissenschaftler lieferten hierbei begründete Befürchtungen, dass es bei diesen Experimenten zur Bildung eines Schwarzen Lochs kommen könnte, welches sich unaufhaltsam ausdehnen und somit die Erde auf absehbare Zeit verschlingen könnte. Seit 2005 erschienen immer wieder wissenschaftliche Artikel zur geplanten Inbetriebnahme der Anlage, in denen spekuliert wurde, dass es schon 2007 zu ersten ernstzunehmenden Experimenten kommen könnte (vgl. Maier 2005). Daraufhin wurde in öffentlichen Netzwerken, Userforen, wissenschaftlichen Diskussionsplattformen o.ä. der mögliche Weltuntergang diskutiert (vgl. beispielhaft Onassis 2006). In dieses Klima von erstmals wissenschaftlich begründeten Weltuntergangsängsten fügt sich WIR WERDEN ALLE STERBEN ein.

III. Analyse

Wie viele Songs von Knorkator wird auch WIR WERDEN ALLE STERBEN von zwei Sängern getragen, die sich in ihrer Art der musikalischen Gestaltung stark unterscheiden und so einen scharfen Kontrast bilden. Alf Ator interpretiert mit schnarrender Stimme in sehr tiefen Lagen die Strophenanteile. Dabei wird das tonale Repertoire auf ein Minimum reduziert, sodass die Strophen eher nach tonlosem Sprechgesang klingen als nach harmonischen Tönen. Sie entbehren so fast jeder Emotion, klingen beinah gleichgültig und dahingesagt, obwohl die Inhalte des Textes durchaus das Potential haben, tief gehende Emotionen auszulösen.

Ator leiht seine Stimme einem Lyrischen Ich, das sich selbst als Musiker in einer Schaffens- und Sinnkrise vorstellt. Er lebt, so teilt er unbefangen mit, gemeinsam mit seinem Publikum in einer “schweren Zeit” (alle Transkriptionen Nicolas Gaspers), in welcher er nicht mehr weiß, welchen Sinn Musik eigentlich noch hat. Dabei wertet er gleichzeitig die Qualität der eigenen Texte und Gedanken als “krank” ab. Was genau diese Zeit so schwer macht, wird offengelassen, so erscheint der Satz mehr als leere Phrase denn als ernstzunehmendes Statement zu katastrophalen Rahmenbedingungen wie etwa Krieg oder Krankheit. Seine Reflexionen schließen auf bestem Weg zur totalen Resignation mit der rhetorischen Frage, ob er nicht besser mit dem Musizieren aufhören solle, um stattdessen “etwas Nützliches” zu tun. An dieser wird nicht nur die Frage aufgeworfen, welchen Sinn die Produktion von Musik hat, sondern die Tauglichkeit des Liedermachens wird klar als unbrauchbar, als nutzlos und damit als überflüssig

gekennzeichnet, da das Reflektieren der Rezipienten über die “kranken Gedanken” des Sängers als nicht mehr wertvoll erachtet wird. Hier behandelt der Song die grundlegende Frage nach dem Nutzen von Kunst für das gesellschaftliche Zusammenleben, der besonders in Krisenzeiten auf dem Prüfstand steht.

Seine Zweifel am Sinn der Musikproduktion diskutiert die Song-Persona mit ihrem namenlosen Manager. Dieser liefert eine doppelbödige Antwort darauf, welche Funktionen Musik übernehmen kann und muss: gerade in schweren Zeiten verlangten die Menschen nach Popmusik, die “ihnen hilft, einen Tag nach dem anderen zu meistern”. Mit dem Pop-Begriff wird ein musikstilistischer Bezugsrahmen aufgebaut, der sich mit der musikalischen Sprache des Songs nicht vereinbaren lässt, wodurch wiederum die Geisteshaltung des Managers ersichtlich wird: Für ihn, der mit Musik Geld verdienen will, geht es um Ablenkung durch Begeisterung. Musik muss für möglichst viele Menschen ansprechend gestaltet sein, um Käufe zu generieren. Zwar legt die Formulierung seiner Antwort nahe, dass Musik durchaus eine zentrale Aufgabe für den Menschen hat, nämlich ihm das Leben erträglich zu machen. Die Umstände unterhöhlen diese Aussage jedoch vollständig und entlarven die Bewertung des Managers als fadenscheinige Phrase, die die Musik von jeglichen Inhalten löst und zum ‚Opium des Volkes’ herabwürdigt. So stört er sich auch nicht an der großen Diskrepanz von erbaulicher Musik, aber fatalistischem Text, so lange “die Hook” nur einen Ohrwurmcharakter hat und damit das Potential zu einem Verkaufsschlager. Die Absurdität dieser Ansicht zeigt sich am Ende, wenn der Song auch von “einem Piratenchor oder einem Haufen Penner” vorgetragen werden kann, ohne groß an Qualität einzubüßen. Hier wird die Musik als Sinnträgerin vom Sänger als Performance-Künstler abgekoppelt.

Die benannte Diskrepanz von melancholischem Text und mitreißender Musik findet ihren Gipfel in den melodisch gestalteten Refrains des Sängers Stumpen. Der klassisch ausgebildete, auch ehemals an der Oper tätige Sänger greift die Vorstellung des kommenden Weltuntergangs auf, der sich mit eindeutigen Zeichen ankündige. Lediglich der Zeitpunkt der Auslöschung stehe noch nicht fest. “Vielleicht beim Zähneputzen, vielleicht beim Abendbrot”, verkündet uns gegen Ende eine harmlose Kinderstimme, die noch einmal verdeutlicht, dass das Weltende alle gleichermaßen trifft, losgelöst von Alter, Herkunft, persönlicher Schuld u.ä.: “Irgendwann passiert es, dann sind alle tot!” Die komisch-satirische Wirkung des Songs lebt besonders von der musikalischen Ausgestaltung des Weltuntergangs-Refrains. Stumpen lässt diese mit seiner präsenten Opernstimme sehr großräumig und fulminant wirken. Unterstützt von harten Gitarrenriffs, einem beinahe klassischen Ensemble, vielen Volumen-bringenden Effekten wie Hall und Chorus und letztlich der inszenierten, chorhaften Mehrstimmigkeit, die gerade in den letzten Wiederholungen des Refrains zu Tage tritt, wirkt der Refrain beinahe wie eine Art Hymne bzw. bekommt beinahe sakralen Charakter. Eine satirisch-komische Spannung des Songs ergibt sich so durch den Kontrast zum apokalyptischem Text. Der Song kombiniert die ironische Spiegelung einer immer wiederkehrenden Apokalypse-Vorstellung mit der Frage nach der doppelten Bedeutung von Musik als Kunstform und Konsumprodukt.

Im Musikvideo ist zunächst ein blauer Erdball in Totalaufnahme aus dem Weltall zu sehen. Dann zoomt die Kamera heran, bis der Zuschauer die Band auf einer zweidimensionalen Klippe stehen sieht. Das gesamte Video ist dabei als Comic ausgestaltet. Im Hintergrund sehen wir, während die Band im Vordergrund den Song performt, wie eine unerschöpfliche Schlange von gleichförmig aussehenden ingen in den Abgrund springt, an der Kante des Abgrunds befindet sich ein Schild mit der Aufschrift “Todesklippe”. Es dauert nicht lange, bis die Band ebenfalls in den Abgrund springt. Auch vergeht nur

kurze Zeit, bis der Zuschauer während der Bridge, in der immer wieder das Wort “tot” von einem Chor vorgetragen wird, die Lemminge und die Band passend zum Takt in einer Totalaufnahme auf den Boden aufschlagen und sich dabei in ihre Einzelteile zerlegen sieht. Die Band schließt sich letztlich mit ihrem Sprung ganz bewusst in die Riege der Sterbenden ein. Die Darstellungsform als Comic schwächt die implizite Grausamkeit dieser Szenen etwas ab. Im Anschluss wird der ironische Umgang mit religiösen Bildern und Symbolen nochmals auf die Spitze getrieben, wenn aus den toten Körpern der Lemminge geflügelte und singende Lemming-Engel aufsteigen. Zusammen mit der skurrilen Dauerpräsenz eines fehl am Platz wirkenden Banjos im Hintergrund fordern solche Bilder den Rezipienten dazu auf, das Ganze nicht allzu ernst zu nehmen. Die Melodie des Banjos lässt zudem an frühneuzeitliche Populärmusik, wie etwa die Landsknechtslieder des 16. Jahrhunderts, denken. Die Ähnlichkeit legt nahe, dass diese Lieder eventuell sogar als konkrete Vorlage gedient haben könnten. Das Video schließt damit, dass der in der letzten Einstellung erneut aus dem Weltall zu sehende Erdball in einer Stichflamme explodiert. Hier wird das textlich angesprochene Weltende auch bildlich fassbar.

IV. Rezeption

Kaum eine Band polarisiert so wie Knorkator. Ihre eigenwilligen Lieder, die sich nicht selten prägnanter Sprachbilder, der Fäkalsprache, eines eigenwilligen Humors und auch ausbruchartiger Schimpftiraden bedienen, gehen häufig über die Grenzen des guten Geschmacks bewusst hinaus. Die Band will sich abheben, provozieren und manchmal werden Songs auch einfach nur geschrieben, um Stupides und Komisches in die Welt zu setzen. Eine solch konsequente Absage an das Erfüllen von Erwartungen an ästhetische Darbietungen im weitesten Sinne führt entsprechend dazu, dass die Band keine nationalen oder gar internationalen Durchbrüche erfahren hat.

Keine einzige Single und kein einziges Album von Knorkator brachte es in Deutschland unter die Top 30 der Charts. In Österreich und der Schweiz waren Knorkator in den Charts gar nicht gelistet.
Zu internationaler, aber sehr polarisierender Popularität gelangte die Band erst nach der deutschlandweiten Übertragung des Grand Prix Vorentscheids im Jahr 2000, in dem Alf Ator, der Kopf der Band, auf der Bühne ein Klavier zertrümmerte. Gewählt auf Platz 4 brachte es die Band damals jedoch nicht über die Vorrunde hinaus.

Alf Ator kommentiertie dazu: “Wir sind nun mal sehr bekannt. Das heißt, viele kennen den Namen Knorkator. Aber nur die wenigsten verbinden ihn mit guter Musik. Leute die uns anfragen, interessieren sich eher für das absolute Anarcho-Image.” (o.V. 2011).

Andere Stimmen sehen hinter der Maske der Provokation und ‚Niveaulosigkeit’ intelligenten Humor mit durchaus hochwertiger gesellschaftlicher, sozialer oder ideologischer Kritik und sehr durchdachten Kompositionen, die Elemente aus Rock, Metal, klassischer Musik, Pop und sogar Oper wirkungsvoll zu einem Gesamtkunstwerk verbinden. So schrieb etwa Michael Pilz in einem Artikel für *Die Welt*: “Man sieht entweder völlig Unbegabte musizieren. Oder Virtuosen, die sich in den Dienst einer sich immer ungebührlicher benehmenden Geschmacks-Elite stellen. Was bleibt klügeren Musikern da anderes übrig, Klobürsten zu trommeln?” (Pilz 2008).

NICOLAS GASPERS

Credits

Gesang: Gero ‘Stumpen’ Ivers
Keyboard / Gesang: Alexander ‘Alf Ator’ Thomas
Gitarre: Sebastian ‘Buzz Dee’ Baur
Bass: Tim ‘Tim Buktu’ Schallenberg (heutige Besetzung: Rajko Gohlke)
Schlagzeug: Nicolaj ‘Nick Aragua’ Gogow
Producer: Knorkator
Label: Nuclear Blast
Recorded:2005
Published: 2005/2007
Length: 4:04

Recordings

- Knorkator. “Wir werden”, *Zu Alt*, 2005, Nuclear Blast, NB 1575–2 / 27361 15752, Ger (CD/DVD/Musikvideo).
- Knorkator. “Wir werden alle sterben”, *Die nächste Promo aller Zeiten*, 2006, Nuclear Blast, NB 1846–2, Ger (CD/Album/Promo).
- Knorkator. “Wir werden alle sterben”, *Das nächste Album aller Zeiten*, 2007, Nuclear Blast, NB 1779–1 / 27361 17791, Ger (LP).
- Knorkator. “Wir werden alle sterben”, *Das nächste Album aller Zeiten*, 2007, Nuclear Blast, NB 1779–0, Ger (CD).

References

- Alf Ator: *Die satanische Achillesferse*. Berlin: Eulenspiegel 2008.
- Alf Ator: *The Best of fast allen Comics*. Berlin: Eulenspiegel 2011
- Drosnin, Michael: *Der Bibel-Code*. Übers. von Elisabeth Parada Schönleitner. München: Heyne 1998.
- Foitzik, Ben: “Knorkator – Buzz Dee im Interview”. In: *Benrocks*. URL: http://benrocks.de/interviews-2/knorkator-buzz-dee/ [09.01.2007].
- Gieseler, Björn: “Interview: Knorkator”. In: *Bloodchamber*. URL: http://www.bloodchamber.de/interview/382-knorkator-was-reimt-sich-auf-ficken.html [18.10.2008].
- Kliemann, Thomas: Das Ende. Eine Chronik der Weltuntergänge. In: *General Anzeiger Bonn*. URL: http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/vermischtes/eine-chronik-der-weltuntergaenge-ticle924670.html [10.12.2012].
- Knorkator: *Am Anfang war das Am*. Berlin: Eulenspiegel 2004.

- Knorkator: *Des Wurzels Zweig*. Berlin: Eulenspiegel 2002.
- Maier, Stefan: “Schwarze Löcher im Teilchenbeschleuniger?”. In: *Wissenschaft*. URL: http://www.wissenschaft.de/home/-/journal_content/56/12054/1031822/ [19.10.2005.
- O’brien, Tim: “Titelbild”. In: *Der Spiegel* 45 (2006), Titelseite.
- Onassis: “Wissenschaftler in Genf wollen künstlich ein schwarzes Loch erschaffen”. In: *Wertpapier Community*. URL: http://www.wertpapier-forum.de/topic/7129-wissenschaftler-in-genf-wollen-kunstlich-ein-schwarzes-loch-erschaffen/ [29.10.2006].
- o.V.: “Interview mit Alf Ator von Knorkator”. In: *T-Online*. URL: http://www.t-online.de/unterhaltung/musik/id_49898042/interview-mit-alf-ator-von-knorkator.html [20.09.2011].
- Pilz, Michael: Abschied in Tüll. In: *Die Welt*. URL: http://www.welt.de/welt_print/article2836267/Abschied-in-Tuell.html [06.12.2008].

About the Author

Analysis written in a course of Jun-Prof. Dr. Misia Doms at the University of Düsseldorf.
All contributions by Nicolas Gaspers

Citation

Nicolas Gaspers: “Wir werden alle sterben (Knorkator)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wirwerdenallesterben, 06/2016 [revised 09/2016].

Print

Pink Floyd **1975**

Wish You Were Here

WISH YOU WERE HERE ist ein folkorientierter, balladenhafter Song der britischen Band Pink Floyd.

I. Entstehungsgeschichte

WISH YOU WERE HERE ist der titelgebende Song des am 12. September 1975 erschienenen neunten Studioalbums von Pink Floyd. Die Musik wurde von Roger Waters (E-Bass/Gesang) und David Gilmour (E-Gitarre/Gesang) komponiert, für den Songtext zeichnete Roger Waters verantwortlich. Die Aufnahmen fanden in den *Abbey Road Studios* statt. Wie auch die anderen vier Songs des Albums thematisiert WISH YOU WERE HERE in der Hauptsache Gefühle der Entfremdung und des Verlusts. Einen Schwerpunkt bildet dabei die Aufarbeitung der tragischen Lebensgeschichte von Syd Barrett, dem ehemaligen Frontmann der Band. Ebenjener verließ die Band im Jahr 1968, nachdem übermäßiger Drogenkonsum und psychische Störungen eine geregelte Zusammenarbeit mit ihm unmöglich gemacht hatten. Ihm ist der Song “Shine On You Crazy Diamond (Parts I–IX)” gewidmet. Während der Aufnahmen zu WISH YOU WERE HERE erschien Barrett unangekündigt im Studio, wurde aber aufgrund seines desolaten Erscheinungsbildes von seinen ehemaligen Bandkollegen zunächst nicht erkannt. Die Begegnung mit ihrem einstigen Weggefährten beschrieben die vier verbliebenen Bandmitglieder im Rückblick als zutiefst verstörend und schmerzlich.

In produktionstechnischer Hinsicht blieben Pink Floyd ihrer experimentellen Vorgehensweise treu, instrumentale und vokale Arrangements mit Klangcollagen und -effekten zu kombinieren. So folgt WISH YOU WERE HERE ohne Pause auf den dritten Song des Albums “Have a Cigar”. Als verbindendes Glied fungiert in diesem Fall die übergangslose Aneinanderreihung eines kurzen Ausschnitts aus Tschaikowski’s Vierter Sinfonie und einer Gitarrenspur, die das Haupt-Riff des Songs vorstellt. Beide Spuren sind mit dem gleichen Low-Cut-Filter unterlegt, der im Zusammenschluss mit der abrupten Montage den Eindruck vermittelt, jemand wechsle die Sender auf einem analogen Autoradio.

II. Kontext

Wish You Were Here fällt in eine Epoche der Popkultur, in der die einfache musikalische Sprache des Rock ‘n’ Roll und der rebellische Übermut ihre Protagonisten zunehmend in den Hintergrund gedrängt wurden. Die jugendlichen Helden der “Swinging Sixties” wirkten in den 1970er Jahren arriviert und abgeklärt. Vor allem die Vertreter der Rockkultur nahmen nun für sich in Anspruch, hochwertige Musik, echte Musik, die bedeutsam zu sein hatte, zu produzieren. Die Arrangements wurden zunehmend komplexer, was nicht zuletzt auch durch Neuerungen auf dem Gebiet der elektronischen Klangerzeugung – zu denken wäre durch mehrstimmige Synthesizer – und der Aufnahmetechnik – zu denken wäre an die Einführung

von 24- bzw. 32-spurigen Tonbandgeräten – begünstigt wurde. Bands wie Genesis, Yes, King Crimson oder eben besagte Pink Floyd vertieften sich in der Kreation von komplexen, überbordenden Klangwelten. Aufgrund ihres hohen künstlerischen Anspruchs, der darauf hinzuzielen schien, Kunstwerke zu erschaffen, wurde ihnen seitens der Musikpresse das Genre-Etikett Art Rock verliehen. Für Pink Floyd selbst bedeutete das Album *Wish You Were Here* eine Bekräftigung ihres Mainstream-Status. Zwei Jahr zuvor veröffentlichte die Band mit *The Dark Side of the Moon* ihr bis dato erfolgreichstes Album und schloss in puncto Popularität zu Superstars wie den Rolling Stones, The Who oder Led Zeppelin auf.

III. Analyse

Der Song dauert 5:40 Minuten; das Tempo beträgt ca. 60 bpm. Neben Haupt- und Nebengesang kommen eine Westerngitarre, eine zwölfsaitige Gitarre sowie E-Bass, Klavier und Schlagzeug zum Einsatz. Der formale Ablauf konstituiert sich in den Abschnitten Intro, 1. Strophe, 2. Strophe, Gitarrensolo, Refrain, Outro. Wie ober erwähnt, geht das Intro aus dem vorangegangenen Song “Have a Cigar” hervor. Die mit Filtereffekt unterlegte zwölfsaitige Gitarre steigt mit dem charakteristischen Vierton-Auftakt in die achttaktige Akkordfolge Em7 | G | Em7 | G | A9 | Em7 | A9 | G ein. Beim wiederholten Durchlauf beginnt die Westerngitarre (ohne Filtereffekt) mit ihrem solistischen Spiel. Nach der relativ langen Dauer von 1:18 Minuten beginnt die erste Strophe. Es zeigt sich bereits an dieser Stelle, dass WISH YOU WERE HERE trotz der Gitarren und des langsamen Tempos keine Folk-Ballade im herkömmlichen Sinne darstellt. WISH YOU WERE HERE nimmt sich wie fast alle Songs von Pink Floyd eher als “Klangreise” denn als Lied aus. Dies lässt sich nicht zuletzt daran belegen, dass die gesanglich-sprachlichen Abschnitte (Strophen und Refrain) zusammengenommen gerade einmal 1:38 Minuten dauern, d.h., in weniger als einem Drittel des Songs wird überhaupt sprachlicher Inhalt vermittelt. Besonders anschaulich wird die Diskrepanz zwischen den folktypischem Klangmerkmalen und dem übergeordneten kompositorischen Anliegen der Band am Ende der zweiten Strophe: Die komplette Band spielt, der Hörer würde nun den Refrain im Sinne einer erzählerischen Fortentwicklung und klanglichen Steigerung erwarten, doch anstelle des Refrains erklingt nochmals das ruhig und ebenmäßig gehaltene Intro in Form eines Solos der Westerngitarre, welches von David Gilmour mit in Falsettstimme vorgetragenen Vokalisen untermalt wird (zudem spielen Bass, Klavier, Synthesizer und Schlagzeug). Schließlich erklingt der Refrain, eröffnet mit der einprägsamen (aber nur einmalig gesungenen) Hookline “How I wish, how I wish you were here”. Strophen und Refrain basieren auf dem gleichen harmonischem Material (C | D | Am | G | D | C | Am | G), das in seiner Übersichtlichkeit wiederum der Folk-Kultur nahezustehen scheint. Der Song schließt in einem ausgedehnten Outro (1:47 Minuten), das in den letzten Song des Albums, “Shine On You Crazy Diamond (Parts VI–IV)”, überleitet. Kompositionelle Grundlage des Outros sind die Spielmuster des Intros. Ergänzt wird dies durch Synthesizer-Flächen und Windgeräusche. In den letzten Sekunden des Songs erlischt die Musik, während die Windgeräusche zunehmend lauter werden und in die “Klangwelt” des folgenden Songs einführen.

Der Songtext fokussiert, wie oben erwähnt, auf die Darstellung von Gefühlen des Verlusts und der Entfremdung. Richtungsweisend hierfür ist der Modus des Fragestellens. Hiernach wird an ein fiktives Gegenüber (“you”) eine Reihe von Fragen gerichtet, die sich im Wesentlichen auf die mangelnde kraft und Distinktionsfähigkeit des Adressaten bezieht (“So, so you think you can tell heaven from hell”). Im weiteren Verlauf wird das “Du” um ein nicht weiter bestimmtes “they” erweitert. Nun fragt der

Ich-Erzähler, ob “sie” ihn dazu gebracht hätten, dass er “seine Helden gegen Geister” eingetauscht habe. Die Drastik der Verhaltensänderung des Adressaten wird durch das Motiv der Kontrastierung (“Hot air for a cool breeze?”) unterstützt. Doch vertieft sich der Songtext nicht in der Darstellung von Gut-Böse-Gegensätzen, sondern bleibt an einigen Stellen eher vage bis kryptisch (“And did you exchange a walk on part in the war for a lead role in a cage?”). Es zeigt sich, dass WISH YOU WERE HERE nicht zuletzt die Auseinandersetzung von Texter Roger Waters mit der Lebensgeschichte einer Person, nämlich von Syd Barrett, reflektiert. “They” ließen sich hiernach als die Verantwortlichen in der Musikindustrie deuten und “cool breeze” entspräche einer metaphorischen Bezugnahme auf die durch Drogenkonsum verursachte Rauscherfahrung. Eine direkte Anspielung auf Syd Barrett’s Biographie findet sich in der Zeile “Can you tell a green field from a cold steel rail?”. Das Sprachbild “steel rail” ist dem Song “If It’s in You” entlehnt (“Skeleton kissed to the steel rail”), welcher auf Barrett’s Solo-Album The Madcap Laughs (1970) enthalten ist. Im Refrain steht schließlich die Darstellung von Verlust und Sehnsucht im Vordergrund. Wesentlichen Anteil hieran hat die Explizierung der Ich-Perspektive (“How I wish you were here”) und die Erweiterung um die Pluralbildung in der ersten Person (“We’re just two lost souls swimming in a fish bowl, year after year”). So wird in finaler Wendung die tiefe emotionale Verbundenheit zwischen Erzähler und Adressat zum Ausdruck gebracht.

IV. Rezeption

WISH YOU WERE HERE, obwohl in der Studioversion nie als Single ausgekoppelt, gehört zu den gemeinhin bekanntesten Songs der Band. Ähnlich wie andere Rockbands ihrer Zeit (etwa The Who oder Led Zeppelin) mied die Band aufgrund künstlerischer Erwägungen das Kurzformat Single. Dem eigenen Anspruch, als echte “Künstler” wahrgenommen zu werden, konnte mit Hilfe des Großformats Album in höherem Maße entsprochen werden. Dennoch werden mit dem Namen Pink Floyd auch heute noch einzelne herausragende Songs verbunden, so z.B. “Another Brick in the Wall“, “Money” und “Shine on You Crazy Diamond”. In aktuellen Pop-Kanonisierungen wie den “500 Greatest Songs of All Time” (*Rolling Stone*) oder den “500 Greatest Albums of All Time” (*Rolling Stone*) rangieren Song und Album auf relativ hohen Plätzen (316 bzw. 211). Der Song WISH YOU WERE HERE wurde im Jahr 1995 als Single des Live-Albums *Pulse* (1995) ausgekoppelt (mit den B-Sides “Coming Back to Life” und “Keep Talking”). Die Band spielte ihn während ihres vielbeachteten Reunion-Auftritts im Jahr 2005 im Rahmen des *Live 8*-Konzerts in London. Eine kommerziell erfolgreiche Coverversion des Songs veröffentlichte der haitianisch-amerikanische Hip-Hop-Musiker Wyclef Jean im Jahr 2000.

CHRISTOFER JOST

Credits

s, Nebengesang: Roger Waters

Westerngitarre, zwölfsaitige Gitarre, Hauptgesang: David Gilmour

Klavier, Synthesizer: Richard Wright
Schlagzeug: Nick Mason
Autor: David Gilmour, Roger Waters
Produzenten: Pink Floyd
Aufnahme: Januar bis Juli 1975
Veröffentlichung: 12. September 1975
Spieldauer: 4:29

Recordings

- Pink Floyd. “Wish You Were Here”, *Wish You Were Here*, 1975, Harvest, SHVL 814, UK (Vinyl/Album).
- Pink Floyd. “Wish You Were Here”, *Wish You Were Here*, 1975, Columbia, CK 53753, USA (Vinyl/Album).
- Pink Floyd. “Wish You Were Here”, *Wish You Were Here*, 1995, EMI, 7243 8 82207 2 9, Europa (CD/Single).
- Pink Floyd. “Another Brick In The Wall Part 2”, *The Wall*, 1979, Harvest, 1C1981634103, Deutschland (2xLP/Album).

Covers

- Wyclef Jean. “Wish You Were Here”, *The Ecleftic: 2 Sides II a Book*, 2000, Columbia, 497979 9, Europa (CD/Album).

References

- Mabbett, Andy: *Pink Floyd: The Music and the Mystery*. London: Omnibus Press 2010.
- Schneider, Albrecht: “Komposition und Produktion von ‚U-Musik‘ unter dem Einfluss technischer Medien”. In: *Handbuch Musik und Medien*. Ed. by Holger Schramm. Konstanz: UKV 2009, 495–530.
- Rolling Stone (Ed.): *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time.* London: Turnaround ^{3}2006.
- *The 500 Greatest Songs of All Time.* In: *Rolling Stone* 963 (2004).

Links

- Band homepage: http://www.pinkfloyd.com/ [08.08.2012].

About the Author

PD Dr. Christofer Jost is research associate at the Zentrum für Populäre Kultur und Musik, University of Freiburg, and teaches media studies at the University of Basel.
All contributions by Christofer Jost

Citation

Christofer Jost: “Wish You Were Here (Pink Floyd)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/wishyouwere, 08/2012 [revised 03/2017].

Print

Sting **2009**

You Only Cross My Mind in Winter

YOU ONLY CROSS MY MIND IN WINTER bildet den Abschluss des Winteralbums *If on a winters night* von Sting und steht exemplarisch für die Spiritualität des Künstlers sowie dessen Verarbeitung von Kindheitserinnerungen und engem Bezug zu musikhistorischen Vorbildern. Der Text von Sting ist eine Kontrafaktur zur Sarabande aus Johann Sebastian Bachs sechster Suite für Violoncello solo, wobei die Melodiestimme an wenigen Stellen geändert wurde. Evyatar Marienberg stellte fest, dass der Song auch in Bezug auf Aussagen zur Religiosität und Spiritualität Stings interessant ist: „Among the album's songs that Sting actually wrote, religion appears only once: in ‚You only cross my mind in winter' Sting recalls engaging in a debate on faith with the person the song addresses" (Marienberg 2021: 94).

I. Entstehungsgeschichte

Ein großer Teil des Albums *If on a winters night* entstand im Februar 2009 in Italien, genauer gesagt in Stings Landhaus in der Toskana bei Florenz, dem *Tenuta il Palagio* in der Nähe der Städte Figline und Incisa Valdarno. Zu diesem Anlass hatte der Sänger vier befreundete Instrumentalist:innen eingeladen: Kathryn Tickell (Northumbrian Pipes, Fiddle), Julian Sutton (Melodeon), Dominic Miller (Gitarre), Vincent Ségal (Violoncello). Geleitet wurde das musikalische Meeting von Producer Bob Sadin (Sting 2009: 9–10). Das Album steht ganz im Zeichen des Crossover verschiedener musikalischer Stile von English Folk über Barockmusik hin zu Romantik und Pop (zum Beispiel „The hounds of winter"). Bemerkenswert ist der sessionartige Verlauf des Treffens. Zwar hatten Sting und Sadin eine grobe Vorauswahl von Songs getroffen, doch erfolgte der eigentliche Arbeitsprozess ohne vorgegebene Probenpläne im spontanen Austausch der Musiker:innen.

Der Song selbst entstand allerdings wohl nachträglich abseits des beschriebenen Treffens, da keiner der in den Credits genannten Musiker:innen daran teilgenommen hatte. Auf der DVD finden sich zudem Szenen aus der Nachproduktion in New York, sodass es wahrscheinlich ist, dass zu dieser Gelegenheit auch die Aufnahme von YOU ONLY CROSS MY MIND IN WINTER entstand. Ebenfalls erst in der Postproduction wurden die Parts von Ibrahim Maalouf (Trompete) und Daniel Hope (Violine) eingespielt. Das Album erschien mit 15 Titeln und zwei Bonustracks am 21. Oktober 2009. Neben der CD enthält es ein ausführliches Booklet von 58 Seiten mit Texten zur Entstehungsgeschichte und den Hintergründen des Albums sowie den Songtexten. Beigegeben ist außerdem eine DVD mit Interviews und weiterem Material zur Entstehung. Das Booklet ist dreisprachig auf Englisch, Deutsch und Französisch verfasst.

ntext

Der Song ist anscheinend eine Verarbeitung von Stings eigenen Kindheitserinnerungen an seinen Vater, der im November 1987 verstarb. Er enthält mehrere Schlüsselwörter und -passagen aus einer Erzählung Stings im Vorwort zum Albumbooklet: „I remember the soft snowfall of so many dark winter mornings with my Dad on his milkround. We would often be the first to disturb it, as we drove silently through the empty streets, and the first to leave our footprints on pavements and garden paths, with the clank of the milk bottles in our hands muffed by the deadening and soundless snow. In whatever was left of the day, the sun was scarcely glimpsed, if at all: just a cold yellow disc rising above naked treetops, or the whitened roofs of the town“ (Sting 2009: 11).

YOU ONLY CROSS MY MIND IN WINTER beginnt mit dem Vers „Always this winterchild“ und stellt damit direkt Bezug zu dieser Erzählung her. Noch entscheidender erscheint allerdings eine Gegenüberstellung der folgenden Verse: „When two walked this winter road, ten thousand miles seemed nothing to us then, […] I speak your name as if you’d answer me, But the silence of the snow is deafening“ (Sting 2009: 52).

Sting bringt den Song in Zusammenhang mit einer von ihm aufgestellten Kategorie von „Ghost Songs“ (Sting 2009: 16), wobei Philosophie und Glaube im Song auch direkt als Geister angesprochen werden: „Philosophy and faith were ghosts that we would chase until the gates of heaven broken“ (Sting 2009: 52, 54). Als eigentlicher Geist ist hier aber vermutlich das Andenken an seinen Vater gemeint, der wohl das im Text angesprochene Gegenüber ist. Hierauf weist auch ein Kommentar aus dem Booklet hin, der dezidiert Stings eigene Emotionen und Erinnerungen mit einer Idee von Geistern, die mit dem Winter verbunden sind, verknüpft: „Walking amid the snows of Winter, or sitting entranced in a darkened room gazing at the firelight, usually evokes in me a mood of reflections, a mood that can be at times philosophical, at others wildly irrational; I find myself haunted by memories. For winter is the season of ghosts; and ghosts, if they can be said to reside anywhere, reside here in this season of frost and in these long hours of darkness. We must treat with them calmly and civilly, before the snows melt and the cycle of the seasons begins once more“ (Sting 2009: 16). Auch in einem Interview mit der Frankfurter Rundschau gab Sting, neben weiteren Inspirationen für die Entstehung des Albums, als einen zentralen Aspekt die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit an: “Nein [als Antwort auf die Frage, ob er unter einer Schreibblockade leide]. Ich habe ja ein neues Lied für diese CD geschrieben ‘You only cross my mind in winter’. Im Moment genieße ich es einfach, andere Musikrichtungen zu erforschen. Ich spüre zurzeit nicht den Drang, etwas Neues zu schreiben. Das bedeutet nicht, dass ich eine Aversion gegen das Komponieren entwickelt hätte. Ich werde wieder Musik schreiben, im Moment mache ich einfach das, was mir Spaß macht. Ich fand es spannend, unter dem ‚Winter‘-Thema Lieder aus den unterschiedlichsten Genres zu bündeln: Kirchen- und Schlaflieder, Folk-Songs und ein paar meiner eigenen. Lieder aus der dunklen Jahreszeit, die uns zum Innehalten und Nachdenken bringen, die uns trösten, manchmal auch ein bisschen ängstigen. Einige Songs handeln von dem magischen Thema der Jungfrauengeburt. Im Grunde eine absurde Geschichte, aber ein gängiges Motiv in der Religionsgeschichte. Alle Götter kamen auf wundersame Weise auf die Welt: Dionysos, Buddha oder Christus. Für mich sind dies zunächst einmal wunderschöne Geschichten, die fest in unserer kollektiven Psyche verankert sind. Andere handeln von Heimsuchungen und Geistern. Auch das bringt der Winter oft mit sich – sich mit den Geistern der Vergangenheit auseinanderzusetzen” (Scholz 2009). Hieraus wird deutlich, dass der Song YOU ONLY CROSS MY MIND IN WINTER für Sting besondere Stellung auf dem Album einnimmt: einerseits, da er der einzige neu geschriebene Text des Albums ist, andererseits, weil explizit die Geister der Vergangenheit angesprochen werden.

Das Thema „Ghost Song“ wird von Sting vielfach im Kontext des Albums genannt und so auch ganz direkt auf zwei der Titel bezogen: „Finally comes ‚You only cross my mind in winter‘; inspired by the Sarabande from J. S. Bach’s Sixth Cello Suite; not surprisingly, it’s a ghost story. My other contribution to the album is also a ghost story of a kind, ‚The hounds of winter‘“ (Sting 2009: 16).

Als Grundideen für die Songauswahl und die Interpretation im Rahmen des Albums verweist der Künstler explizit auf verschiedene kulturelle Traditionen. Neben christlichen Vorstellungen von Weihnachten und der Adventszeit tritt als Gegenpol eine Anknüpfung an ältere, heidnische Bräuche, wie sie zum Beispiel in Form von Halloween oder der Feier der Sonnenwenden bis in die heutige Zeit hineinwirken und Bestandteil des kulturellen Erbes Europas sind: „For me it was important to draw parallels between the Christian story and the older traditions of the winter solstice. These myths and stories are our common cultural heritage, and as such need to be kept alive through reinterpretation within the context of contemporary thinking, even if that thinking is essentially agnostic. However, the mystery at the heart of the cosmos, and indeed of life itself, remains intact – perhaps insolvable to beings at our level of consciousness. In the meantime, all of us need our myths to live by“ (Sting 2009: 15).

Die Inspiration für die Auswahl der Cellosuite als Vorlage kam vermutlich vom Cellisten Vincent Ségal. In einer Passage des Interviews auf der DVD berichtet Sting davon, dass Ségal während der Probenpausen zur Oper *Welcome to the voice* in Paris 2008 regelmäßig, für sich, Cellostücke spielte, unter anderem auch Cellosuiten von Bach. Ob darunter auch die Sarabande der sechsten Suite war ist nicht bekannt, bleibt jedoch zu vermuten.

III. Analyse

Der Song lässt sich in fünf Strophen gliedern, wobei die zweite und vierte Strophe im Booklet jeweils in Doppelverse unterteilt sind (Sting 2009: 52–55). Die erste Strophe lässt sich textlich wie musikalisch als eine Einstimmung in die geschilderte Winteratmosphäre verstehen. Das Streicherensemble löst ab der zweiten Strophe die Lauten- und Kontrabassbegleitung ab, der Satz bleibt aber zunächst eher homophon, wobei die Liedzeilen „When two walked this winter road“ und „One walks with heavy tread“ unisono von den Violinen mitgespielt werden. Mit der dritten Strophe bricht der Satz in polyphone Passagen auf, die wie Anspielungen auf Bachs Kontrapunktik wirken. Dieser Eindruck verstärkt sich in der vierten Strophe nochmals durch imitierende Einsätze der hohen Streicher, bevor die Begleitstimmen in einem wiederum eher homophonen Satz in den mittleren und tiefen Lagen in der fünften Strophe wieder deutlich hinter die Gesangsstimme zurücktreten. Die Textverteilung des Gesangs orientiert sich an der Vorlage aus der Cellosuite und bleibt, bis auf die Wörter „broken“ und „winter“, die mutmaßlich bewusste Ausnahmen darstellen, gänzlich syllabisch vertont. Durch die Lautenbegleitung und die Pizzicati im Kontrabass während der ersten Strophe entstehen Anklänge an die originale Mehrstimmigkeit (besonders gut zu hören im Vergleich zu Bylsma 1992). Diese Imitation setzt sich während der folgenden Strophen jedoch nicht weiter fort.

Anstelle des D-Dur im Originalsatz der Cellosuite (vgl. NBA) ist bei YOU ONLY CROSS MY MIND IN WINTER Es-Dur vorgezeichnet. Die Melodiestimme weicht mehrfach von der Vorlage ab und erreicht zum Beispiel auf Versschlüssen statt des Grundtons die Quinte des Akkords (vgl. jeweils T. 2) oder wird partiell

anders weitergeführt, wie zum Beispiel über die Quinte statt über die Sexte (vgl. Auftakt T. 3). Die Wiederholung des ersten Teils der Sarabande wurde bei Sting ausnotiert. Im zweiten Teil weicht die Melodiestimme vielfach von der Originalvorlage ab, charakteristische Wendungen und Zieltöne sind jedoch erkennbar. Durch das mehrfache Wechseln des Taktmetrums und die Verkürzung einzelner Takte entsteht hier in der Stingfassung eine zunehmende Unruhe im Vergleich zur relativ statisch durchlaufenden Cellosuite. Markant ist in den letzten Takten die Nachahmung der Mittelstimme des Originals im Gesang. In den Credits des Booklets wird „Music by J. S. Bach“ angegeben, während Sting an anderer Stelle schreibt: „Finally comes ‚You only cross my mind in winter‘, inspired by the Sarabande from J. S. Bach’s Sixth Cello Suite“ (Sting 2009: 16). Auf der Notenedition findet sich außerdem eine dritte Angabe als „Arranged by Sting & Robert Sadin“ (Sting/Sadin 2009).

IV. Rezeption

Bekannt wurde der Song ausschließlich über das Album, auf dem er veröffentlicht wurde. Eine Singleauskopplung ist nicht bekannt, genauso wenig Cover oder Zitate. Das gesamte Album wurde in den Medien tendenziell neutral-zurückhaltend oder negativ bewertet. Die Hauptkritik richtete sich dabei vor allem an den ungewohnten kammermusikalischen Duktus und reichte von Aussagen, wie „Hausmusik kann man das auch nennen, was er da macht; wahrscheinlich keine Chartstürmer, aber für Gordon Matthew Thomas Sumner-Fans eine willkommene Abwechslung im CD-Regal“ (Oelmann 2009) bis hin zu „Even ardent fans are advised to exercise caution: If On a Winter’s Night is an authentically wintry, barren landscape, enough to make anyone pine for the joys of spring“ (Simpson 2009).

CLAUDIUS HILLE

Credits

Vocals: Sting
Lute: Edin Karamazov
Double bass: Ira Coleman
Strings: Strings of the Musica Aeterna Orchestra
Conductor: Robert Sadin
Music/Writer/Songwriting: Music by Johann Sebastian Bach; Words by Sting
Producer: Robert Sadin/Sting
Label: UMG/Deutsche Grammophon
Recorded: 2009
Published: 2009
Length: 2:36

Recordings

- Sting. „You only cross my mind in winter“. On: *Sting. If on a winters night*, 2009, UMG/Deutsche Grammophon, 060252713940, USA/Germany (CD, DVD/Album).
- Bylsma, Anner. „Suite No. 6 in D Major, BWV 1012. IV. Sarabande“. On: *J. S. Bach. Suites for Violoncello Solo. BWV 1007–1012*, 1992, Sony Classical, 5099704804729, Österreich (2xCD/Album).

References

- NBA = Bach, Johann Sebastian: 4. Sarabande. In: *Sechs Suiten für Violoncello solo. BWV 1007–1012*. Ed. by Hans Eppstein. Kassel: Bärenreiter 1988 (= Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI: Kammermusikwerke, Bd. 2), 100.
- Marienberg, Evyatar: *Sting and Religion. The Catholic-Shaped Imagination of a Rock Icon*. Eugene (OR/USA): Cascade Books 2021.
- Oelmann, Sabine: „Sting – eiskalt erwischt. If on a winter’s night“, in: NTV Online (Album Review), 20.10.2009. URL: https://www.n-tv.de/leute/buecher/If-On-A-Winter-s-Night-article553255.html [07.09.2021].
- Scholz, Martin: „‚Die Leute sind stolz auf mich.‘ Sting im Interview“. In: Frankfurter Rundschau Online (Interview), 23.10.2009. URL: https://www.fr.de/panorama/leute-sind-stolz-mich-11513068.html [07.09.2021].
- Simpson, Dave: „Sting. If on a winter’s night“. In: *The Guardian Online* (Album Review), 11.12.2009. URL: https://www.theguardian.com/music/2009/dec/11/sting-if-on-winter-s-night [07.09.2021].
- Sting/Sadin, Robert: *You only cross my mind in winter*, 2009, Hal Leonard Digital 49715.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Christina Richter-Ibáñez at the University of Tübingen in 2021.
All contributions by Claudius Hille

Citation

Claudius Hille: „You only cross my mind in winter (Sting)“. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://www.songlexikon.de/songs/you-only-cross-my-mind-in-winter, 03/2025.

Print

Sam Cooke **1957**

You Send Me

YOU SEND ME (1957), getextet und komponiert von Sam Cooke, ist eines der erfolgreichsten Crossovers schwarzer Gospel-Stars der USA in die Pop Charts Mitte der 1950er Jahre. Im Sog des Rock'n'Roll debutierte damals auch der bis dahin ausschließlich als Gospelsänger bekannte Cooke mit weltlichen Songs für ein ethnisch diverses, junges Publikum. Als YOU SEND ME Song bei Keen Records erschien, begleitete ihn noch die Sorge, damit das Gospel-Stammpublikum zu verärgern. Doch YOU SEND ME wurde zu einem Nr.1-Hit sowohl in den R&B-Charts als auch in den Pop-Charts, der Cooke an die Spitze des Black Pop führte und in den darauffolgenden Jahren zum Wegbereiter der Soul Music machte.

I. Entstehungsgeschichte

Für Cooke – der sich bis zum Erscheinen von YOU SEND ME noch ohne e schreiben ließ – bedeutete die Entscheidung, nach erfolgreichen Jahren mit den Soul Stirrers auf weltliche Pop Music zu setzen, kein geringes Risiko. Als "Lovable" bei Specialty erschien, Cookes Debut in der Pop Music (unter dem Pseudonym Dale Cook), und sein Abschied aus der Gospelwelt bekannt wurde, rief das Enttäuschung hervor und sorgte dafür, dass er mehrfach bei Konzerten ausgepfiffen wurde. In der Folge verweigerte ihm Specialty-Inhaber Art Rupe die Produktion weiteren säkularen Materials. Robert Alexander 'Bumps' Blackwell, bei Specialty für ihn zuständig, war jedoch von Cookes Potential überzeugt und verhandelte stattdessen mit Keen Records, bis es im Dezember 1956 in New Orleans tatsächlich zu einer ersten Probe-Aufnahme von YOU SEND ME kam, einem Song, den Cooke selbst geschrieben hatte. Die spätere Single-Version entstand ein halbes Jahr später für Keen in Los Angeles, CA, bei Radio Recorders, Hollywood. Cookes Bruder L.C. firmierte dabei als Songwriter, dies aber wohl nur, um Tantiemen zu sichern, an der Entstehung von YOU SEND ME war er nicht beteiligt. Einfluss hatten dagegen Arrangeur René Hall und Blackwell, die u.a. eine angloamerikanische Gesangsgruppe für die Background-Vocals in das Arrangement integrierten, eine Entscheidung, die wesentlich zum ethnisch diversen Appeal der Aufnahme beitrug. Unter den Musikern war auch der namhafte Rock'n'Roll-Drummer Earl Palmer, der auf wichtigen Aufnahmen von u.a. Little Richard, Professor Longhair, Lloyd Price und Fats Domino spielte. Auf der A-Seite der Single war ursprünglich "Summertime" vorgesehen, aber YOU SEND ME erhielt nach der Veröffentlichung im September 1957 schnell mehr Airplay als der Gershwin-Song und erreichte im Dezember schließlich die Spitze der R&B- und der Pop-Charts.

II. Kontext

Sam Cooke steht Ende der 1950er Jahre für eine Pop-orientierte Variante afroamerikanischer populärer [illegible], an die in den 1960er Jahren unter anderem Motown anknüpfen und sich zur überragenden Black [illegible]itfabrik aufschwingen konnte. Dabei ist das öffentliche Bild von Sam Cooke (1931–1964) bis heute

von Fragen geprägt, die sein nie befriedigend aufgeklärter, gewaltsamer Tod im Dezember 1964 hinsichtlich seines Lebenswandels aufwarf. Zu Beginn seiner Karriere galt Cooke noch als Inbegriff des "clean-cut, well-mannered Christian" (Wolff 2011: 77). Erst einige Zeit, nachdem Cooke knapp 20-jährig Leadsänger der berühmten Soul Stirrers wurde, erhielt seine Starpersona eine zunehmend sinnliche Aura, die ihn Mitte der 1950er Jahre schließlich zum "first gospel sex symbol" (Cusic 2002: 215) werden ließ. Vor allem weibliche Teenager begannen sich für Cooke zu interessieren und machten einen kommerziell in neue Dimensionen vorstoßenden Erfolg der Stirrers möglich. Nach seinem Abschied von den Soul Stirrers griff Cooke mit YOU SEND ME den vom Rock'n'Roll geprägten Zeitgeist auf, bediente aber gleichzeitig mit diversen Alben auch den euroamerikanischen Erwachsenenmarkt. Deren Repertoire bestand aus Jazzstandards, Popular Songs und üppig arrangierten Spirituals, von denen man sich bei Keen nachhaltigen Erfolg jenseits des als kurzlebig eingeschätzten Teenagermarkts erhoffte. Der jugendliche Popstar verwandelte sich dafür in "the dream of tomorrow's entertainer" (*Philadelphia Tribune* 1958, zit. in Wolff 2011: 147) und etablierte, wie die entsprechenden Plattencover illustrieren, eine mit lockerer Freizeitkleidung im Ivy-League-Look assoziierte "loverman-persona" (Borthwick 2004: 5), die auf Cookes erotische Ausstrahlung setzte. Der Erfolg dieser Strategie machte ihn in den Augen mancher Kritiker zum "fake white man" (Talty 2008: 306), der sich bis zur Selbstverleugnung anpasste – während man sich die afroamerikanische Musik immer noch rau, sinnlich und ungekünstelt vorstellen wollte. Dabei war schon Cookes Gospelgesang eine Tendenz zur sanften Crooner-Stimme eigen. Nicht minder als die Rauheit und gepresste Stimmgebung von "Last Mile of the Way", einem von Cookes größten Gospel-Erfolgen, gehörte der weiche, mikrofonnahe Stimmklang des Stirrers-Hits "(He's So) Wonderful" zu seinem Personalstil, der für YOU SEND ME dann kaum noch verändert werden musste. Als Cooke auf die anfänglichen Erfolge des Civil Rights Movement und die Veränderungen im afroamerikanischen Selbstverständnis um 1960 reagierte, indem er seine Wurzeln im Gospelgesang reaktivierte und zudem seine Musik über das Label SAR selbst zu vermarkten begann, verkörperte er für seine Fans wie kaum jemand anderes – und in unerreichter Coolness – die gelungene Selbstbehauptung des afroamerikanischen Mannes. Ein wichtiger Grund für solche Brüche liegt dabei zweifellos in Cookes Ringen um ökonomischen Erfolg unter den Bedingungen der 1950er und 1960er Jahre. Dass afroamerikanische Gospel-Ekstase in den Zeiten rassistisch motivierter Übergriffe und Karrieren wie die des späteren Redenschreibers des Gouverneurs von Alabama und zeitweisen Ku-Klux-Klan-Führers Asa Carter keinen Platz im Mainstream hatte, lässt sich gegen die US-Gesellschaft dieser Zeit wenden, kaum aber gegen den vielseitigen Sänger.

III. Analyse

YOU SEND ME basiert harmonisch in Strophe und Refrain auf (VI-)II-V-I-Verbindungen, die nur für kurze Momente am Schluss der 2. und 4. Strophe verlassen werden (I-IV-I-V-I). Die zweiteilige Form beruht auf einem Wechsel zwischen 8-taktiger Strophe und 8-taktiger Bridge. Gesanglich knüpft YOU SEND ME an den sanften, Crooning-artigen Vokalstil von Cookes Gospel-Hits "(He's So) Wonderful" und "Any Way" an. Zu hören ist eine mikrofonnah aufgenommene Stimme in mittlerer Tenorlage (Tonumfang e–g1) mit moderater, gelegentlich auch sehr geringer Lautstärke (z.B. bei 2:09). Der Stimmklang ist wenig schhaft und die Melismen sind entweder als kleine, unauffällige Wechselnoten oder nach dem Muster von Cookes Signature-Ornament gestaltet. Im Gegensatz zu mit Wechselnoten oder Bendings

verzierten bzw. decrescendierend ans Phrasenende angehängten Ornamenten, wie sie in der Gospelmusik der 1950er Jahre stark verbreitet waren, handelt es sich dabei um ein voll ausgesungenes Melisma aus einfachen Notenwerten, das Cooke oft auf Silben wie “oh” oder “whoo” sang. Nach YOU SEND ME machte es Cooke zu seinem vokalen Erkennungszeichen und setzte es textunabhängig in vielen seiner Songs ein. Zu den gospeltypischen Elementen von Cookes Vokalstil gehören das Offbeat-orientierte Umspielen und kontrapunktische Variieren der Hauptmelodie, die Wiederholung einzelner Worte oder auch längerer Texteinheiten (“I know, I know, I know”) sowie der Einsatz von Ornamenten, Moans und Silbeninterpolationen. Der ebenfalls nah am Mikrofon aufgenommene Backgroundchor besteht aus mehreren stark verschmelzenden, leise croonenden Stimmen mit wenig Vibrato, hellem Kopfstimmenklang und exakter Intonation ohne hörbare Glissandi. Die Expressivität ist damit sozusagen ins Intime verschoben – das unterstreicht auch das Nähe vermittelnde, leise seufzende Atemgeräusch bei 2:32, das dort den ersten Tönen des Refrains folgt (“you- you-you-you”). Nach dem Ende der ersten Bridge übernimmt der Backgroundchor gemeinsam mit der Gitarre die Hauptmelodie. Cooke nutzt das für ein Call & Response mit dem Gruppengesang, das bis zum Beginn der zweiten Bridge dauert (1:59). Dabei entwickelt er jene kontrapunktische Melodievarianten, die Cookes Gitarrist Clifton White im Rückblick auf die YOU SEND ME-Aufnahmesession hervorhebt: “[He] had a great sense of timing […]. Singing melody and counterpoint at the same time. Carrying a couple of melodies at the same time!” (zit. in Wolff 2011: 127). In permanenter Annäherung und Ablösung vom Tempo der Begleitung setzt Cooke ganze Phrasen vor oder hinter die schweren Taktzeiten. Treffen sich Solo- und Backgroundgesang einmal, etwa zum gemeinsamen Phrasenbeginn, dann nur, um sogleich wieder auseinanderzudriften (Bielefeldt 2015: 408–412).

IV. Rezeption

YOU SEND ME, Cookes erster unter eigenem Namen veröffentlichter Song, erreichte als Nachfolger von Elvis Presleys “Jailhouse Rock” im Dezember 1957 die Nr. 1 der Rhythm & Blues- und der Popcharts und verkaufte sich über 1,5 Millionen Mal. Nach dem überraschenden Erfolg seiner Debütsingle wurde Cooke einige Zeit als smarter Teenagerschwarm und ‘You-Send-Me-Kid’ in den Lifestyleblättern diskutiert (Wolff 2011: 150). Dabei verschmolz sein Image als Christ und ehemaliger Gospelstar mit seiner attraktiven Erscheinung. Die Soul- und Jazzsängerin Etta James erinnerte sich später: “As far as sex appeal went, no one had more. He was the original loverboy. Every woman – me included – had the hots for Sam Cooke. He didn’t go hitting on girls; he didn’t have to – they swamped him” (James 2003: 89). Beginnend mit der Promotionstour für YOU SEND ME, entwarfen Cooke und Blackwell zudem ein ethnisch indifferentes ‘all-american image’, aus dem ein öffentliches Bild resultierte, das den gewohnten Vorstellungen von afroamerikanischer Männlichkeit in vielem – etwa hinsichtlich der entspannten Zurschaustellung von Selbstbewusstsein und Erfolg – widersprach (Bielefeldt 2015: 411). 1963 war YOU SEND ME Teil der später als Live-Mitschnitt veröffentlichten Show Cookes vor einem überwiegend euroamerikanischen Publikum im Copacabana, New York. YOU SEND ME ist vielfach gecovert worden, noch im Oktober 1957 entstand eine Version von Teresa Brewer, die sich auf R&B-Coverversionen spezialisiert hatte. Signal eines sich verändernden Musikmarkts, übertrumpfte Cookes Original jedoch Brewer insgesamt bei [illegible]. Mitte der 1950er Jahre waren angloamerikanische Cover-Versionen von R&B-Hits oft kommerziell erfolgreicher gewesen als ihre Vorlagen, ohne dass diese dafür entschädigt worden wären. Weitere

Cover-Versionen haben u.a. folgende namhafte Acts produziert: Roy Ayers, Nat King Cole, The Drifters, The Everly Brothers, Dixie Chicks, Aretha Franklin, Whitney Houston, Steve Miller Band, Van Morrison, Otis Redding, Sam & Dave, Percy Sledge, Rod Stewart und The Supremes. YOU SEND ME ist als einer der 500 wichtigsten Rock'n'Roll-Aufnahmen sowohl Teil der vom Rolling Stone initiierten Liste der 500 Greatest Songs of All Time als auch der Rock'n'Roll Hall of Fame.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Credits

Vocals: Sam Cooke
Guitars: Clifton White, René Hall
Bass: Ted Brinson
Drums: Earl Palmer
Backing Vocals: Lee Gotch, The Pied Pipers
Songwriting: Sam Cooke
Arrangement: René Hall
Producer: Robert 'Bumps' Blackwell
Sound engineer: Bob Kidder
Label: Keen Records
Recorded: 01.06.1957
Published: 07.09.1957
Length: 02:41

Recordings

- Sam Cooke. "You Send Me". 1957, Keen 34013, USA, 7" Single.
- Sam Cooke / Bumps Blackwell Orchestra. "You Send Me". On: *Songs By Sam Cooke*, 1958, Keen A-2001, USA, LP.
- Sam Cooke. "You Send Me". On: *Sam Cooke At The Copa*, 1964, RCA Victor LSP-2970, USA, LP.
- Sam Cooke. "The Last Mile Of The Way / Must Jesus Bear The Cross Alone". 1971, Specialty 921, USA, 7" Single.
- Sam Cooke. "(He's so) Wonderful". On: *Wonderful*, 2007, Not Now Music NOT2CD2020, Europe, CD.
- Sam Cooke & The Soul Stirrers. "Any Way2. On: *Here's Sam Cooke*, 2008, SI 905658, CD.
- Elvis Presley. "Jailhouse Rock". On: *Jailhouse Rock*, 1957, RCA Victor EPA-4114, USA, 7" EP.

Covers

ɔy Ayers. "You Send Me". On: *You Send Me*. 1978, Polydor PD-1-6159, USA, LP.

- Teresa Brewer. “You Send Me”, 1957, Coral 9-61898, USA, 7” Single.

References

- Bielefeldt, Christian: ‘Bring It On Home to Me’. Anfänge des Soulgesangs. In: *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900-1960*. Ed. by Martin Pfleiderer, Tilo Hähnel, Katrin Horn, Christian Bielefeldt. Bielefeld, 371–424.
- Borthwick, Stuart/Ron Moy. *Popular Music Genres. An Introduction.* Edinburgh 2004.
- Cusic, Don. *The Sound of Light: A History of Gospel and Christian Music*. Milwaukee 2002.
- James, Etta/David Ritz. Rage to Survive. *The Etta James Story.* Philadelphia 2003.
- Guralnick, Peter: *Dream Boogie. The Triumph of Sam Cooke*. New York 2005.
- Talty, Stephan. ‘Lost and Looking’. In: *First of the year.* Ed. By Benj DeMott. New Brunswick 2008, 305–314.
- Wolff, Daniel. *The Life and Times of Sam Cooke* (with S. R. Crain, Cliff White and G. David Tenenbaum). London 2011.

About the Author

Dr. Christian Bielefeldt works as a music teacher in Zurich.
All contributions by Christian Bielefeldt

Citation

Christian Bielefeldt: “You Send Me (Sam Cooke)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, https://songlexikon.de/song/you-send-me, 03/2023.

Print

Modern Talking **1984**

You’re My Heart, You’re My Soul

YOU’RE MY HEART, YOU’RE MY SOUL wurde 1984 als Debütsingle des Duos Modern Talking veröffentlicht und leitete den weltweiten Erfolg der Formation ein.

I. Entstehungsgeschichte

Zu Modern Talking gehörten der Songschreiber und Produzent Dieter Bohlen sowie der Sänger Thomas Anders (bürgerlich Bernd Weidung). Vor der Gründung der Gruppe im Jahr 1984 waren beide Musiker bereits seit mehreren Jahren und mit mäßigem Erfolg im professionellen Musikgeschäft aktiv gewesen. Bohlen, der nach seinem Studium der Betriebswirtschaftslehre als Songschreiber für den Konzern Hansa Musikproduktion arbeitete, versuchte sich über mehrere Jahre selbst als Interpret. Als Mitglied des Duos Monza sowie des Trios Sunday sang Bohlen deutschsprachige Schlager, während er unter dem Pseudonym Steve Benson englischsprachige Songs mit Einflüssen aus zeitgenössischer Disco Music veröffentlichte (vgl. Bohlen 2002: 38–64). Thomas Anders verschrieb sich früh dem deutschsprachigen Schlager und hatte bereits als 17-Jähriger seinen ersten TV-Auftritt in der von Michael Schanze moderierten Sendung “Hätten Sie heut’ Zeit für mich?” (vgl. Anders 2011: 79). Die Wege beider Musiker kreuzten sich, als Bohlen den Auftrag erhielt, einen deutschsprachigen Song für Anders zu komponieren und diesen gemeinsam mit ihm aufzunehmen. Aus dieser Zusammenarbeit ging “Was macht das schon” (1983) hervor, in den Jahren 1983 und 1984 erfolgten weitere gemeinsame Produktionen, die jedoch nicht zum erhofften Erfolg führten (vgl. ebd.: 93 f.).

Laut Bohlens Autobiografie (2002: 68 f.) entstand der Titel YOU’RE MY HEART, YOU’RE MY SOUL, der ursprünglich “My Love Is Gone” heißen sollte, aus der Motivation heraus, nach den weitgehend erfolglosen deutschsprachigen Produktionen einen englischsprachigen Song mit Thomas Anders aufzunehmen. Dessen Stimme habe ihm “im englischen Sound” (ebd.: 68) ohnehin besser gefallen. Als entscheidende Inspirationsquelle beschreibt Bohlen den Song “Precious Little Diamonds” (1984) der Formation Fox the Fox. Deren Gesang in hoher Lage, in Bohlens Worten “der Freiheits-Chor der Ent-Eierten” (ebd.), habe ihn auf die “Idee für einen neuen genialen Sound” (ebd.) gebracht: die Chorusse im Kopfstimmenregister, die sich in den meisten Modern Talking-Songs finden. Die genauen Umstände der Entstehung schildern Bohlen und Anders in ihren Autobiografien bisweilen gegensätzlich. Während Anders beteuert, froh darüber gewesen zu sein, “endlich auch mal was auf Englisch singen zu dürfen” (Anders 2011: 129) und sich moderner präsentieren zu können, berichtet Bohlen (2002: 70), sein Partner habe deutliche Bedenken geäußert und um seinen Ruf als Interpret deutschsprachiger Schlager gefürchtet. Zudem ist in Bohlens Biografie (ebd.: 69) zu lesen, er habe sich von Anfang an als Teil des Duos Modern Talking gesehen, während Anders darauf hinweist, dass sich Bohlens öffentliche Mitwirkung r[illegible]durch Zufall ergeben hätte. Man habe ihm ursprünglich ein männliches Model zur Seite stellen wollen, [illegible] Kürze der Zeit aber schlichtweg keinen Duopartner mehr finden können, als sich der Erfolg plötzlich

einzustellen begann – so habe Bohlen schließlich nicht nur den ihm zugedachten Posten des Songschreibers, sondern auch den der Bühnenperson übernehmen müssen (vgl. Anders 2011: 131 f.).

YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL, dessen Produktion Bohlen (2002: 72) zufolge lediglich 1.400 D-Mark gekostet haben soll, wurde im Oktober 1984 veröffentlicht und erregte zunächst nur geringes öffentliches Interesse. Ein Auftritt in der Musiksendung "Formel 1", moderiert von Ingolf Lück, bescherte der Band schließlich gesteigerte Medienpräsenz, in deren Folge der Song kurze Zeit später die Spitzenposition der deutschen Singlecharts erreichte.

II. Kontext

YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL wurde nicht nur in Deutschland, sondern auch auf internationaler Ebene zu einem immensen Verkaufserfolg. Bis heute gehören Modern Talking zu den wenigen Musikerinnen und Musikern aus dem deutschsprachigen Raum, die weltweit nennenswerte Erfolge verzeichnen konnten, und stehen diesbezüglich in einer Riege mit Kraftwerk, Boney M., den Scorpions, Scooter, Rammstein und Tokio Hotel. Indes beschränkte sich der Erfolg nicht auf die Debütsingle, sondern wurde mit den folgenden Veröffentlichungen fortgesetzt. Die anschließenden vier Singles erreichten ebenfalls Platz 1 der deutschen Charts, ein Erfolg, der im deutschsprachigen Raum bis dato einzigartig ist. Die Gruppe veröffentlichte in ihrer ersten Schaffensphase von 1984 bis 1987 insgesamt sechs Alben, nach ihrer Auflösung folgte eine langjährige Pause, bevor 1998 das Comeback anstand. Mit dem Album *Back for Good* (1998) knüpften Bohlen und Anders direkt an ihre erprobten Erfolgsformeln an, indem sie nur wenige neue Songs veröffentlichten und sich stattdessen auf neu produzierte Versionen ihrer größten Hits konzentrierten – als erste Single wurde "You're My Heart, You're My Soul '98" ausgekoppelt. Im Wesentlichen unterscheidet sich die Neuauflage von der Originalversion durch ein moderneres Klangbild und die Parts des Rappers Eric Singleton. Das Comeback führte zu vergleichbaren Erfolgen wie die erste Phase der Band.

Der vermeintlich standardisierte Stil der Band und das 'Recycling' ihrer großen Hits wurden fortlaufend kontrovers besprochen. In die Kritik gerieten Modern Talking, insbesondere Dieter Bohlen, zudem aufgrund des Verdachts, auf ihren eigenen Produktionen bisweilen nicht selbst gesungen zu haben. Bohlen ließ sich für das Projekt Modern Talking vermutlich vom Eurodisco-Sound beeinflussen, den die Produzenten Giorgio Moroder und Frank Farian in den 1970er- und 1980er-Jahren international bekannt gemacht hatten (vgl. Krettenauer 2017), mögliche Einflüsse sind ferner Synthie-Pop- und Italo-Disco-Produktionen (vgl. Thom 2014). Frank Farian produzierte die Band Boney M. und sang die männlichen Stimmen in deren Songs, trat öffentlich aber nicht als Sänger in Erscheinung. In den 1990er-Jahren löste Farian mit der Gruppe Milli Vanilli einen Skandal aus, als bekannt wurde, dass deren Sänger, Robert Pilatus und Fabrice Morvan, nie selbst gesungen hatten (vgl. Krettenauer 2017: 84). Dieter Bohlen musste sich wiederholt mit ähnlichen Vorwürfen auseinandersetzen, was schließlich zu einem Rechtstreit mit seinen ehemaligen Studiosängern führte (vgl. spiegel.de). Die Falsettchöre der Modern Talking-Songs stammten, so der Vorwurf, nicht von Dieter Bohlen und Thomas Anders, sondern von den professionellen S[illegible]ern Rolf Köhler, Detlef Wiedeke, Michael Scholz und Birger Corleis. Aller Kontroversen zum Trotz gilt n Talking als das erfolgreichste Pop-Duo aller Zeiten, das weltweit über 120 Millionen Tonträger

verkauft haben soll (vgl. sueddeutsche.de).

III. Analyse

Die musikalische Standardisierung, die Modern Talking oft zum Vorwurf gemacht wurde, wurde bereits musikanalytisch betrachtet. Den Ergebnissen zufolge weisen die Songs der ersten sechs Studioalben in formaler und harmonischer Hinsicht sowie bezüglich des Tempos und der Instrumentierung insgesamt deutliche Ähnlichkeiten auf (vgl. Doehring 2015: 125–128). Das Tempo von YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL beträgt bei einer Dauer von 3:14 min ca. 120 bpm und gleicht diesbezüglich zahlreichen anderen Songs der Formation (vgl. ebd.: 125). Formal besteht der Song aus den Formteilen Intro, Verse, Pre-Chorus, Chorus und Post-Chorus, die in dieser Abfolge wiederholt werden. Der Post-Chorus bezeichnet die Wiederholung des Chorus in Falsettlage, insgesamt ist dieses Formmodell als typisch für Modern Talking zu bezeichnen (vgl. ebd.: 126). Auf spannungserzeugende Formteile wie Bridges oder Instrumentalsoli wird verzichtet. Der Song steht in C#m, das markante Pianoriff im Intro basiert auf den Akkorden C#m, B und A. Dem Verse liegt die Akkordfolge C#m | G#m zugrunde, dem Pre-Chorus B | C#m | A F#m | B und dem Chorus schließlich C#m | F#m | B | C#m. Instrumental basiert der Song auf einem durchgängigen, mithilfe eines Drumcomputers programmierten Rhythmuspattern, einer Synthesizerbasslinie, akkordischen Klavier- und Synthesizerpatterns und verschiedenen Gitarrenlicks. Die Gitarrenakzente sind einerseits an gängigen Funk- und Discorhythmen orientiert, im zweiten Verse sind zudem diverse Bendings zu hören, die eher als Klangflächen denn zur rhythmischen Akzentuierung dienen. Thomas Anders' Gesang schreitet einen Ambitus von lediglich einer kleinen Septime, von g#1 bis f#2, aus, während die Chorusmelodie im Post-Chorus oktaviert wird. Der im Falsett gesungene Post-Chorus erweist sich als markantes und steigerndes Element im Song YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL sowie als stilprägender Baustein der Modern Talking-Kompositionen im Allgemeinen – in 4/5 aller Songs der Band findet sich diese Gestaltungsweise (ebd.: 127). YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL lässt sich als Liebeslied bezeichnen, dessen Songtext in reichlich unbeholfenem Englisch verfasst wurde. Dieter Bohlen ist um eine Erklärung nicht verlegen und merkt in seiner Autobiografie an, er habe nicht damit gerechnet, einen Welthit zu landen und daher "den Text mal eben in einer halben Minute hingekliert" (Bohlen 2002: 70). In den Credits der von Ariola in Spanien vertriebenen Singleversion wird indes Eric Styx als Urheber der Lyrics genannt (vgl. discogs.com). Dies gilt beispielsweise auch für die in Großbritannien vertriebenen Versionen (vgl. discogs.com). Unter dem Pseudonym Eric Styx wirkte Dieter Bohlens erste Ehefrau, Erika Sauerland, als Texterin an diversen Popmusikproduktionen mit (vgl. discogs.com), unter anderem auch an Dieter Bohlens Single "Don't Throw My Love Away" (1980), die dieser unter dem Namen Steve Benson veröffentlichte (vgl. discogs.com). Der Videoclip zu YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL bestehe, so Bohlen (ebd.: 87), nur aus "ein paar zusammengebastelte[n] Einstellungen aus irgendeinem Keller". Tatsächlich handelt es sich bei dem Musikvideo zu YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL um einen reinen Performanceclip, der Thomas Anders und Dieter Bohlen bei der Aufführung des Songs zeigt. Leicht zu erkennen ist, dass Anders auf dem Keyboard und Bohlen an der Gitarre im Wesentlichen Spielbewegungen ausführen, die nicht zur gehörten Musik passen. Sowohl in musikalischer als auch in textlicher und visueller Hinsicht ist YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL von

alistischen Gestaltungsweisen geprägt, die für folgende Modern Talking-Produktionen weitgehend beibehalten wurden.

IV. Rezeption

YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL hielt sich 1985 insgesamt 25 Wochen in den deutschen Charts, davon sechs Wochen auf Platz 1 (vgl. offiziellecharts.de). Die Neuauflage konnte diesen Erfolg nicht übertreffen, war 1998 aber dennoch 20 Wochen in den Charts vertreten und erreichte zwischenzeitlich Platz 2. Es existieren etliche Coverversionen des Songs und auch deutschsprachige Adaptionen, beispielsweise von der Schlagersängerin Mary Ross ("Ich bin stark, nur mit dir", 1985) und dem Rapper Das BO ("Dumm aber schlau", 2008). Interessanterweise finden sich Coverversionen von YOU'RE MY HEART, YOU'RE MY SOUL auch mehrfach auf Alben von Musikern, die von Dieter Bohlen produziert wurden – beispielsweise auf Mehrzad Marashis Album *New Life* (2010) und auf *Ich denk an Dich. Ein Abend voller Zärtlichkeit* (1989) von Engelbert.

BENJAMIN BURKHART

Credits

Songwriting: Eric Styx, Steve Benson
Produzent: Steve Benson
Label: Hansa
Veröffentlicht: 1984
Length: 3:14

Recordings

- Modern Takling. "You're My Heart, You're My Soul", *You're My Heart, You're My Soul*, 1985, Ariola, Spanien (12"/Single).
- Modern Takling. "You're My Heart, You're My Soul", *The 1st Album*, 1985, Hansa, 206818, Europa (LP/Album).
- Modern Takling. "You're My Heart, You're My Soul", *You're My Heart, You're My Soul*, 1984, Hansa, 601 496, Europa (12"/Single).
- Modern Takling. "You're My Heart, You're My Soul", *You're My Heart, You're My Soul*, 1985, Magnet (2), MAGT 277 A4, UK (12"/Single).
- Steve Benson. "Don't Throw My Love Away", *Don't Throw My Love Away*, 1980, Hansa, 102 084, Deutschland (7"/Single).
- Thomas Anders. "Was macht das schon", *Was macht das schon*, 1983, Hansa, 105 230, Europa (7"/Single).

Covers

- Das BO. “Dumm aber schlau”, *Dumm aber schlau*, 2008, Columbia, 88697360622, Deutschland (CD/Maxi-Single).
- Engelbert. “You’re My Heart, You’re My Soul”, *Ich denk an Dich. Ein Abend voller Zärtlichkeit*, 1989, Ariola, 260 344, Deutschland (CD/Album).
- Mary Ross. “Ich bin stark, nur mit dir”, *Ich bin stark, nur mit dir*, 1985, Hansa, 107 221, Europa (7”/Single).
- Mehrzad Marashi. “You’re My Heart, You’re My Soul”, *New Life*, 2010, Sony Music 88697635282, Deutschland (CD/Album).

References

- Anders, Thomas, mit Tanja May: *100 Prozent anders. Mein Leben – und die Wahrheit über Modern Talking, Nora und Dieter Bohlen*. Höfen: Edition Koch 2011.
- Bohlen, Dieter, mit Katja Kessler: *Nichts als die Wahrheit*. München: Heyne 2002.
- Dieter Bohlen. Sang er nicht nur schlecht, sondern überhaupt nicht? In: *Spiegel Online*. URL: http://www.spiegel.de/panorama/dieter-bohlen-sang-er-nicht-nur-schlecht-sondern-ueberhaupt-nicht-a-131507.html [12.04.2018].
- Doehring, André: German Modern Talking vs. Iranian Modern Talking. Zur Anwendbarkeit der Korpus-Analyse als Mittel des Popmusikverstehens. In: *Speaking in tongues. Pop lokal global* (= Beiträge zur Popularmusikforschung 42). Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2015, S. 119–139.
- Eric Styx. In: *Discogs*. URL: https://www.discogs.com/de/artist/753752-Eric-Styx [12.04.2018].
- Krettenauer, Thomas: Hit Men: Giorgio Moroder, Frank Farian and the Eurodiso Sound of the 1970s/80s. In: *Perspectives on German Popular Music*. Hg. von Michael Ahlers und Christoph Jacke. London/New York: Routledge 2017, S. 77–87.
- Modern Talking. Polendisko. In: *Süddeutsche Zeitung*. URL: www.sueddeutsche.de/kultur/modern-talking-polendisko-1.893895-2 [12.04.2018].
- Modern Talking. You’re My Heart, You’re My Soul. In: *Discogs*. URL: https://www.discogs.com/de/Modern-Talking-Youre-My-Heart-Youre-My-Soul/release/557848 [12.04.2018].
- Modern Talking. You’re My Heart, You’re My Soul. In: *Discogs*. URL: https://www.discogs.com/de/Modern-Talking-Youre-My-Heart-Youre-My-Soul-Special-Remix/release/11509123 [12.04.2018].
- Modern Talking. You’re My Heart, You’re My Soul. In: *Offizielle Deutsche Charts*. URL: https://www.offiziellecharts.de/titel-details-1217 [12.04.2018].
- Steve Benson. Don’t Throw My Love Away. In: *Discogs*. URL: https://www.discogs.com/de/Steve-Benson-Dont-Throw-My-Love-Away/release/1384665 [12.04.2018].
- Thom, Nico: Elektronische Tanzmusik. In: Populäre Musik. *Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendium Musik 14). Hg. von Ralf von Appen, Nils Grosch und Martin Pfleiderer. Laaber: Laaber 2014, S. 176–189.

About the Author

Benjamin Burkhart is senior scientist at the Institute for Jazz Research at the University of Music and Performing Arts Graz.
All contributions by Benjamin Burkhart

Citation

Benjamin Burkhart: “You’re My Heart, You’re My Soul (Modern Talking)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/youre-my-heart-youre-my-soul, 12/2022.

Print

Bill Ramsey **1961**

Zuckerpuppe (aus der Bauchtanz-Truppe)

Mit heiteren Schlagern wie „Pigalle“, „Souvenirs“ oder „Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett“ machte sich Bill Ramsey (1931–2021) in den 1950er und 1960er Jahren in Deutschland einen Namen. Die „Zuckerpuppe“ gehörte zwar nicht zu seinen Nummer-1-Hits, ein Publikumsliebling ist sie aber noch heute.

I. Entstehungsgeschichte

Anfang 1961 konnte Ramsey mit nur einer einzigen Schallplatte bereits zwei Chartplatzierungen feiern. Sowohl die A-Seite „Pigalle“, als auch die B-Seite „Café Oriental“ trugen zu einem guten Start ins Jahr für den Künstler bei. Im August folgte dann die ZUCKERPUPPE (AUS DER BAUCHTANZ-TRUPPE). Ähnliche wie „Pigalle“, das Ivo Robićs „Mit 17 fängt das Leben erst an“ von der Nummer 1 verdrängte, stammte auch ZUCKERPUPPE (AUS DER BAUCHTANZ-TRUPPE) aus der „Hitschmiede“ Heinz Gietz’ und Hans Bradtkes. Auf der Rückseite der Single befand sich „Das Mädchen mit dem aufregenden Gang“, eine deutsche Version (Text: Kurt Feltz) von dem von Clint Ballard jr. und Fred Tobias geschriebenen „Banned in Boston“ (Interpret: Merv Griffin). Dabei begleitet ihn, wie auch bei „Souvenirs“, Werner Twardys Orchester. Auf der Aufnahme von ZUCKERPUPPE (AUS DER BAUCHTANZ-TRUPPE) wird Ramsey jedoch von Kurt Edelhagens Orchester begleitet: „die beste europäische Jazzband“ (Anonym 1952: 27) – so befanden zumindest die italienische und jugoslawische Presse. In Deutschland fehlte es jedoch an gleichermaßen großer Euphorie, wenn es um seine Art Jazz zu spielen ging und so „mußte er [Kurt Edelhagen mit seinem Orchester] mit Schlagermusik anschaffen gehen“ (Anonym 1982: 204). Damit widerfuhr ihm ein ähnliches Schicksal wie auch Ramsey, der ebenso ursprünglich Jazzmusiker war. Heinz Gietz, der ihn auf dem deutschen Musikmarkt bekannt machte, wies Ramsey auf die gravierenden Unterschiede beim Verkauf von Jazz und unterhaltsamen Schlagerplatten hin: Während sich Ramseys jazziges „Go, Man, Go“ aus dem Jahr 1960 lediglich 35.000-mal verkaufte, verzeichnete sein erster Nummer-1-Schlager „Souvenirs“ (1959) rund 500.000 Exemplare (vgl. Anonym 1966: 161). Die hohen Verkaufszahlen kamen sicher auch durch die bessere Vermarktung, zum Beispiel der Einbettung der Lieder in Schlagerfilme, zustande (vgl. Schulz 2012: 78). Diese kommerzielle Möglichkeit ließ man bei Polydor auch bei ZUCKERPUPPE (AUS DER BAUCHTANZ-TRUPPE) nicht ungenutzt und integrierte sie samt B-Seite in den Schlagerfilm *Am Sonntag will mein Süßer mit mir segeln gehn* (Regie: Franz Marischka).

ıtext

Nachdem in den relativ konservativen 1950er Jahren als Folge der Währungs- und Wirtschaftsreformen der Wohlstand der Bevölkerung im Querschnitt signifikant gestiegen war, stieg auch die Konsumbereitschaft der Westdeutschen. Diese blieb nicht auf Haushaltsgeräte und Kraftfahrzeuge beschränkt, sondern war insbesondere im Unterhaltungs- und Freizeitsektor deutlich. Die Reise- und Tourismusbranche sowie die Schlagerindustrie seien als nur zwei Beispiele für die gewachsene Nachfrage in der Bevölkerung genannt (vgl. König 2013: 34, Schildt 2007: 11–14).

Hans-Otto Hügel und Gert Zeisler begründen die zunehmende Reiselust mit folgendem Gefühl: „Fernweh, das war der lustvolle Moment, der einen zur Flucht aus der grauen Realität in die Traumwelt […] verleitete“ (Hügel/Zeisler 1992: 85). Der – zuweilen unerfüllte – Wunsch nach Urlaub und der Begegnung mit kultureller Fremde oder Exotischem war wegen seiner Alltäglichkeit auch ein beliebtes Schlagermotiv. In den 1950er Jahren dominierte über lange Zeit hinweg Italien als Motiv der (erreichbaren) Ferne und wurde auch quantitativ beachtlich im Schlager aufgegriffen wurde – zu denken wäre an Rudi Schurickes Welthit „Die Capri-Fischer“ (Melodie: Gerhard Winkler; Text: Ralph Maria Siegel). Das Italienfaible verblasste jedoch zunehmend gegen Ende des Jahrzehnts und so rückte zu Beginn der neuen Dekade eine neue Traumwelt in den Fokus. Der Ufa Verlagsleiter kommentierte die Neuausrichtung in Bezug auf die Schlagermotive: „Das Publikum war jahrelang mit der Rock’n’Roll-Masche überfüttert. Es wollte endlich etwas Anderes hören. Und weil Italien durch war, kam Nordafrika dran“ (Anonym 1960: 61). An der Spitze der neuen Orient-Orientierung stand der ursprünglich französische von Wadi Jurj Azzam und Édouard Ruault (als Eddie Barclay) geschriebene und komponierte Schlager „Mustapha“. Auch im Rundfunk erhielten orientalisch angehauchte Schlagernummern bereits erste Spielzeiten, worin der Musikverleger Hans Rudolf Beierlein den Schlüssel zum Erfolg der phantasievollen Orientbilder sah (vgl. ebd.). Auch in Ramseys Repertoire war der Orient bereits zu finden. Im Jahr der Veröffentlichung der „Zuckerpuppe“ konnte er mit „Café Oriental“ (Text und Komposition: Alex Alstone, André Tabet, Kurt Schwabach) bereits eine Notierung in der Hitparade verzeichnen. Hier stellte jedoch „Oriental“ als Name eines Cafés hauptsächlich eine leere Worthülse dar, die mit aufregenden Ereignissen befüllt wurde und nur wenig konkret Bezug auf „das Morgenland“ nahm.

III. Analyse

Der in G-Dur gehaltene und im 4/4-Takt stehende Schlager mit beschwingtem Shuffle-Sound dauert insgesamt 2:47 Minuten bei einem Tempo von rund 135 bpm. Von der Instrumentierung treten besonders der Bläsersatz, eine Gitarre, der Bass und ein Schlagzeug in Erscheinung. Der Bläsersatz wird dabei zusätzlich von einem Chor getragen, der lautmalerisch dessen Klänge nachahmt. Diese eher klassische Hinterlegung des Gesangs wird durch den Einsatz zweier eher unkonventioneller Instrumente aufgelockert. Der vor allem im Refrain stattfindende Einsatz der Guiros und das im Hintergrund gehaltene Marimba verleihen dem Lied durch ihren ungewöhnlichen Klang eine exotische Note. Dass die beiden Instrumente keinerlei Verankerung im Orient besitzen, ist offensichtlich kein Makel, denn es geht vor allem um das Erzeugen einer irgendwie fremdklingenden Klangumgebung. Das „Orientalische“ bedarf also aus Sicht des Texters und des Komponisten keiner authentischen Nachzeichnung, Kombination mit dem
ntionellen dient lediglich finanziellen Interessen (vgl. Mahal 1975: 65f).

Was die Komposition betrifft, so ist das Lied einer der ausgefalleneren Schlager, wenngleich die Komplexität wohl kaum genreübergreifend anerkannt werden kann. Der grundsätzliche Aufbau des Songs ist A (Strophe) – B (Refrain) – A – B – A, die Strophe wird grundsätzlich von der Akkordfolge | G | G | D7 | D7 | Am7 | Am7 | G | G | G | F E7 | Am | Am | G | A | Am | D7 | G | getragen, in der letzten Strophe wird minimal davon abgewichen, indem G6 als Schlussakkord gespielt wird. Deutlich einfacher gehalten ist der Refrain, in dem lediglich Sprünge zwischen dem Tonika(sept)akkord G(7) und dem Dominantseptakkord D7 auftreten. In der zweiten Hälfte des Refrains wird davon an zwei Stellen abgewichen, indem statt dem Dominantseptakkord einmalig der Subdominantakkord gespielt und einige Takte später der Doppeldominantseptakkord A7 als Überleitung zur Dominante gespielt wird.

Mit den Worten „Kennt ihr die Zuckerpuppe aus der Bauchtanztruppe?“ adressiert Ramsey gleich zu Beginn eine direkte Frage an seine Hörer:innen. Der Schlagerstar übernimmt die Rolle des Ich-Erzählers und skizziert weiter die vermeintlich orientalische Schönheit. Aus Marokko kommt die „kleine süße Biene“, deren „Babydollgesicht“ von einem mysteriös wirkenden Schleier – oder wie Ramsey sagt: einer „Tüllgardine“ – verdeckt ist. Seine Beschreibung schließt er damit ab, dass sie Suleika heißt, und eben „genauso sieht sie aus“. Den Hörenden wird dadurch ein relativ leeres Bild dargeboten, in das hineinprojiziert werden kann, was gefällt – ähnlich wie bei der Instrumentierung muss das nicht zwingend „authentisch orientalisch“ sein.

Wie die Gestaltung der Singlehülle zeigt, lassen die beiden Rahmenbedingungen „Tüllgardine“ und „Babydollgesicht“ genügend Spielraum für Interpretationen. In einer cartoonesken Darstellung ist dort eine leichtgebräunte Tänzerin abgebildet, die nur wenig durch ihre Schleier verhüllt ist, dafür aber reichlich Schmuck trägt. Während diese Merkmale sich vielleicht noch in einen Erwartungswert des Orientalischen harmonisch einfügen lassen, stehen die blonden Haare der Bauchtänzerin wohl eher in Kontrast mit Vorstellungen vom „Morgenland“. Dadurch wird deutlich, wie sehr Vorstellungen vom Eigenen das Fremde bestimmen.

Im Refrain betont der Erzähler dann das bezaubernde Auftreten der Tänzerin und die Ausstrahlung auf ihr Publikum („Da staunt der vordere Orient, da staunt der hintere Orient, da staunt ein jeder, der sie kennt“) und im Besonderen auf ihn selbst („sogar mir blieb bei ihr das Herz fast stehn“). Das Einstreuen von Reizvokabeln wie „Wüstensohn“ oder „Fatamorgana“ lässt das Publikum die Sandkörner des Orientalischen, das hier nun mit „Wüste“ gleichgesetzt wird, spüren und erhält die Illusion von der fernen Heimat der Schönheit aufrecht.

Die Handlung des Songs setzt sich in der zweiten Strophe fort. Hier erzählt Ramsey von seiner Begegnung mit der Bauchtänzerin, die ihn „ohne Pause an[sah]“ aber für ihn undurchschaubar blieb. Ob das Undurchschaubare hierbei ein ihr zugeordneter Charakterzug oder ob damit eher ihre „Tüllgardine“ gemeint ist, tritt dabei nicht klar hervor („Die kleine süße Biene mit der Tüllgardine, die man nicht durchschauen kann“). Mit der Zeit nähert sich die orientalische Schönheit dem Erzähler soweit an („Suleika tanzte auf mich los“), bis sie sich schließlich irgendwann auf seinen Schoß setzte. Damit endet die zweite Strophe und der Refrain erklingt. Dieser ist weitgehend identisch mit dem Refrain nach der ersten Strophe, jedoch wird die Überraschung des Ich-Erzählers über die Entwicklung der Situation arbeitet („Mir aber war im Moment nicht klar, was da geschehn“).

In der letzten Strophe gipfelt die Handlung darin, dass sich Ramsey und die mysteriöse Schönheit „peu à peu“ – Stück für Stück – immer näherkommen. Als sie dann ihren Schleier unerwartet lichtet und ihm ihr Gesicht offenbart („Dann hob die süße Biene ihre Tüllgardine vor mir plötzlich in die Höh'“), erschüttert dies den Protagonisten bis aufs Mark. In der Bauchtänzerin Suleika erkannte er eine Elfriede aus Wuppertal wieder. Damit sorgt der Schlager nicht nur durch die Verwechslungskomik für Lacher, sondern führt auch seine eigene Logik ad absurdum. Das im Schlager als exotisch Angepriesene ist stets nur eine Abwandlung des Bekannten, das mithilfe einiger außeralltäglicher Requisiten – wie zum Beispiel einer „Tüllgardine“ – zu etwas anderem gemacht wird und dann als das mysteriöse Fremde dargestellt wird.

IV. Rezeption

ZUCKERPUPPE (AUS DER BAUCHTANZ-TRUPPE) erreichte nie die Spitze der deutschen Hitparade, jedoch verblieb der Song 17 von den 25 Wochen, die sie in den Charts vertreten war, in den Top 10 (vgl. Ehnert 1990: 85). Auch in den BRAVO Jahrescharts von 1961 konnte sich der Song mit der Notierung an 17. Stelle eine solide Platzierung sichern.

Obwohl der Schlager nie die Spitze der Charts anführte, wurde er dennoch auch im Nachhinein stark rezipiert. Auf zahlreichen Samplern, welche die auf ihnen enthaltenen Schlager als „Die 50 größten 60er Hits aller Zeiten“ oder „Die goldenen Schlager“ anpreisen, findet sich der Song wieder. In großem Maße ist er jedoch an Ramsey gebunden, der sich in der Spätphase seiner Karriere fast ausschließlich seiner großen Liebe, dem Jazz, hingab. Er musste feststellen, dass, wenn er heutzutage ein Jazzkonzert gibt, es immer „[e]inen Zuschauer [gibt], der das fordert“ (Anonym 2011).

Eine eher ungewöhnliche Rezeption fand 2000 beim Starkbieranstich auf dem Nockherberg in München statt. Ein Angela Merkel-Double trug dort eine abgeänderte Version des Liedes mit dem folgenden Text vor: „Ich bin die Zuckerpuppe aus der Schwarzgeldtruppe / von der Christlichen Union / Ich bin die Ossi-Biene, mit der Poker-Miene / aus der Bimbes-Bastion“ (Anonym 2000). Damit wurde im illustren Rahmen der Veranstaltung die CDU-Parteispendenaffäre der 1990er, die erst 1999 aufgedeckt wurde, thematisiert und Merkel in ihrer damaligen Rolle als CDU-Generalsekretärin karikiert.

PATRICK POLLMER

Credits

Gesang: Bill Ramsey
Orchesterleitung: Kurt Edelhagen
Songwriting & Text: Heinz Gietz, Hans Bradtke
Erscheinungsjahr: 1961
: 2:47 Minuten

Recordings

- Bill Ramsey. „Café Oriental“. On: „Pigalle / Café Oriental“, 1961, Polydor, 24 428, Germany (Vinyl/Single).
- Bill Ramsey. „Pigalle“. On: „Pigalle / Café Oriental“, 1961, Polydor, 24 428, Germany (Vinyl/Single).
- Bill Ramsey. „Souvenirs“. On: „Mach keinen Heck-Meck / Souvenirs“, 1959, Polydor, 24 037, Germany (Vinyl/Single).
- Bill Ramsey. „Zuckerpuppe (aus der Bauchtanz-Truppe)“. On: „Zuckerpuppe (Aus der Bauchtanz-Truppe) / Das Mädchen mit dem aufregenden Gang“, 1961, Polydor, 24 553, Germany (Vinyl/Single).
- Ivo Robić. „Mit 17 Fängt Das Leben Erst An“. On: „Mit 17 fängt das Leben erst an (Save the Last Dance for Me) / Auf der Sonnenseite der Welt“, 1961, Polydor 24 405, Germany (Vinyl/Single).
- Merv Griffin with Sid Bass Orchestra and Chorus. „Banned in Boston“. On: „Banned in Boston / The World We Love In“, 1961, Carlton, 540, US (Vinyl/Single).
- Rudi Schuricke. „Capri-Fischer“. On: „Capri-Fischer / O mia bella Napoli (Straßensänger von Neapel)“, 1957, Polydor, 22 381, Germany (Vinyl/Single).

References

- Anonym: BRAVO Jahrescharts – 1961. Auf: BRAVO [2010]. URL: https://bravo-archiv.de/auswahl.php?link=jahreshits61.php [28.05.2025].
- Anonym: Go, Man. In: Der Spiegel 21/1966, 160–161.
- Anonym: Kurt Edelhagen. In: Der Spiegel 19/1982, 204.
- Anonym: Präzis wie die Preußen. In: Der Spiegel 43/1952, 27–30.
- Anonym: O Mustapha. In: Der Spiegel 33/1960, 60–61.
- Anonym: Starkbieranstich: „Ossi-Biene“ Merkel in Reizwäsche. In: Spiegel Online, 16.03.2000. URL: http://www.spiegel.de/politik/deutschland/starkbieranstich-ossi-biene-merkel-in-reizwaesche-a-69275.html [28.05.2025].
- Anonym: „Zuckerpuppe“ und Jazz – Bill Ramsey wird 80. In: Weser Kurier, 15.04.2011. URL: https://www.weser-kurier.de/kultur/musik/zuckerpuppe-und-jazz-bill-ramsey-wird-80-doc7e3m6hx3lagia7f4144?reloc_action=artikel&reloc_label=/kultur/musik/zuckerpuppe-und-jazz-bill-ramsey-wird-80-doc7e3m6hx3lagia7f4144-amp.html [28.05.2025].
- Ehnert, Günter: *Hit Bilanz. Deutsche Chart Singles 1956–1980*. Norderstedt: TaurusPress 1990.
- Hügel, Hans-Otto/Zeisler, Gert: *Die süßesten Früchte: Schlager aus den Fünfziger Jahren*. Berlin: Ullstein 1992.
- König, Wolfgang: *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*. 2. Aufl. Stuttgart: Steiner 2013.
- Mahal, Günther: Der Wundertraum vom Liebesglück. Vorläufiges zum deutschen Schlager nach 1945. In: Zeitschrift für Volkskunde 71 (1975), 64–78.
- Schildt, Axel: Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der fünfziger Jahre. In: Die Kultur der fünfziger Jahre. 2. Aufl. Ed. by Werner Faulstich. München: Wilhelm Fink Verlag 07, 11–21.
- Schulz, Daniela: *Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre*.

Bielefeld: transcript 2012.

About the Author

Analysis written in a course of Dr. Manuel Trummer at the Universität Regensburg.
All contributions by Patrick Pollmer

Citation

Patrick Pollmer: „Zuckerpuppe (aus der Bauchtanz-Truppe) (Bill Ramsey)“. In: Songlexikon. Encyclopedia of Songs. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/zuckerpuppe-aus-der-bauchtanz-truppe, 06/2025.

Print

Fynn Kliemann **2018**

Zuhause

ZUHAUSE ist die zweite Singleauskopplung aus dem Album *nie* des über YouTube bekanntgewordenen Heimwerkers und Multitalents Fynn Kliemann. Der Song hat den Aufbau eines klassischen Popsongs mit eingängiger Melodie und seelenvollem Text. Zuhause ist für Kliemann kein Ort, sondern eine Person. Mit dem erfolgreichen Radiohit liefert er den Beweis, dass YouTuber auch ernstzunehmende Musiker sein können und zeigt, dass es keine großen Plattenlabels mehr braucht, um erfolgreich Platten auf den Markt zu bringen.

I. Entstehungsgeschichte

Fynn Kliemann ist Marketingprofi mit eigener Agentur, erfolgreicher YouTuber, Gründer des Kliemannslands, einem Zentrum für Kreativität auf einem Bauernhof in Niedersachsen und hat sein eigenes Fernsehformat auf dem Content-Netzwerk *Funk* von ARD und ZDF. Er hat bereits ein Buch mit dem Titel *Öv Aeöv Eueij* veröffentlicht und als Schauspieler vor der Kamera gestanden. Mit seinem Hof lockt der Influencer junge Menschen aufs Land. Dort bietet er ihnen die Möglichkeit, sich kreativ zu betätigen, Musik zu machen und sich in landwirtschaftlicher Arbeit zu üben (vgl. Eder 2018).

Kliemanns musikalischer Werdegang startete bereits in frühester Jugend in mehreren Thrash-Metal-Bands. Er spielte dort Schlagzeug und Gitarre. Später nahm er als Mitglied eines Singer-Songwriter-Duos ein Album auf, mit dem er auf Europa-Tour ging. Nachdem sich sein Bandkollege selbstständig gemacht hatte, schrieb Kliemann alleine weiter Songs (vgl. Niang 2018).

Für seine YouTube-Videos und die Funk-Sendung *Kliemannsland* komponierte er zahlreiche Lieder, die als musikalische Untermalung dienten und nicht professionell veröffentlicht wurden. Der passionierte Songwriter schrieb so in Heimarbeit über 200 Musikstücke. Durch diese Werke wurde das Berliner Plattenlabel Four Music, eine Tochtergesellschaft von Sony Music Entertainment auf ihn aufmerksam und bot ihm einen Plattenvertrag an. Diesen lehnte Kliemann jedoch ab und gründete kurzerhand sein eigenes Label Two Finger Records, auf dem er am 28. September 2018 seine Solodebüt-LP *nie* veröffentlichte (vgl. Kliemann /b/ 2018).

Die zunächst selbst für das Album produzierten Songs waren laut Kliemann halbfertig und es fehlte der letzte Schliff, um sie ‘hörbarer’ zu machen. Daher holte er sich Hilfe bei den Musikproduzenten Niklas Tietjen und Philipp Schwär. Mit ihnen gemeinsam gelang es ihm, aus den halbfertigen Liedern, eingängige Popsongs mit Hitcharakter zu basteln (vgl. ebd.). Den gesamten Prozess der Entstehung seines Debütalbums beschreibt Kliemann als namensgebend für sein Werk.

> Das hier sollte eigentlich nie fertig werden. Jahre hab ich alleine Musik gemacht, hunderte Songs geschrieben, dann nen Plattenvertrag abgesagt, ein eigenes Label

> gegründet und endlich alles, was mich wirklich beschäftigt auf eine Platte gebracht. Wie immer von den Songs, über die Videos bis zum Artwork und der Website, alles selfmade. Ich hoffe sie bedeutet dir ein bisschen von dem, was sie mir bedeutet (Kliemann /a/ 2018).

Für den Vertrieb seiner Platte überlegte sich Kliemann ein ganz besonderes Konzept: Das Album *nie* wurde nur ein einziges Mal physisch produziert, um eine verschwenderische Produktion von Musik zu verhindern (vgl. Kliemann /a/ 2018).

Durch eine Art Crowdfunding-Aktion gab es über 80.0000 Vorbestellungen auf einer eigens für den Vertrieb eingerichteten Website. Platten und CDs wurden daraufhin nur so viele hergestellt, wie bis zum Release-Tag über die Projekt-Homepage bestellt wurden (vgl. Santjer 2018).

Fynn Kliemann entschied sich bewusst gegen die Auswertung der physischen Plattenverkäufe in den Charts. Dennoch schaffte es das Album per Streaming und Download auf Platz acht der Top 100 Longplay (vgl. Medwedeff 2018).

II. Kontext

In der neueren Popmusikgeschichte lässt sich immer häufiger das Phänomen beobachten, dass Musikerinnen und Musiker eigene Labels gründen, um ihre Platten zu produzieren und selbst auf den Markt zu bringen. Dabei verzichten sie bewusst auf die Unterstützung von etablierten Plattenlabels und gewinnen dabei musikalische Autonomie. Die Künstlerinnen und Künstler können auf diesem Weg über die Musikproduktion und die Vermarktung ihres Produkts mitbestimmen und verdienen mehr an den tatsächlichen Verkäufen.

Wie Hits gemacht werden, ändert sich derzeit extrem. Besonders junge Fans entdecken Musik heute über Playlists auf Streamingdiensten. Die Online-Vermarktung wird zunehmend wichtiger und klassische Musikredaktionen verlieren an Bedeutung (vgl. Möller 2018).

Im digitalen Zeitalter wird daher versucht, Fans online zu mobilisieren und diese dort zum Kauf ihrer Produkte zu bewegen, wo sie die Musik hören. Fynn Kliemann nutzte für die Vermarktung des Albums seinen Influencer-Status in sozialen Medien, den er durch zahlreiche Heimwerkervideos erlangt hat.

Auf seinem Debüt-Album *nie* behandelt Fynn Kliemann thematisch die eigene Rastlosigkeit, familiäre Vorfälle und die aufrichtige Liebe (vgl. Niang 2018). Er äußert klare Kritik an oft oberflächlicher deutschsprachiger Musik. Sein Album soll daher betont ehrlich und persönlich sein. “Ich glaube die Leute haben echt Bock auf irgendwas das man ernst nehmen kann und wo auch ein Gefühl ehrlich ist” (ebd.). Offensichtlich trifft er hiermit genau den Nerv der Zeit.

III. Analyse

Die Geschichte des Songs ZUHAUSE ist aus der Ich-Perspektive erzählt, was den autobiografischen

Inhalt des Songtexts betont. Besungen wird das Gefühl, sich bei einer Person so geborgen zu fühlen, dass sie das “Zuhause” ist. Der Song hat eine Dauer von 3:21 Minuten und entspricht somit der ‘klassischen’ Länge eines Popsongs.

Die instrumentale Begleitung, welche vom Piano dominiert wird, vermittelt eine ruhige, heimelige Atmosphäre und bildet ein harmonisches Zusammenspiel mit dem Text. Dieser beschreibt das Zuhause in Form einer Person: “Ganz egal wo wir landen / Mein Zuhause ist kein Ort / Das bist du”. Zu dieser Person kehrt der Protagonist des Liedes immer wieder zurück: “Ich wollt dir nur sagen, ich komm gern nach Hause”.

Mit kratziger Stimme singt Kliemann gekonnt lässig und authentisch von Liebe und Heimat. Er benutzt hierfür eine sehr bildhafte Sprache, die seine ‘ehrlichen’ Geschichten anschaulich macht und zu seinem kreativen Heimwerker-Image passt: “Ich brauche ‘nen Rahmen / Du ziehst soweit auf wie du kannst / Ich denke in Farben / Und du bemalst jede Wand”.

Der Song ZUHAUSE ist in Form einer für die Popmusik typischen Vers-Chorus-Struktur aufgebaut (vgl. Kramarz 2014: 169–171). Das Piano spielt in Intro und Outro sowie als Begleitung in den Strophen. Im ersten Chorus setzen Drums ein, wodurch der Song in gewisser Hinsicht Fahrt aufnimmt. Auch im weiteren Verlauf des Songs scheinen sie als ‘treibende Kraft’ zu wirken. Zusätzlich zu Piano und Drums dienen im Chorus Streicher sowie dezenter Background-Gesang als Begleitung und bilden einen üppigen Klangteppich. Die Bridge, als retardierendes Moment mit neuer Melodie vor dem letzten Chorus, leitet das große Finale des Songs ein.

Das Plattencover des Albums zeigt einen Farbeimer, in den Fynn Kliemann türkise Farbe schüttet. Es nimmt somit Bezug auf die Heimwerker-Leidenschaft und das Do-it-yourself-Konzept des Interpreten. Die türkise Farbe des Covers zieht sich als gestalterisches Element durch das gesamte Layout der LP. So ist die Vinyl-Platte ebenfalls in transparentem Türkis gestaltet.

Fynn Kliemanns Musikvideos erwecken den Eindruck, dass sie sich vom Pop-Mainstream abheben sollen. Sie sind keine typischen Musikvideos, sondern selbst vom Künstler produziert im Blick-hinter-die-Kulissen-Look. Im Musikvideo von ZUHAUSE tätowiert Fynn Kliemann 43 Freunden die Lyrics des Songs auf die Haut (vgl. Kliemann /c/ 2018). Hiermit nimmt er direkt Bezug auf den Songtext “Auch mit faltiger Haut, das hier bleibt unser Tattoo”. So zitiert der Künstler innerhalb des Videos seinen eigenen Text und schafft einen intermedialen Verweis.

Freundschaft, Liebe, Heimat und Geborgenheit: Diese Themen werden in Text und Video von ZUHAUSE behandelt und verdeutlichen die Verhaftung des Künstlerimages in gängigen Authentizitätsvorstellungen und womöglich auch die Sehnsüchte der Generation, die seine Musik rezipiert.

IV. Rezeption

Der Song ZUHAUSE wurde vor allem durch die Vermarktung auf sozialen Netzwerken bekannt und [illegible]n im Radio gespielt. Er erschien nicht als physische Single, wurde jedoch durch das Album *nie* zum [illegible]ming bereitgestellt und landete in den deutschen Charts auf Platz 53.

Fynn Kliemann lehnte Live-Konzerte und Touren von vornherein ab. Lediglich für einige wenige Fernsehshows spielte er bisher einzelne Songs live. 2018 wurde Kliemann als Newcomer des Jahres bei 1 Live Krone ausgezeichnet.

In einem eigens für das Album *nie* aufgenommenen Podcast beschreibt Kliemann transparent die Entstehungsgeschichte des Projekts, von Problemen bei der Produktion, über neue Ideen zur Vermarktung bis zum Kassensturz und der Offenlegung aller Kosten und Gewinne (vgl. Kliemann /b/c/d/e/ 2018). Zudem wurde die gesamte Albumproduktion filmisch dokumentiert (vgl. ebd.).

Fynn Kliemann wandte für die Vermarktung seines Albums eine neue Marketingstrategie an. Er rief seine Follower in den sozialen Netzwerken immer wieder zur Unterstützung seines Projekts durch die Vorbestellung der Platte auf. Zudem vermarktete er selbstgestaltete Produktboxen, die mit den Tonträgern und selbstgestalteten Merchandiseartikeln gefüllt waren (Kliemann /e/ 2018).

Eine weitere Aufwertung für sein musikalisches Produkt stellte die Limitierung der Platte dar, d.h. konkret, die Platte war nicht bei Online-Diensten oder im Plattenladen erhältlich (vgl. Santjer 2018). Nur wer das Projekt im Entstehungsprozess unterstützte, durfte ein Exemplar in den Händen halten. Es gab keine Überproduktion, welche Gewinneinbußen bedeutet hätte.

> “ Ich werde das Album nur ein einziges mal physisch produzieren, weil ich die verschwenderische Produktion von Musik nicht unterstützen möchte. Die Platte soll nicht wegen falscher Erwartungen irgendwann bei nem Discounter in der Grabbelschütte liegen. Das heißt, jetzt ist die einzige Möglichkeit das Album jemals in echt in den Händen halten zu können. Am Ende der Vorbestellungszeit wird nur ein einziges mal in exakt der Anzahl wie Leute vorbestellt haben, produziert und danach nie wieder. Also: jetzt oder nie (Kliemann /a/ 2018).

All diese Maßnahmen zeichneten sich durch großen Erfolg aus. So verkaufte Kliemann ca. 80.000 physische Einheiten des Albums, bevor es überhaupt fertig produziert war (vgl. Schnurr 2018). Zudem erreichten seine Songs zahlreiche Klicks auf Musikstreaming-Diensten und wurden zusätzlich digital verkauft.

INES MÜLLER

Credits

Guitar: Fynn Kliemann, Philipp Schwär

V[illegible]ls: Fynn Kliemann

[illegible]ards: Fynn Kliemann, Philipp Schwär

Programmings: Fynn Kliemann, Philipp Schwär
Drums & Percussions: Fynn Kliemann, Philipp Schwär
Music/ Writer/ Songwriting: Fynn Kliemann
Mastering: Philipp Graf
Producer: Philipp Schwär
Label: twoFinger Records GmbH
Published: 28.September 2018
Length: 3:21

Recordings

- Fynn Kliemann. “Zuhause”. On: *nie*, 2018, twoFinger Records GmbH, Germany (LP/Album).

References

- a/ Kliemann, Fynn: “nie – Album von Fynn Kliemann”. In: nie-bestellen.de. URL: https://www.nie-bestellen.de/ [10.02.2019].
- Eder, Sebastian: “Im ‘Kliemannsland'”. In: faz.net, 22.10.2018. URL: https://www.faz.net/aktuell/stil/drinnen-draussen/youtuber-fynn-kliemann-laedt-aufs-land-15842534.html [10.02.2019].
- Kramarz, Volkmar: Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen. Bielefeld: Transcript 2014.
- Medwedeff, Frank: “Krasser Stoff ehrt Fynn Kliemann mit Holz”. In: musikwoche.de, 22.10.2018. URL: http://beta.musikwoche.de/details/434516 [10.02.2019].
- Möller, Christoph: “Wie Influencer und Streamingdienste den Musikgeschmack prägen. Wer macht die Pop-Hits im Jahr 2018? “. In: Deutschlandfunkkultur.de, 13.02.2018. URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/wie-influencer-und-streamingdienste-den-musikgeschmack.2177.de.html?dram:article_id=410642 [10.02.2019].
- Niang, Yannick**:** “Titelstory: Fynn Kliemann im großen Interview mit Salwa Houmsi zu seinem Debütalbum Nie”. In: diffusmag.de, 09.08.2018. URL: https://diffusmag.de/p/titelstory-fynn-kliemann [10.02.2019].
- Santjer, Torge: “Sitzt, wackelt und hat Luft. Fynn Kliemann – Nie”. In: noisiv.de, 27.09.2018. URL: https://www.noisiv.de/sitzt-wackelt-und-hat-luft-fynn-kliemann-nie/ [10.02.2019].
- Schnurr, Nico: “Heimwerker aus dem Kliemannsland. Fynn Kliemann: Die Sorgen des Chaoskönigs”. In: weser-kurier.de, 29.09.2018. URL: https://www.weser-kurier.de/region/niedersachsen_artikel,-fynn-kliemann-die-sorgen-des-chaoskoenigs-_arid,1772167.html [10.02.2019].

Podcasts

- h/ Kliemann, Fynn: Fynn Kliemann – nie – Podcast zur Entstehung eines Albums. Folge 1. Album. ie geht so was eigentlich. In: spotify. URL: https://open.spotify.com/

episode/6UIH2BIBt1h7rE4dHO95qp [10.02.2019]

- c/ Kliemann, Fynn: Fynn Kliemann – nie – Podcast zur Entstehung eines Albums. Folge 2. Nervenzusammenbruch. Willkommen in meinem Leben. In: Spotify. URL: https://open.spotify.com/episode/6T9qGrIMNL9Gez0DSjCJi1 [10.02.2019]
- Kliemann, Fynn: Fynn Kliemann – nie – Podcast zur Entstehung eines Albums. Folge d/ 3. Taktik. Wie mach ich, dass du mich magst. In: Spotify. URL: https://open.spotify.com/episode/7zUZOYltMSeLI4LiQvH6lz [10.02.2019]
- e/ Kliemann, Fynn: Fynn Kliemann – nie – Podcast zur Entstehung eines Albums. Folge 4. Kassensturz. Was hab ich eigentlich verdient. In: Spotify. URL: https://open.spotify.com/episode/63FK9D9ZpIRAQI6eyTuhPm [10.02.2019]

About the Author

Analysis written in a course of Prof. Dr. Fernand Hörner at the University of Applied Sciences Düsseldorf.

Citation

Ines Müller: “Zuhause (Fynn Kliemann)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/zuhause, 12/2019.

Print

Conny **1961**

Zwei kleine Italiener

Long before Udo Jürgen's "Griechischer Wein" (greek wine, 1974), ZWEI KLEINE ITALIENER (two little Italians) could be considered a popular cultural representation of "Gastarbeiter" (guest workers). It is not a case that the protagonists of the song are Italians, because the first bilateral special agreement to allow foreign workers took place in 1955, between the Italian and the German Federal government.

I. Origin

The song, composed by Christian Bruhn with lyrics by Georg Buschor, was recorded by Conny (Froboess) in 1961. The song is one of the most well known hits of German schlager music; it won the German schlager Festspiele, which guaranteed the qualification for the Grand Prix d'Eurovision in Luxemburg 1962. It classified at the 6th place of the Grand Prix with nine votes (none from Italy).

II. Context

Italian guest workers, especially from the south, became a common social feature of many German industrial cities, especially in the Ruhr region. At the same time, Italy as a country has always been the most common holiday resort for German travellers and tourists. Since the Grand tour, art from German speaking countries has found inspiration in Italy and its south in particular; this former has represented an idealized paradise for its classic architecture heritage, its landscape and the simplicity of the "lazaroni". Schlager songs have also celebrated the "Belpaese" as exotic paradise, since the beginning of the 20th Century.

These songs played an important role in offering some escapist strategy to the distressed post-World-War-II German population ("Capri Fischer" was the first post-war hit).

Railway stations, used mainly as a temporary place of passage for travellers, turned in the 1960s into informal meeting places, where guest workers gathered to welcome the newly arrived, farewell the ones who were leaving and simply hung out. This is also connected to their traditional understanding of public spaces ("piazza" for instance), to the dimensions and overcrowding of the lodgings where the guest workers lived and to the fact that they initially didn't bring their family with them. The perception of guest workers' presence in public space is therefore augmented and mistaken for a mere longing for home, symbolized by the train leaving. Actually, the sociological complexity of the guest workers' status, their social/cultural distance and their relation to public space are still haunting German multicultural society nowadays.

III. Analysis

The author of the song seems to be aware of the traditional fascination for the Belpaese: he refers to the trip to Italy as “chic und fein” (nice and pretty) and describes Naples as a place with beaches and palm trees. However, the cultural/social distance between the German majority and the new immigrants is clear, starting from the title of the song, where the two Italians are described as “klein” (little), probably in reference to their height. Interestingly, the two girls that the little Italians are longing for are named Marina and Tina. It cannot be a case that “Marina” was the title of a very popular Italian hit, written in 1959 by Rocco Granata.

Musically the song still conforms to the schlager tradition, with orchestral accompaniment. Anglo-Saxon popular music could have played a role in the insertion of a tambourine, providing a rhythmic beat and in some baritone saxophone insertions. This influence will become prevalent in the following production of Bruhn, with “Marmor, Stein und Eisen bricht” for instance.

IV. Reception

Following its success, the song was released with Italian (UN BACIO ALL’ITALIANA), English (GINO) and Dutch (TWEE KLEINE ITALIANEN) lyrics. The Italian and English versions distance themselves thematically from the original. The Italian one is praising Italian kisses over French, Brazilian, Viennese, Portuguese, Japanese and Kosac because of the fact that they are always followed by a big love. The English version is about unreturned love to a distant Gino, who apparently prefers to practice on his mandolin every night rather than kissing the main female protagonist. Both songs maintain some connections to Italy (names, musical instruments, idea of love and courting) but no references are made to immigration.

GIACOMO BOTTÀ

Credits

Vocals: Conny Froboes
Conductor: Rolf-Hans Müller
Songwriting: Christian Bruhn
Lyrics: Georg Buschor
Producer: Heinz Gietz
Recorded: 1961
Lenght: 2:42 (Single edit)
2:40 (MusicVideo)

Recordings

- Conny Froboess. “Zwei Kleine Italiener”, *Zwei Kleine Italiener/ Hallo, Hallo, Hallo*, 1962, EMI Columbia, C 22 008, Germany (7″/Single).
- Conny Froboess. “Zwei Kleine Italiener”, *Zwei Kleine Italiener/ Lady Sunshine & Mr. Moon*, 1979, EMI Columbia, 1 C 006-45 533, Germany (7″/Single).

References

- Prontera, Grazia: *Partire, Tornare, Restare? L’Esperienza Migratoria dei Lavoratori Italiani nella Repubblica Federale Tedesca nel Secondo Dopoguerra*. Milano: Edizioni Angelo Guerini 2009.

Links

- Database: http://www.discogs.com/Conny-Froboess-Zwei-Kleine-Italiener-Hallo-Hallo-Hallo/master/140045 [31.10.2011].
- Download: http://itunes.apple.com/de/album/schlager-und-stars-conny-froboess/id332418519 [31.10.2011].
- Music video: http://www.dailymotion.com/video/xaezf_1962-alemania-conny-froboess_music [31.10.2011].
- Lyrics: http://diggiloo.net/?1962de [31.10.2011].

About the Author

Dr. Giacomo Bottà is a researcher in the field of cultural studies and works as university teacher at the University of Turku.
All contributions by Giacomo Bottà

Citation

Giacomo Bottà: “Zwei kleine Italiener (Conny)”. In: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*. Ed. by Michael Fischer, Fernand Hörner and Christofer Jost, http://www.songlexikon.de/songs/zweikleineitaliener, 02/2010 [revised 10/2013].

Print